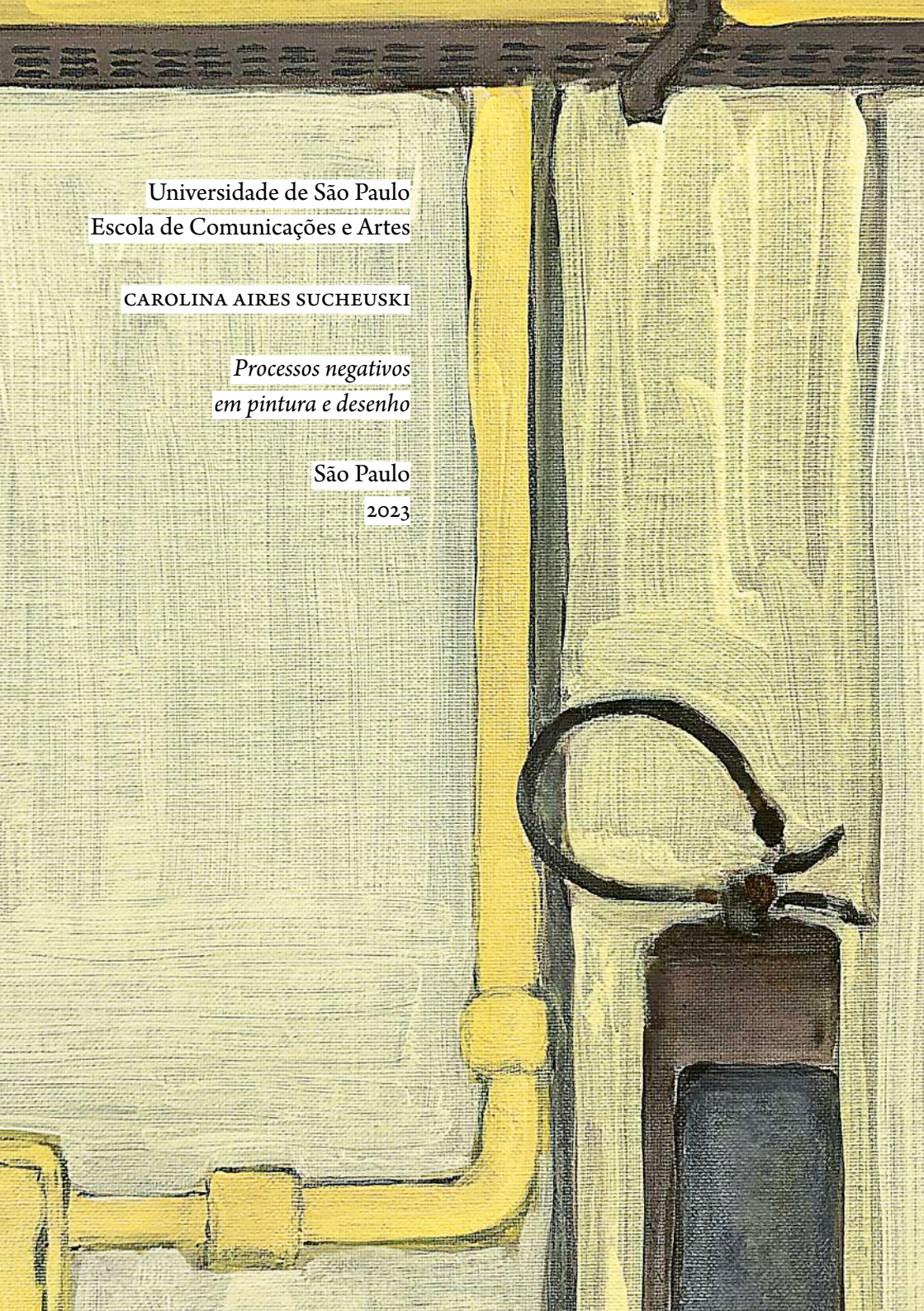


Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes

CAROLINA AIRES SUCHEUSKI

Processos negativos
em pintura e desenho

São Paulo
2023



CAROLINA AIRES SUCHEUSKI

Processos negativos em pintura e desenho

Versão original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais

Área de Concentração: Poéticas Visuais
Linha de Pesquisa: Processos de Criação em Artes Visuais

Orientador:
Prof. Dr. Geraldo de Souza Dias Filho

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação. Serviço de Biblioteca e Documentação. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Sucheuski, Carolina Aires

Processos negativos em pintura e desenho / Carolina Aires Sucheuski; orientador, Geraldo de Souza Dias Filho. – São Paulo, 2023.
280 p.: il.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. Poéticas visuais. 2. Pintura. 3. Desenho. 4. Composição espacial. 5. Composição cromática. I. Dias Filho, Geraldo de Souza. II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por

Alessandra Vieira Canholi Maldonado – CRB-8/6194

SUCHEUSKI, C. A. *Processos negativos em pintura e desenho*. 2023. 280 p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Geraldo de Souza Dias Filho pela generosa orientação. Sou grata também por esse professor ter sido tão compreensivo nas etapas finais desta pesquisa, quando problemas pessoais fizeram com que eu atrasasse o cronograma mas sempre pude contar com sua gentil disposição em arrumar tempo para ler os textos e marcar reuniões. Agradeço aos professores Sergio Niculitcheff e Fábio Lopes de Souza Santos pelas atenciosas avaliações e pelos comentários durante o exame de qualificação. A presente dissertação é resultado de um percurso que foi iluminado e justamente corrigido por esses três professores.

Todo o processo de mestrado foi acompanhado também por queridas amigas que demonstraram interesse pela pesquisa e pelas obras desenvolvidas. Agradeço a Bárbara Borges, Claudia Agnelli, Cristiane Silvestrin, Eliana Takara, Regina Brandão e Tania Mano, que ainda não sabem como a atenção e o apoio que me deram foram importantes para mim. Mesmo no desenvolvimento de trabalhos gráficos de anos atrás, seus comentários estimulantes a cada obra que eu mostrava animavam a criação da próxima, e sua companhia tornou o dia a dia mais alegre e os momentos especiais mais significativos.

Se esta pesquisa se volta para um trajeto próprio de formação poética, preciso salientar que o meu começou

muitos anos antes do registro realizado nas páginas a seguir. Começou com as cartolinas coloridas e os bonecos de isopor usados nos enfeites das festinhas de aniversário feitos pela minha mãe, Elizabete Marques Aires, minha primeira e constante professora de artes e de valores. Com os discos do Van Morrison e do Pink Floyd tocados nos domingos de manhã pelo meu pai, Maurício Sucheuski, que também me ensina a ver a beleza e a procurá-la onde ela não se exhibe. Com as encenações de teatro no parquinho do prédio dirigidas pela minha irmã, Paula Aires Sucheuski, que com invariável afeto ainda me ensina que pra ver graça em qualquer coisa basta ter imaginação.

As influências artísticas vieram também do tio Francisco Marques Aires, mestre das artes culinárias na família, e da avó Edeltraut Sucheiski, com seus biscoitos natalinos esmerados. Esta dissertação é dedicada à memória da avó Maria da Conceição Neves Morgado e do avô Floriano Sucheiski, que ensinaram a generosidade das pequenas coisas, desde o capricho com a comida que se partilha até a piada repetida que se conta em busca de risadas inéditas. Sua memória não constitui apenas um conjunto de lembranças carinhosas, ela é o exemplo dessa verdadeira humanidade, aquela que não é inerente mas sim cultivada.

RESUMO: Recortes e apagamentos são dois procedimentos que podem integrar o processo de criação pictórica. Nesta pesquisa, as práticas de desenho e pintura são consideradas em uma poética caracterizada pela alternância entre processos positivos e negativos, entre fazer e apagar (aplicar e retirar a tinta, construir e cobrir elementos ou ainda acentuar e rebaixar contrastes e a saturação das cores). Para o estudo dos recortes das imagens, o surgimento da fotografia e o fenômeno do japonismo contextualizam as obras de pintores citados na pesquisa, contemporâneos ao impressionismo e pós-impressionismo: Edgar Degas e Pierre Bonnard se destacam entre eles. Em relação aos apagamentos, a mesma cronologia se repete: pinturas de James McNeill Whistler, Édouard Manet e Maurice Denis são analisadas pelo uso acentuado do preto ou do branco. Para a abordagem dos recortes e apagamentos aplicados nas obras elaboradas durante o processo de pesquisa, os parâmetros de coesão e completude da *Gestalt* são examinados com base no conceito de informe elaborado por Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss.

PALAVRAS-CHAVE: Recorte. Apagamento. Pintura. Desenho. Livro-objeto. Informe. Yve-Alain Bois. Rosalind Krauss. Paul Valéry. Fotografia. Japonismo. James McNeill Whistler. Edgar Degas. Pierre Bonnard. Édouard Manet. Maurice Denis.

ABSTRACT: Cutting and erasing are two procedures that can integrate the process of pictorial creation. In this research, the practices of drawing and painting are considered from the standpoint of a poetics defined by the alternation between positive and negative processes, between doing and undoing (applying and removing paint, building and covering elements, or accentuating and lowering color contrasts and saturations). To study the practice of cutting, the emergence of photography and the phenomenon of Japonism contextualize the works of painters contemporary to Impressionism and Post-impressionism that are cited in the research: Edgar Degas and Pierre Bonnard stand out among them. Regarding erasures, the same chronology is repeated: paintings by James McNeill Whistler, Édouard Manet, and Maurice Denis are analyzed by the accentuated use of black or white. To approach the cuttings and erasures applied to the works elaborated during the research process, the *Gestalt* parameters of cohesion and completeness are examined based on the concept of formless elaborated by Yve-Alain Bois and Rosalind Krauss.

KEYWORDS: Cutting. Erasing. Painting. Drawing. Artist's book. Formless. Yve-Alain Bois. Rosalind Krauss. Paul Valéry. Photography. Japonism. James McNeill Whistler. Edgar Degas. Pierre Bonnard. Édouard Manet. Maurice Denis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
<i>O(s) informe(s)</i>	19
RECORTES	31
<i>Forma, estrutura e fragmentação</i>	31
<i>Recorte</i>	34
<i>Composição e unismo</i>	35
<i>Subjetividade, apagamento de si e apagamento da obra</i>	40
<i>Fotografia</i>	49
<i>Japonismo</i>	71
<i>Impressionismo e pós-impressionismo</i>	83
<i>A figura humana fragmentada</i>	92
<i>A Gestalt no informe de Rosalind Krauss</i>	95
<i>Edição de livros</i>	99
APAGAMENTOS	103
<i>A pintura e o caos segundo Deleuze</i>	103
<i>Bonnard: fazer e apagar na pintura</i>	106
<i>As cores planas de Manet</i>	109
<i>O negro e o branco de Manet e de Whistler</i>	113
<i>Harmonia cromática e harmonia musical</i>	122
<i>Denis e o cantochão</i>	128
<i>Do cantochão à polifonia</i>	132
<i>O pulso</i>	140

OBRAS 145

- 109a (série) 146
702u, ida • 702u, volta 162
Livro Blossfeldt 170
Sala e sala em 16 páginas 190
Álbum (série) 208
Quatro PBs (série) 220
Cigana • Sofá 226
Retrato com fundo amarelo
• *Retrato com fundo azul* 230
Bolha de sabão de Manet • Flautista
de Leyster • Fita de Vermeer 234
Whistler na praia • Meio Morandi 240
Nuvens • Capim • Mar a b. 244
Bandinha • Retrato coletivo 250
Agapantos 252
Jardim na sala 256

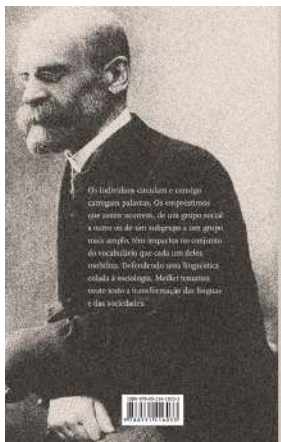
CONCLUSÃO 265

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 275

INTRODUÇÃO

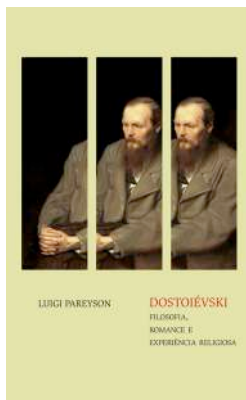
Apagar e recortar: dois processos bastante concretos configuraram o centro da presente pesquisa, que se dá no âmbito das poéticas visuais. Pinturas criadas entre 2021 e 2023, acompanhadas de alguns desenhos elaborados no mesmo período, tiveram esses dois processos de caráter negativo enfocados em sua produção. A eleição dos apagamentos e dos recortes como assunto de pesquisa se deu pela observação de que obras criadas previamente eram marcadas pelo rebaixamento das cores, pela fragmentação espacial ou ainda pela sobreposição parcial de elementos figurativos por camadas de tinta de baixa opacidade. Nesse período anterior, porém, esses procedimentos não eram ainda deliberadamente adotados.

Numa contextualização biográfica, minha prática artística só começou a ser desenvolvida com mais ênfase depois de uma década de atividade profissional em *design* gráfico, e ainda se dá paralelamente a ela. Mas foi o exercício de pintura que provocou uma percepção mais atenta de algumas características que permeavam também as capas de livros, ilustrações e cartazes desenvolvidos principalmente para a Editora da Universidade de São Paulo, onde trabalho. Recortes e apagamentos se repetiam nas imagens produzidas nessa atividade editorial. Em capas



Capas elaboradas para dois volumes da coleção *Biblioteca Durkheimiana*, publicados em 2016 (à esquerda) e em 2021 (à direita) pela Edusp.

elaboradas com fotografias, por exemplo, a ampliação e o isolamento de um fragmento, recortado pelas margens, eram um procedimento predileto, principalmente pela possibilidade de realizar jogos semânticos entre o detalhe selecionado e o título do livro. As cores que se repetiam em várias capas tendiam para os “pastéis”, tonalidades de baixa saturação. Não foi raro diretores e autores pedirem “cores mais vivas” ao aprovar uma capa. O processo era sempre tateante, fosse pelo teste de cada configuração espacial resultante dos diversos recortes possíveis de uma imagem (simulados nos *softwares* dedicados à elaboração das peças gráficas), ou ao acentuar e rebaixar a cor do fundo ou de elementos dispostos sobre a página, manipulando os cursores digitais que controlam matiz e saturação das amostras de cores. Mas, nesse ponto, há uma diferença entre as práticas em *design* gráfico e em pintura e desenho: esses “tateamentos” digitais descritos acima não deixam marcas. É a presença física, sensível, das marcas “negativas” nas obras desenvolvidas com pincel e com lápis que se pretende explorar nesta dissertação.



Quando a prática artística se pauta intencionalmente pelo exercício repetitivo de fazer e apagar, esse processo pode se transformar em fundamento poético das obras elaboradas. Foi o que ocorreu com as pinturas criadas ao longo da presente pesquisa. Nelas, observam-se camadas “lavadas” com tinta branca que se sobrepõem a outras mais saturadas, ou ainda áreas “rasas” de onde se retirou parte da tinta previamente aplicada, deixando vestígios do esboço abaixo. Nem sempre, porém, o processo de pintura se dá por essa alternância entre adicionar e retirar a tinta, ou ainda pela aplicação de cores mais saturadas e aumento dos contrastes para depois rebaixá-los. Muitos pintores procedem apenas pela adição de tinta e pela construção progressiva da composição espacial e cromática, num processo que se poderia dizer ser sempre “positivo”. Ao contrário disso, no capítulo “Apagamentos” serão citados artistas cujas obras apresentam áreas em que a tinta foi retirada com panos ou com espátulas, ou ainda outros que procediam pela adição de inúmeras camadas de baixa opacidade para compor imagens que, no final do processo, apresentam uma variação bastante restrita das

Ilustração e capa para o livro Ensaio sobre Música Brasileira (Edusp, 2020), capa para Dostoiévski: filosofia, romance e experiência religiosa (Edusp, 2012) e para A leitura, outra revolução (Edições Sesc São Paulo, 2017).

tonalidades. Três artistas serão destacados nesse capítulo: Édouard Manet, James Whistler e Maurice Denis.

16

Introdução

Os três nomes citados se referem à pintura europeia do final do século XIX. Essa cronologia se repete no capítulo “Recortes”, uma vez que o impressionismo apresentou novidades na configuração das obras visuais compreendendo por vezes a fragmentação espacial. Edgar Degas e Pierre Bonnard são os artistas mais citados nesse capítulo. Numa análise histórica, o advento da fotografia e o fenômeno do japonismo são contemporâneos das pinturas que começaram a apresentar mais consistentemente recortes arrojados em suas figurações ou a divisão do espaço por elementos que se sobrepõem em primeiro plano. A atribuição de causalidade entre os fatores que se relacionam a um suposto “olhar fotográfico”, porém, é sujeita a análise a partir de dois interessantes textos, de Peter Galassi e Kirk Varnedoe, que invertem a tradicional concepção de que a fotografia teria “ensinado” a pintura a fragmentar seu espaço.

Os dois capítulos seguintes são ilustrados por muitas das obras citadas, e uma rápida folheada pelas páginas permite verificar que o enfoque cronológico é de fato o da arte europeia do final do século XIX. Tendo como centro a questão dos recortes e dos apagamentos, a reflexão realizada na presente pesquisa é eminentemente formalista, pois se concentra em dois procedimentos bastante concretos da produção pictórica. Nessa análise, os críticos contemporâneos Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss são as referências privilegiadas, mesmo que suas teorizações sejam majoritariamente referentes à arte posterior ao período citado. Ambos são reconhecidos pela defesa de um formalismo “ampliado”, que compreende considerações estruturalistas e recusa a distinção entre forma e conteúdo que estava implícita no formalismo “morfológico” classicamente atribuído a Clement Greenberg.

A eleição de Bois e Krauss como referenciais teóricos, porém, tem outra justificativa: suas elaborações acerca do termo *informe*, que se encontram no catálogo intitulado *Formless: a user's guide*, elaborado por ambos para a exposição “L’informe: mode d’emploi” (Paris, Centre Georges Pompidou, 1996), da qual foram curadores. Esse catálogo foi o primeiro recurso buscado para explorar conceitualmente quais poderiam ser as possíveis implicações de procedimentos pictóricos que se definem pelo caráter negativo. A pergunta central é: se recortes e apagamentos são privilegiados na prática de pintura e desenho, como a forma resultante deve ser abordada? As obras selecionadas pelos autores para sua exposição são do século XX: posteriores, portanto, aos artistas que figuram nas páginas a seguir. Quanto aos meus desenhos e pinturas, também não há uma relação evidente que justifique qualquer tentativa de estabelecer paralelos com as obras que compuseram a exposição mencionada. Soma-se, a isso tudo, que os termos “recorte”, “apagamento” e “processo negativo” não são utilizados pelos autores em seu catálogo. Apesar disso, é encontrado nele, inclusive como título de um de seus capítulos, um outro termo importante para esta pesquisa: *Gestalt*.

A completude da forma, fundamento primeiro da *Gestalt*, é o parâmetro para que se possa estabelecer a possibilidade de manifestação de uma falta nas imagens. “Uma falta” porque nem é pertinente à análise das obras praticadas a ideia de oposição definitiva à forma, como também o informe de Bois e Krauss não se refere a uma suposta “não forma”, visto que não se trata de recusar a ideia patente de que as obras que apresentaram em sua exposição são manifestadas por sua formalização material. Mas, no caso dos recortes e apagamentos, parece haver algum parâmetro implícito em percepções, por parte de observadores e inclusive minhas, de que falta cor, faltam contrastes, ou ainda de que a fragmentação do espaço criou uma confi-

guração em que a distinção entre figura e fundo é parcial ou totalmente eliminada, faltando referências que acusem a lógica formativa de determinada composição. Esse parâmetro implícito é relacionado à *Gestalt* por Krauss:

Introdução

[...] quando o psicólogo [da *Gestalt*] se dedica a discorrer sobre a *Gestalt* em si, a figura é percebida como bem construída, em uma coesão quase garantida, como se guiada pelas regras da “boa forma” para constituir um todo em detrimento de uma massa sem-forma de fragmentos incoerentes [...]¹.

Mas a relação entre os processos negativos praticados nas obras e o informe adotado como referencial teórico é bastante complexa, chegando a termos de contraposição (como será visto, por exemplo, na passagem do capítulo “Recortes” relativa à não-composição analisada por Bois). Outro fator de complexidade é a genealogia da própria palavra “informe”, pois se trata de um termo cunhado por Georges Bataille em 1929 no contexto do surrealismo francês e que foi, a partir da década de 1980, utilizado por historiadores e críticos de arte em releituras diversas. Antes da exposição “L’Informe”, Krauss já havia empregado o termo em análises da fotografia surrealista em seu livro *The optical unconscious*, de 1994, voltado à arte das décadas de 1920 a 1950. Em 1995, o filósofo francês Georges Didi-Huberman publicou *A semelhança informe*, em que Bataille é referência recorrente. Previamente, na década de 1980, a filósofa franco-búlgara Julia Kristeva associava o informe

1. “[...] when the [Gestalt] psychologist goes on to speak of the Gestalt itself, the figure which is sensed as well-built, as most securely hangin together, as guided by the rules of ‘good form’ to constitute a whole rather than a shapeless mass of incoherate fragments [...]” (Krauss *in* Bois & Krauss, 1997, p. 89). Ao longo da dissertação, os trechos citados de referências bibliográficas em língua inglesa tiveram tradução minha para o português.

batailleano à noção de abjeto (associação fortemente criticada por Krauss²). Muito antes disso, em 1936, a palavra “informe” já aparecia nas páginas de *Degas dança desenho*, livro do poeta francês Paul Valéry dedicado a Edgar Degas. Antes de esses diferentes “informes” serem aprofundados, é pertinente partir do primeiro deles, o de Bataille.

19

O(s) informe(s)

O(S) INFORME(S)

Em 1929, o incipiente escritor Georges Bataille ainda não era reconhecido por suas produções literárias: *História do olho*, seu romance de estreia, acabara de ser publicado sob pseudônimo. Mas foi nesse ano que ele começou sua oposição pública ao movimento surrealista francês, então em voga e reunido em torno do escritor André Breton³. Era também o ano da publicação do primeiro número da revista parisiense *Documents*, que nas próximas quinze edições exibiria o nome de Bataille como seu secretário geral. Tratava-se de uma revista voltada a “doutrinas, arqueologia, belas-artes e etnografia” (informação que figurava nas capas), e foi no número 7 que o termo “informe”

2. Para Krauss, relacionar o informe ao abjeto causa uma tematização restritiva do termo, que para ela deve ser utilizado como uma ferramenta estruturalista que possibilita a análise de diversas problematizações culturais, muito além de uma valorização da escatologia que se propagava nas artes no fim do século XX. Ver Foster *et al.*, 1994 e Krauss *in* Bois & Krauss, 1997, p. 237.

3. O cerne dessa contraposição era o pensamento metafísico somado à idealização da arte, que Bataille identificava no surrealismo de Breton. Como se verá logo adiante pela citação do parágrafo que introduz o termo “informe”, essa palavra foi uma concretização da postura anti-idealista de Bataille, para quem a “descategorização” era um preceito que, se aplicado à arte, constituía uma operação de rebaixamento das obras a sua pura materialidade, através do afastamento das referências metafísicas e demais tematizações.

surgiu como verbete do “Dicionário crítico”, seção que percorreu várias edições⁴. Eis a redação de Bataille:

20

Introdução

Um dicionário começaria no momento em que ele não mais trouxesse o significado, mas sim as tarefas das palavras. Assim, *informe* não é apenas um adjetivo com determinado significado, mas um termo que serve para desclassificar, geralmente exigindo que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem direitos em nenhum sentido e é esmagado por toda parte, como uma aranha ou uma minhoca. De fato, para que os acadêmicos ficassem satisfeitos, o universo deveria tomar forma. Toda a filosofia não tem outro objetivo: trata-se de colocar um fraque no que existe, um fraque matemático. Por outro lado, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas *informe* equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou uma cusparada⁵.

4. O verbete citado era assinado pelo próprio Bataille, mas havia entradas como “absoluto”, “materialismo”, “rouxinol”, “arquitetura”, “homem” e “iguarias canibais”, com definições insólitas redigidas por variados colaboradores. Em *Formless*, Bois e Krauss mimetizam a configuração de dicionário e os títulos de seus capítulos são termos ordenados alfabeticamente. Dessa maneira, tem-se “Abattoir”, “Base Materialism”, “Cadaver”, “Dialectic”, “Entropy”, “Figure”, “Gestalt”, “Horizontalality” e assim por diante.

5. A tradução foi elaborada a partir das duas ocorrências presentes na abertura do catálogo *Formless*: o original em francês de Bataille e sua tradução para língua inglesa. “Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besognes des mots. Ainsi *informe* n’est pas seulement un adjectif ayant tel sens mais un terme servant à déclasser, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu’il désigne n’a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait en effet, pour que les hommes académiques soient contents, que l’univers prenne forme. La philosophie entière n’a pas d’autre but : il s’agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l’univers ne ressemble à rien et n’est qu’*informe* revient à dire que l’univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.” E também: “A dictionary begins when it no longer gives meaning of words, but their tasks. Thus *formless* is not only an adjective having a given meaning, but a term that serves to bring things down in the world, generally requiring that each thing have its form. What it designates has no rights in any sense and gets itself squashed everywhere, like a spider or an earthworm. In fact, for academic men to be happy, the universe

A definição “dicionarizada” para o termo é nada menos do que a recusa de que as coisas recebam definições. É assim que Bois e Krauss também se recusam a definir a palavra que dá título à exposição e ao catálogo. Na introdução, Bois é categórico: “Assim, não vamos aqui tentar definir o informe”⁶. Como se viu, os dois autores estavam empenhados em atualizar o formalismo estritamente morfológico de Greenberg, e o curto parágrafo de Bataille foi uma ferramenta utilizada por ambos para esse fim. Se o formalismo greenberguiano havia sido adotado como cartilha oficial da leitura da arte moderna até então, o informe seria a operação que “escova o modernismo a contrapelo”⁷, ou seja, seria um instrumento para questionar as concepções historicamente consagradas ao redor da produção de arte do século xx. Trata-se de questionar a “interpretação modernista da arte moderna”⁸. Alguns cânones dessa interpretação que os autores contestam são: 1. a referência exclusiva das artes visuais ao sentido da visão; 2. a exclusão da dimensão temporal das artes visuais; 3. a verticalidade implicada na percepção das obras (no caso da pintura, tem-se o observador ereto diante de uma obra exposta sobre uma parede, ainda que a problematização seja expandida por eles a outras linguagens, como esculturas); 4. a plenitude formal e semântica da obra de arte como uma unidade coesa (Bois *in* Bois & Krauss, 1997, p. 25-26). As qua-

would have to take shape. All of philosophy has no other goal: it is a matter of giving a frock coat to what is, a mathematical coat. On the other hand, affirming that the universe resembles nothing and is only *formless* amounts to saying that the universe is something like a spider or spit” (Bataille *apud* Bois & Krauss, 1997, p. 5, grifos do autor).

6. “Thus, we will not attempt to define the formless” (Bois *in* Bois & Krauss, 1997, p. 18).
7. “[...] brush modernism against the grain” (*idem*, p. 16).
8. “The modernist interpretation of modern art [...]” (*idem*, p. 25).

tro categorias desenvolvidas pelos autores ao redor do conceito são recursos de questionamento desses quatro postulados consagrados da crítica da arte moderna. São elas: baixo materialismo, horizontalidade, pulso e entropia. No texto introdutório de *Formless*, assinado por Bois, temos:

- **BAIXO MATERIALISMO:** o termo é uma herança batailleana explícita nas formulações de Krauss e Bois acerca do informe. Na postura anti-idealista de Bataille, a obra de arte deve ser destituída de uma suposta aura consagrada que a situa em uma categoria à parte e acima dos demais objetos no mundo. Ao ilustrar o termo com obras como *Dirt Painting (for John Cage)*, de Robert Rauschenberg (1953, uma obra constituída por uma caixa de madeira contendo terra e mofo), Bois alerta para a ironia contida na noção de baixo materialismo: ao direcionar a ênfase à matéria, o resultado é inevitavelmente sua fetichização ontológica idealizadora.

- **HORIZONTALIDADE:** é a categoria que questiona tanto a percepção exclusivamente vertical das obras quanto a visualidade pura implicada pela leitura greenberguiana da produção modernista. A verticalidade é um significante na *Gestalt*, a qual considera a orientação ereta do corpo humano e determina postulados como “Um objeto de um certo tamanho, forma ou cor visualmente terá mais peso quando colocado mais alto” (Arnheim, 2017, p. 21-22). Assim, a pintura, por exemplo, tradicionalmente implica uma verticalidade, tanto em sua confecção pelos pintores (sobre cavaletes ou paredes) quanto em sua exposição. A horizontalidade, por sua vez, pode ser exemplificada de uma maneira evidente nas pinturas *all-over* realizadas por Jackson Pollock sobre o chão. Em outro exemplo, Bois estabelece que a inserção de palavras na pintura também realizaria uma subversão dessa verticalidade, pois tanto a escrita quanto a leitura são atividades que remetem à horizontalidade (lemos e escrevemos sobre mesas). O exemplo eleito pelo au-

tor é *Nature morte à la chaise cannée*, de Picasso (1912, ver p. 101): além de constituir um dos primeiros exemplos modernos de inserção de palavras em obras pictóricas, a pintura de Picasso ainda apresenta a curiosa característica de uma construção perspectiva “de cima”, como se olhássemos para uma mesa com sua forma perfeitamente oval.

- PULSO: se contrapõe à exclusão da temporalidade do campo visual. Tradicionalmente, essa exclusão compreende o tempo como linear, direcionado a um fim, enquanto “pulso” pressupõe uma batida, uma frequência incessante. Segundo Bois, essa batida “rompe o autofechamento da visualidade pura desencarnada e incita a irrupção do carnal”⁹ na percepção da obra.

- ENTROPIA: trata da reversão da unidade, ou da plenitude formal, da obra de arte. Mas a palavra também é considerada por Bois e Krauss em outras derivações, como a negação de uma suposta coesão que se espera (erroneamente, na visão dos autores) em toda a produção de um mesmo artista, mesmo que ao longo de décadas. Algumas figuras da entropia que eles elencam em seu “dicionário do informe” vão desde a decomposição da matéria, a acumulação de resíduos (como a acumulação de poeira) até noções como o “congelamento das palavras” quando inseridas em um dicionário.

Percebe-se que o informe de Bois e Krauss parte do curto parágrafo de Bataille mas não se atém a ele. “Não estamos particularmente interessados em Bataille como crítico de arte, ou em seus gostos artísticos”, declarou Bois em entrevista concedida em 1996¹⁰. É o contrário do que realizou Didi-Huberman em *A semelhança informe*, em que

9. “[...] punctures the disembodied self-closure of pure visuality and incites an irruption of the carnal” (*idem*, p. 32).

10. “We’re not particularly interested in Bataille as an art critic, or Bataille’s tastes in art” (Bois in Krauss & Bois, 1996).

o nome do mesmo escritor é constante. Na mesma entrevista, Bois também enunciou: “Bataille tinha uma noção bastante tradicional, figurativa da arte. Didi-Huberman segue a mesma linha. Uma pena, isso não é útil”¹¹.

A interpretação que Didi-Huberman realiza do famigerado parágrafo sobre o informe é bastante diversa da realizada por Bois e Krauss, mas acima de tudo é o propósito da sua adoção que é distinto entre esses autores. Logo na “Nota” introdutória de seu livro, Huberman explicita que as publicações na revista *Documents* que foram redigidas por Bataille, assim como as que tiveram as imagens ilustrativas selecionadas por ele, serão ferramentas para um fim previamente determinado: seu interesse é a exploração da noção de semelhança, especialmente em uma acepção decorrente da iconografia cristã. O argumento é que o informe de Bataille seria um recurso que “dilacera as semelhanças” (Didi-Huberman, 2015, p. 19). Além disso, as imagens que ocupavam as páginas de *Documents* constituiriam uma “iconografia dilacerante” (*idem, ibidem*). Tais imagens eram, em grande parte, representações do corpo humano. Isso podia ser conciliado aos interesses voltados à iconografia cristã de Huberman, uma vez que nela a semelhança se dá pela questão conflituosa do homem como imagem (semelhança) de deus. O autor argumenta que, numa espécie de “anti-iconografia cristã”, Bataille dilacerava o corpo e deformava a própria noção de semelhança, ao justapor, por exemplo, imagens de sacrifícios humanos e de abatedouros a fotografias de pernas de dançarinas de cabaré (ação que realiza o pareamento entre o sublime e o abjeto, recurso consagrado em diversos de seus escritos). A revista apresentava, assim, uma “[...] certa *arte das se-*

11. “Bataille had a very traditional, figurative notion of art. Didi-Huberman is taking the Bataille line himself. Too bad. It’s not useful” (*idem*).

melhanças – certa arte das aproximações, das montagens, dos esfregamentos, das atrações de imagens [...]” (*idem*, p. 27, grifos do autor).

25

O relacionamento entre o informe e a ideia de deformação foi o fundamento da crítica de Bois à leitura do termo realizada por Didi-Huberman. No capítulo “Figure” de *Formless*, Bois retoma o parágrafo de Bataille e defende que ele não deveria ser lido pelo viés da semelhança (supostamente indicado pela passagem final “afirmar que o universo não se assemelha a nada e é apenas *informe* equivale a dizer que o universo é algo como uma aranha ou uma cusparada”), mas sim pelos princípios de rebaixamento e desclassificação, que seriam o cerne do texto. “Semelhança informe” seria um oxímoro, segundo Bois (Bois *in* Bois & Krauss, 1997, p. 80).

O(s) *informe(s)*

Pertinente ou não aos escritos de Bataille, a interpretação do informe como uma deformação poderia ser instrumentalizada na análise dos processos negativos proposta nesta pesquisa. Mas de fato é predominante no livro de Huberman uma tematização relacionada ao corpo humano, o que diverge do escopo pretendido aqui. Já o que Bois sublinha no parágrafo de Bataille é o rebaixamento, que seria a contraposição ao viés sublimatório implicado na categorização de um determinado objeto como obra de arte (e por isso o termo se relacionaria à ideia de desclassificação). Nas práticas desenvolvidas na presente pesquisa, isso pode ser associado a dois fatos. Primeiro, em relação aos livros-objetos que foram desenvolvidos: quando o livro que compôs a instalação *Sala e sala em 16 páginas* foi exposto, houve a frustração ao ouvir o relato de alguns visitantes presentes na abertura de que não folhearam o livro porque não sabiam que isso era permitido – afinal, entendiam que se tratava de uma “obra de arte” e não de um livro. Segundo, em relação à prática de pintura sobre lonas sem chassis que não são posterior-

mente emolduradas: em vez de virarem “quadros” propriamente ditos, permanecem como rolos de armazenamento mais pragmático.

Relativamente às obras desenvolvidas por mim, porém, o baixo materialismo do informe de Bois e Krauss não vai além dessas duas questões. Nas páginas seguintes, os fundamentos “pulso” e “horizontalidade” serão mencionados em relações bastante indiretas com minhas obras. Pulso será referido pela alternância entre fazer e apagar que caracteriza os processos pictóricos que serão descritos, além de ser possível depreender uma noção mais ampla de temporalidade quando for feita, no capítulo “Apagamentos”, a abogadem dos paralelos entre música e pintura recorrentes nos escritos de Whistler e Denis sobre as próprias obras. Horizontalidade será outro parâmetro retomado na análise dos livros-objetos, além de ser abordado nas reflexões teóricas sobre fragmentação e *Gestalt* a partir dos escritos de Krauss em *Formless*. O fundamento do informe de Bois e Krauss mais convergente à presente pesquisa seria a entropia, uma vez que a própria definição da palavra permite uma associação mais evidente com os processos negativos, principalmente pela fragmentação implícita na prática dos recortes. Tal relação, porém, também não se dá de maneira absoluta: enquanto as pinturas de Degas são utilizadas nesta pesquisa como exemplo de espaço pictórico definido pelos recortes, será visto logo a seguir que Bois afasta a leitura que Valéry realiza do “informe” de Degas de sua própria formulação para o mesmo termo.

Prosseguindo então ao informe de Valéry: ele aparece no curto capítulo de *Degas dança desenho* intitulado “Do solo e do informe”. O livro foi publicado em 1936 mas, apesar de não haver qualquer menção à publicação de Bataille, é curioso o fato de que os escritos começaram a ser planejados no mesmo ano de 1929 em que a definição do

informe foi publicada em *Documents*¹². No capítulo citado, Valéry realiza uma apologia aos fundamentos clássicos que baseiam o ofício do desenho, como anatomia e perspectiva. Sua crítica é que esses fundamentos estariam sendo perdidos em sua época: “O abandono da anatomia e da perspectiva foi simplesmente o abandono da ação do espírito na pintura em favor apenas do divertimento instantâneo do olho” (Valéry, 2015, p. 82). Esse trecho é conclusivo de uma reflexão em que o autor havia resenhado sua própria definição para a palavra “informe”:

O(s) informe(s)

Eu pensava às vezes no *informe*. Há coisas – manchas, massas, contornos, volumes – que têm, de alguma maneira, somente uma existência de fato: são apenas percebidas por nós, mas não conhecidas; não podemos reduzi-las a uma lei única, deduzir seu todo da análise de uma de suas partes, reconstruí-las por meio de operações racionais. Podemos modificá-las com bastante liberdade. Elas não têm outra propriedade senão ocupar uma região do espaço... Dizer que são coisas informes é dizer não que não têm formas, mas que suas formas não encontram em nós nada que permita substituí-las por um ato de traçado ou reconhecimento nítido. E, de fato, as formas informes não deixam outra lembrança senão a de uma possibilidade... Assim como uma sequência de notas tocadas ao acaso não é uma melodia, tampouco uma poça, uma rocha, uma nuvem, um fragmento de litoral são formas redutíveis (*idem*, p. 78-79, grifo do autor).

Nota-se que essa sua caracterização do termo ressoa bastante o curto parágrafo batailleano, segundo o qual o in-

12. Sobre a datação da escrita do livro por Valéry, consta no site da biblioteca digital francesa Gallica: “Durante uma reunião em junho de 1929, Valéry informou a Vollard seu desejo de dedicar um livro a Degas. O título é encontrado rapidamente: será *Degas danse dessin*, mas o projeto levará muito tempo para se concretizar” (no original: “Lors d’une rencontre en juin 1929, Valéry fait part à Vollard de son désir de consacrer un livre à Degas. Le titre est rapidement trouvé : ce sera *Degas danse dessin*; mais le projet va ensuite beaucoup tarder à se concrétiser.”). Ver Genin, 2018.

forme se aproxima de algo como uma cusparada, uma aranha ou uma minhoca esmagada. Toda essa descrição parece bastante desconectada do elogio mencionado anteriormente ao estudo dos fundamentos do desenho. Mas é por um exercício exemplar de “desenho do informe” (um lenço amassado sobre a mesa é o exemplo eleito) que Valéry sintetiza a possibilidade de expressão singular por parte do artista que se utiliza dos fundamentos acadêmicos. Isso porque a prática do desenho não poderia prescindir da disposição para observar o objeto com uma visão depurada do hábito:

Esse exercício pelo informe ensina, entre outras coisas, a não confundir o que se acredita ver com o que se vê. Há uma espécie de construção na visão, de que somos dispensados pelo hábito. Adivinhamos ou prevemos, em geral, mais do que vemos, e as impressões do olho são para nós signos, e não *presenças singulares*, anteriores a todos os arranjos, resumos, esboços, substituições imediatas que a educação elementar nos inculcou.

Assim como o pensador tenta se defender das *palavras* e das expressões prontas que dispensam os espíritos de se surpreender com tudo e tornam possível a vida prática, do mesmo modo o artista pode, pelo estudo das coisas informes, isto é, de forma *singular*, tentar encontrar sua própria singularidade e o estado primitivo e original da coordenação de seu olho, de sua mão, dos objetos e de seu querer (*idem*, p. 80-81, grifos do autor).

Essa breve reflexão de Valéry sobre o informe foi iniciada a partir do personagem central de seus escritos no citado livro, Degas. Como o título do capítulo indica, o interesse é pela maneira como o solo está presente nas obras pictóricas desse artista. O solo é utilizado pelo autor como pretexto para abordar as perspectivas inusitadas elaboradas por Degas, em representações de bailarinas a partir de um balcão superior ou de uma mulher agachada em seu banho a partir da vista de um homem em pé a seu lado. A

consequência dessas novas perspectivas é a configuração estranha que resulta da visão objetiva pleiteada pelo informe de Valéry: a bailarina, quando vista desse plano superior, passa a ser percebida “como a visão de um caranguejo na praia” (*idem*, p. 77).

29

É essa reflexão de Valéry que Bois menciona na introdução de *Formless*. Bois salienta que, por mais que as perspectivas possam ser inovadoras e até mesmo causar deformações no objeto retratado, a unidade da cena representada nunca é perturbada em Degas, e adiciona: “Nem a excentricidade do ponto de vista nem a deformação dizem respeito ao informe conforme nosso entendimento segundo Bataille”¹³. Nesse ponto, torna-se evidente outra incompatibilidade entre o informe de Bois e Krauss e as práticas pictóricas abordadas nesta pesquisa. Degas é um artista que será central no capítulo sobre os recortes, pois suas composições que apresentam não apenas as perspectivas excepcionais mas também enquadramentos definidos por cortes abruptos da figuração constituem uma importante síntese dos elementos históricos que contextualizam esse tópico: o advento da fotografia e o japonismo. Por outro lado, a presença ou não de uma unidade, parâmetro implícito nessa contraposição realizada por Bois ao informe de Valéry, será um fértil princípio orientador das reflexões que se seguem.

O(s) informe(s)

13. “Neither eccentricity of the point of view nor deformation concerns the formless as we understand it according to Bataille” (Bois *in* Bois & Krauss, 1997, p. 27).

RECORTES

FORMA, ESTRUTURA E FRAGMENTAÇÃO

Antes de iniciar a análise sobre o recorte na obra pictórica, convém deter-se brevemente nos termos “forma” e “estrutura”. As reflexões que o historiador e sociólogo da arte francês Pierre Francastel realiza acerca de ambos no livro *Imagem, visão e imaginação* são aqui privilegiadas porque se relacionam diretamente às ideias de todo e de fragmentação.

A partir do capítulo intitulado justamente “Arte, forma e estrutura”, pode-se realizar uma leitura, mesmo que bastante simplificadora, segundo a qual o termo “forma” seria relacionado à percepção de um todo, enquanto a análise da “estrutura” seria dedicada à vinculação entre as partes de uma obra – incluindo-se aí os elementos externos que nela são incorporados pelo artista e se manifestam como uma parte. Lê-se no capítulo:

Não deixa de ser possível [...] salientar, por análise comparativa e diferencial, as razões das escolhas seletivas que determinaram tanto o recurso por parte do artista a uma técnica específica como a utilização de um determinado tipo de representação, para não falar dos processos mais ou menos codificados que permitem fazer coabitar no mesmo conjunto

elementos diversos, de caráter técnico ou intelectual. A obra de arte é sempre heterogênea, associando e combinando fragmentos que, ao nível da representação, se inserem em conjuntos de variadas experiências. É nesse contexto que surge esta noção que, segundo o vocabulário do nosso tempo, chamamos estrutura [...].

Recortes

Durante trinta anos, a expressão mágica foi a de Forma. O sucesso dessa expressão não se devia só ao prestígio de obras como a de Focillon, como também à concordância que havia entre uma corrente que pretendia renovar a história da arte, demasiado submetida à iconografia, e outra, que representava as preocupações genéricas da psicologia. Acrescente-se ainda que existe uma grande divergência entre a teoria global da forma e as suas aplicações estéticas, na medida em que, esteticamente, a forma está muitas vezes restringida à aparência sensível, não levando em conta o fato de que a obra, apesar de constituir um todo, é formada por partes, advindas de múltiplas origens, e que para se tentar uma boa aproximação, se tem que ir pelo método da abordagem progressiva. Se é verdade que o conhecimento das partes não implica que se conheça o todo, não é menos verdade que o conhecimento do todo também não nos dá a conhecer as partes (Francastel, 1987, p. 26-27).

O trecho acima permite entrever que as definições de “forma” e “estrutura” são instrumentos para um posicionamento teórico do autor: a tal corrente que pretendia renovar a história da arte em contraposição à iconografia deve ser, deduz-se, o formalismo. As “preocupações genéricas da psicologia” à qual essa corrente se aliava poderiam ser os fundamentos gestálticos, bastante instrumentalizados nas análises formalistas das obras de arte. O capítulo mencionado foi publicado originalmente como um artigo em 1965¹ e, por mais que o formalismo de Clement Greenberg não contasse ainda trinta anos de existência (Fran-

1. A edição em língua portuguesa adotada nesta pesquisa informa que o texto foi publicado na *Revue internationale de philosophie*, n. 73-74.

castel escreve que “durante trinta anos, a expressão mágica foi a de Forma”), ele constituía uma propagação de um formalismo anterior que se iniciara nas vanguardas artísticas europeias do começo do século xx. Forma e estrutura são, assim, não apenas termos para a análise de obras de arte mas, antes de tudo, objetos simbólicos de um quadro de filiações teóricas nos estudos de estética. Através de suas definições, Francastel explicita seu posicionamento contrário ao formalismo, reivindicando um estruturalismo que amplia as considerações sobre a obra de arte para além de sua constituição sensível.

Como visto na “Introdução” desta dissertação, Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss são aqui adotados como referenciais teóricos também pela superação desse dualismo entre o formalismo e algumas correntes que se opõem a ele, através da adoção do “formalismo ampliado” reivindicado por ambos. De todo modo, porém, a passagem citada é pertinente a este estudo por explicitar como a noção de forma é, nos meios teóricos, amplamente relacionada à ideia de completude e de indivisibilidade. A forma seria “o que se dá a ver”, portanto seria uma estruturação de partes que, ao se manifestar sensivelmente em uma unidade coesa, camufla a própria composição heterogênea. Isso é condizente com os fundamentos da *Gestalt*, segundo a qual a percepção da forma se dá pelo todo.

Essa busca por um embasamento para os termos “forma” e “estrutura” tem o objetivo de situar melhor a relação entre o informe e a fragmentação nesta pesquisa. A possibilidade de uma contraposição à forma indicada pelo termo “informe” jamais indica uma anulação da mesma, uma vez que não existe obra de arte sem forma. Como apresentado na “Introdução”, Didi-Huberman aborda o termo pela perspectiva da deformação, enquanto Bois e Krauss estabelecem um quadro amplo de releituras do informe batailliano. Dentro desse quadro dos dois últi-

mos autores, a noção de fragmentação não é abordada diretamente, mas é tangenciada pelo fundamento da entropia. Nesta pesquisa, o recorte tem sempre implícito em si a entropia, pois é exercido através de diferentes possibilidades de se contrapor (sempre parcialmente, é necessário frisar) à coesão sensível da obra ou à completude da figuração nela retratada.

RECORTE

Após as reflexões sobre os termos “forma” e “estrutura”, faz-se necessário definir o que está sendo chamado de “recorte” na presente dissertação. Trata-se não apenas da cisão dos elementos que tangenciam as margens do espaço pictórico (apesar de essa ser uma questão bastante explorada a seguir), mas também da configuração total da imagem resultante do enquadramento que apresenta. A dualidade entre uma configuração unitária e uma fragmentada, assim como entre uma completa e uma incompleta, será objeto central da análise realizada ao redor do termo.

Numa consideração ampla da composição espacial das imagens que fazem parte de nossa cultura visual, um viés historicista estabelece que não apenas paisagens mas também retratos e outros gêneros pictóricos são definidos, em grade medida, pela representação perspectiva do espaço. A distribuição racionalizada dos elementos em função de um ponto de vista que determina a localização e o tamanho de cada objeto na tela constitui um centro organizador que atribui completude à imagem, pois cada elemento sofre a determinação de uma mesma lógica.

Porém, mesmo quando a representação perspectiva não é o princípio que fundamenta uma prática pictórica, outros princípios assumem a função de guiar a organização do espaço e atribuir a ele uma coesão. Em meados do sé-

culo xx, variados programas artísticos de vanguarda europeus já haviam possibilitado a extrapolação não apenas da representação perspectiva mas também da figurativa quando foi desenvolvida a teorização da *Gestalt*, que estabelecia, no âmbito da psicologia, que a percepção visual humana se orienta pela busca de coesão e de unidade. Esses princípios permeavam não somente o estudo da percepção mas também a prática de criação de imagens. O termo “permear”, aqui, é utilizado para salientar que essa busca de coesão pode não ser o fundamento determinante da configuração da imagem ou nem mesmo ser intencional, mas mesmo assim estar presente.

COMPOSIÇÃO E UNISMO

Ao mencionar a completude gestáltica, não se está referindo apenas à organização espacial da obra, mas também a como cor, luz e sombra, texturas e outros elementos visuais interagem nela. Por mais que, neste momento da presente dissertação, o foco esteja voltado para o recorte espacial das imagens, faz-se um excuroso para esta consideração mais ampla dos elementos constitutivos das obras visuais para abarcar alguns apontamentos de Yve-Alain Bois sobre o unismo, corrente da vanguarda polonesa estabelecida por Władysław Strzemiński e Katarzyna Kobro na década de 1920.

Primeiramente, para uma definição do unismo segundo seus próprios teóricos, tem-se que “A lei da pintura orgânica exige: a maior união possível das formas com o plano do quadro”². Ao buscar uma pintura que denominavam

2. “The law of organic painting requires: the greatest possible union of forms with the plane of the picture” (Strzemiński *apud* Strzemiński e Forbes, 2018).

“orgânica”, Strzemiński e Kbro elaboraram um pensamento artístico que tinha a completude e a indivisibilidade da obra como fundamento primeiro. É, assim, em contraponto máximo à ideia de fragmentação e recorte da imagem que o unismo é aqui tomado como exemplo.

Contextualizados no primeiro momento modernista³, os escritos de Strzemiński se inserem em um cenário em que artistas do Leste Europeu ocupavam-se com as possibilidades de inserção da arte na sociedade comunista que começava a ser construída. Bois argumenta que excepcionalmente, porém, Strzemiński estabeleceu uma ponte com o segundo momento modernista que ainda viria, pois ele adiantava uma preocupação centralmente formalista que marcaria essa nova corrente três décadas depois. Uma frase do artista condensa essas duas posturas, abordando uma sobreposição dos valores de coletividade aos de individualidade (típico do contexto das reformas sociais das primeiras décadas do século) mas por um viés marcadamente formal: “O objetivo do artista não é expressar sua individualidade, mas trabalhar coletivamente no sentido de criar valores objetivos cuja unidade de medida é a forma” (Strzemiński *apud* Bois, 2009, p. 155).

Expandindo a definição do unismo para além da “maior união possível das formas com o plano do quadro”, tem-se que o termo representa uma oposição a um suposto “dualismo”, que seria atribuído à arte que Strzemiński e Kbro chamavam de “barroca”, “isto é, toda a arte passada, inclusive o cubismo e o suprematismo” (Bois, 2009, p.

3. Bois alega que a teoria modernista teve dois momentos principais: uma primeira corrente que atinge o ápice nos anos de 1920 e foi marcada por textos de pintores como Malevitch e Mondrian, que incluíram em seus manifestos tanto uma dimensão espiritualista quanto uma utópica, voltada para reformas sociais; e uma segunda, centralizada em Clement Greenberg, que dispensava qualquer manifestação mística e racionalizava as questões formais das obras dos anos de 1950 e 1960. Ver Bois, 2009, p. 151 e 367.

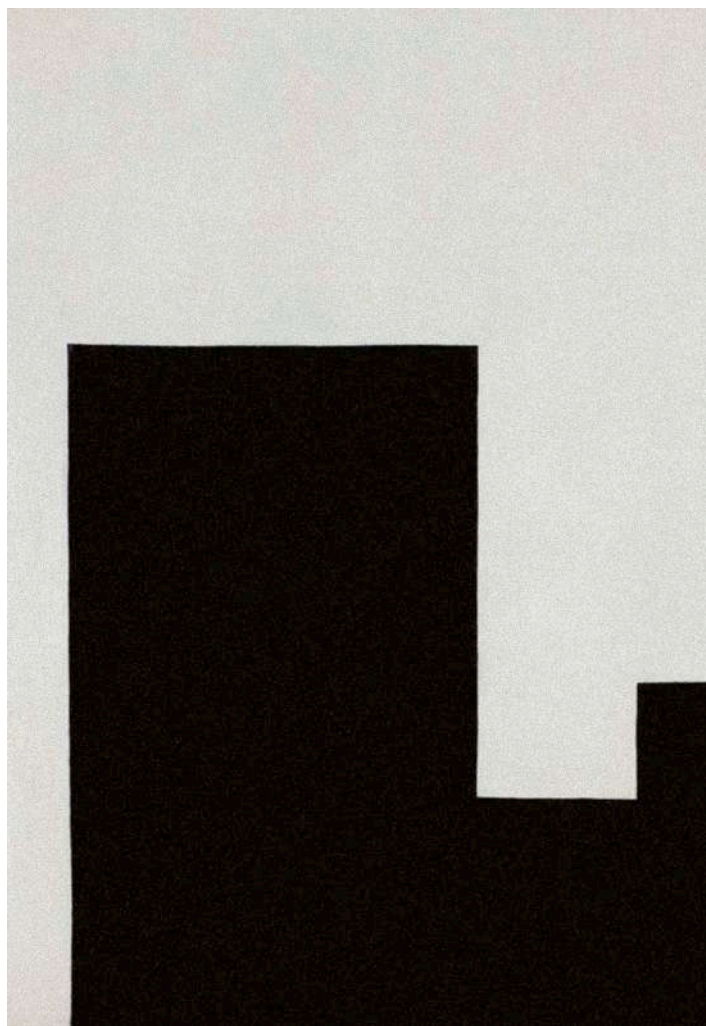
164). A obra barroca seria toda aquela que não apresenta em si mesma sua própria justificativa. Por isso, no caso da pintura, ela referencia uma “ideia estranha ao quadro” e, portanto, seria em alguma medida “literária” e “arbitrária” (*idem, ibidem*). Nesse contexto, também o termo “composição” ganha uma nova dimensão que expande a reflexão sobre as configurações visuais aqui proposta. Na análise de Bois acerca do unismo e sua oposição ao “barroco”, tem-se:

[...] o ilusionismo nada mais é que a consequência inevitável da natureza projetiva do “barroco”, de sua dependência da literatura, não tanto no que diz respeito aos temas (o que não passaria de um clichê), como pelo papel importante que assumiu na pintura, após o abandono da simetria medieval, do método de ordenamento chamado *composição*. Para Strzemiński, a composição depende de um modelo retórico [...]. Toda composição encena um drama (tese/antítese) cuja solução (síntese) tem de ser convincente. (“A hipótese básica subjacente ao barroco é que o quadro deve ser um símbolo do *páthos* dramático. O *páthos* é aquilo que encontra sua expressão no dinamismo das tensões direcionais e no drama dos golpes infligidos por umas linhas sobre outras”). [...] A máquina de guerra do unismo que combatia aquilo que Strzemiński e Kobra chamaram de barroco [...] era uma máquina de guerra que combatia a retórica da composição e a metafísica ocidental. O dualismo devia ser abolido [...] (*idem*, p. 164-165, grifos do autor).

Segundo Strzemiński, nem Piet Mondrian, nem os cubistas ou mesmo Kazimir Malevitch teriam se livrado da “ideologia da composição”, pois em suas obras sempre haveria algum resquício de contrastes, sendo estes uma expressão do dualismo. Se há contraste, há a manifestação da motivação de uma subjetividade que atua na obra, estabelecendo os termos antagonistas a serem trabalhados. No caso da pintura, para superar a dualidade e se chegar a uma obra de arte “única” (ou unista), três instâncias eram objetiva-

Recortes

Władysław
Strzemiński,
Kompozycja
architek-
toniczna 1
(Composição
arquitetôni-
ca 1), óleo
sobre tela,
90 × 64 cm,
1926.



das: “planaridade, dedução das formas a partir do feitiço da moldura e eliminação da oposição figura/fundo” (*idem*, p. 165). Segundo Bois, esse caminho inevitavelmente levaria a um fim óbvio: o monocromo. Surpreendentemente, Strzemiński teria levado quase dez anos para chegar a essa solução, em 1931 (seus primeiros escritos unistas datam do começo da década de 1920). Até lá, o artista buscava soluções plásticas que utilizavam as dimensões de altura e lar-

gura da tela como fator primordial, para a partir delas realizar divisões da superfície. Essas telas que apresentam as dimensões do quadro como o princípio unificador foram batizadas de “composições arquitetônicas”.

No extremo da busca por uma pintura isenta de composição, além de chegar ao monocromo Strzemiński precisava ainda depurar a pintura de qualquer outro elemento que manifestasse uma escolha: afinal, escolhas são a marca de uma subjetividade atuante na obra, e sua busca era pela obra mais objetiva (e menos “barroca”) possível. Assim, o que determinaria qual a largura e qual a altura da pintura também era algo a ser superado. Em seu texto, Bois atenta para a impossibilidade implicada na busca de Strzemiński e Kopro, pois seu unismo chega a limites intransponíveis. Numa tentativa de depurar a obra também da escolha de suas dimensões, Strzemiński aplicava a suas composições “arquitetônicas” uma proporção ideal (8/5) derivada da sequência Fibonacci, partindo do argumento de que as dimensões da obra deveriam derivar da dimensão do homem. Bois não deixa escapar a ironia contida em tal escolha, pois, ao objetivar uma obra isenta de subjetividade e de qualquer interferência de teorizações alheias a ela, Strzemiński utilizou justamente um paradigma humanista.

Como indicado anteriormente, a menção ao unismo é feita aqui a título de contraponto. É a partir dela que são abstraídas questões pertinentes à completude e à fragmentação da obra. O que o texto de Bois deixa entrever é que a composição pode ser considerada a manifestação de uma subjetividade na obra, e o que não apenas Strzemiński mas outros artistas do contexto do construtivismo soviético buscavam era eliminar as marcas dessa subjetividade pela supressão de qualquer elemento que formalizasse uma escolha realizada pelo artista.

Uma pintura que não apresenta composição seria, em última instância, impossível, mas pode-se dizer que, em

penúltima instância, seria um monocromo de proporção áurea. Aquém desse ápice, toda obra manifesta alguma cisão interna que expressa uma dualidade, algo que exprime subjetividade ao fragmentar o espaço da tela. Assim, por mais que a busca pela coesão entre as partes, determinada pelos princípios gestálticos, seja uma busca natural do artista, é pelo estabelecimento dos pontos de oposição a serem conciliados na tela que age o pintor. Ou melhor, o artista expressa sim sua subjetividade ao manifestar a coesão obtida em uma obra de arte “única” (completa). Mas também, e antes disso, ele o faz ao estabelecer os pontos de dualidade a serem trabalhados. Esses pontos de oposição podem ser mais ou menos conciliados na tela, e algo que pode ser depreendido, através da explanação do unismo por Bois, é que se essa conciliação é menor (e a obra se mostra mais fragmentada e menos coesa) mais afastada ela está de uma proposição de objetividade.

SUBJETIVIDADE, APAGAMENTO DE SI E APAGAMENTO DA OBRA

Em palestra intitulada “The difficult task of erasing oneself: non-composition in twentieth-century art”, Bois (2007) amplia as considerações acerca da “não composição” para o contexto geral das vanguardas do começo do século xx. Para situar a “antissubjetividade” reivindicada por artistas como Strzemiński, Bois introduz sua fala pelo ponto oposto, pelas correntes que aclamam as marcas visíveis da mão do artista sobre a tela ou a escultura. Capciosamente, antes de qualquer explicação, ele inicia a palestra pelo aviso de que fará uma longa citação sem mencionar seu autor. Ela começa com:

Pinturas e esculturas, observe-se, são os últimos objetos manuais e pessoais de nossa cultura. Quase todo o resto é produzido industrialmente, em massa, e através de uma divisão da mão-de-obra.

41

E termina em:

A consciência da personalidade e da espontaneidade na pintura e na escultura estimula o artista a inventar maneiras de manusear, processar e recobrir que conferem, ao máximo, o aspecto do *freely made*. Daí a importância da marca, do traço, da pincelada, a qualidade da substância da tinta em si e a superfície da tela como uma textura e um campo de operação – todos sinais da presença ativa do artista⁴.

*Subjetividade,
apagamento
de si e
apagamento
da obra*

Logo que finaliza a citação, Bois mostra no telão atrás de si um detalhe ampliado da pintura *Régates à Argenteuil*, de Claude Monet, e diz que tal argumento poderia muito bem ter sido usado por críticos de arte do século XIX que exaltavam Monet e o impressionismo. Isso porque a arte era então tida como um último refúgio da subjetividade frente à uniformização da sociedade industrial que se instaurava. Bois continua explicando que as pinturas de Monet eram, na década de 1890, um grande sucesso de vendas, e que suas pinceladas espontâneas eram amplamente copiadas por pintores amadores. Mas adverte: à

4. “Paintings and sculptures, let us observe, are the last handmade, personal objects within our culture. Almost everything else is produced industrially, in mass, and through a high division of labor. [...] The consciousness of the personal and spontaneous in the painting and sculpture stimulates the artist to invent devices of handling, processing, surfacing, which confer to the utmost degree the aspect of the freely made. Hence the great importance of the mark, the stroke, the brush [...], the quality of the substance of the paint itself, and the surface of the canvas as a texture and field of operation – all signs of the artist’s active presence.” (Shapiro *apud* Bois, 2007). O artigo citado por Bois é de Meyer Shapiro: “The liberating quality of avant-garde art”, *Art News*, verão 1957, disponível em <http://timothyquigley.net/vcs/schapiro-aga.pdf>, acesso em 9 abr. 2023.

vezes, esse aspecto de espontaneidade era forjado, e explica que Robert Herbert teria demonstrado que a gestualidade presente nas telas de Monet foram elaboradamente encenadas desde o começo dos anos de 1870, fato corroborado pelas camadas de empasto e pinceladas texturizadas aplicadas antes de uma camada de cor ser adicionada acima.

Logo após essa introdução, Bois revela seu truque: a citação feita não se refere a Monet, é de um artigo de Meyer Shapiro de 1957, direcionado a pintores contemporâneos (Bois acredita que ele se referia prioritariamente a Willem de Kooning), e confessa que, durante sua leitura do trecho, eliminou um único termo que denotaria claramente a inserção temporal do texto, “o respingado” (no original de Shapiro está “[...] importância da marca, do traço, da pincelada, do respingado [*the drip*], a qualidade da substância da tinta em si [...]”). A contextualização para o artigo de Shapiro seria o fato de que a pintura de De Kooning era, nos anos de 1950, intensamente valorizada e copiada pelas pinceladas marcadas que denotavam, segundo o palestrante, espontaneidade, originalidade, autenticidade e presença. Para ele, se a pincelada marcada e o aspecto do *freely made* eram, no século XIX, uma resistência à industrialização da sociedade, no século XX eles já teriam se propagado a ponto de terem se tornado robotizados.

A palestra prossegue para uma consideração mais ampla da pincelada como manifestação da espontaneidade e da presença do artista na obra. Segundo Bois, a história consagrada do modernismo seria a que situa a subjetividade no centro de todas as linguagens artísticas, inclusive da literatura. Ele salienta que, desde o início, a singularidade da autoria seria a pedra de toque do modernismo. “Mas foi essa apoteose do autor a única âncora possível para a busca modernista pelo ‘absoluto’? Minha resposta para



essa pergunta, é claro, é negativa”⁵. Um primeiro artista mencionado como exemplo para essa negativa é Georges Seurat, o qual Bois cita novamente a partir de Shapiro. Não apenas a pincelada ampla e marcada foi decomposta para o pontilhado – o pontilhismo –, mas até mesmo a valorização que esse pintor atribuía a suas obras renunciava ao então recorrente “valor inestimável da pincelada do artista como expressão do seu gênio”, pois ele cobrava por seus quadros um valor mensurável por unidades de tempo aplicado a eles.

Se Seurat decompõe a pincelada (ou seja, a fragmenta), ele pode ser considerado um exemplo primordial para os processos negativos na pintura modernista. Apesar de Bois não falar em “processos negativos” em momento algum de sua palestra, após citar Seurat ele passa para

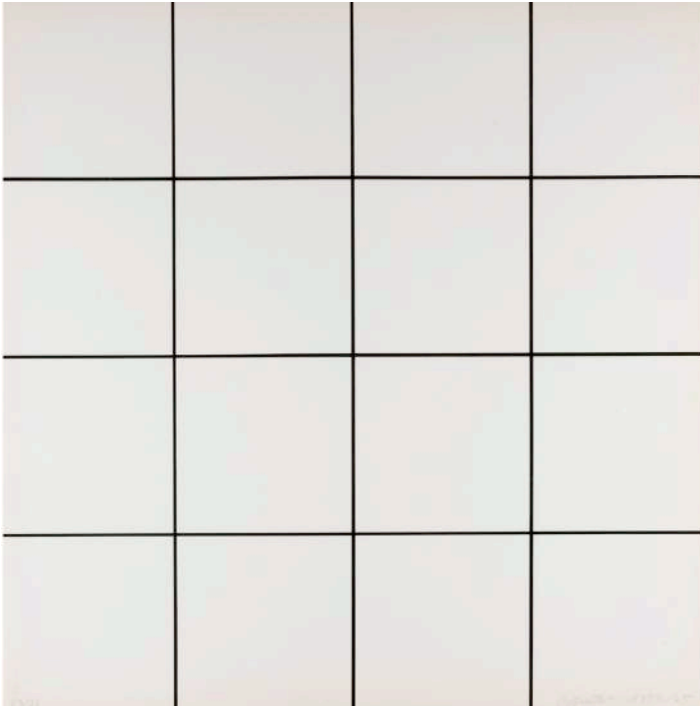
*Georges Seurat,
Bateaux
Amarrés et
Arbres
(Barcos ancorados
e árvores), óleo
sobre madeira,
16 × 25 cm, 1890.*

5. “But was this apotheosis of the author the only possible anchor for the modernist search for the ‘absolute’? My answer to this question is, of course, negative” (Bois, 2007, em 10 min. 50 s.).

o exemplo mais icônico que poderia ser mencionado em qualquer exploração sobre possíveis processos negativos na arte do século xx, o *Erased De Kooning drawing* (ver p. 269), obra literalizada pelo próprio título: em 1953, Robert Rauschenberg utilizou 15 tipos diferentes de borrachas, ao longo de três semanas, para apagar um desenho de De Kooning que teria sido dado a ele pelo próprio holandês.

Na palestra, o exemplo seguinte é *16 carrés*, de François Morollet. Bois realizou uma longa citação de um texto escrito pelo artista sobre a obra três décadas após sua feitura. Segundo Morollet, *16 carrés* (dezesseis quadrados) é o resultado de um determinado número de escolhas (escolha do formato, dos elementos, de como os elementos são distribuídos, das cores e da textura), e cada uma delas é determinada pelo menor número de decisões arbitrárias por parte do artista: o quadrado é o formato com apenas uma dimensão; a dimensão é oitenta centímetros; a linha é o elemento pictórico definido por apenas uma direção; o número de linhas é uma escolha arbitrária (seis); os ângulos entre elas são os mais óbvios (zero e noventa graus), e há uma mesma espessura aplicada a cada uma das linhas, assim como uma mesma distância entre elas (vinte centímetros); por fim, a textura do plano é suave e as cores são apenas duas, preto e branco. Se o artista planejava depurar ao máximo sua pintura de subjetividade, isso só poderia ser obtido pelo menor número possível de escolhas arbitrárias: *16 carrés* totalizava um mínimo de onze escolhas. Bois não esconde que percebe como cômica tal tentativa do artista, a qual supostamente apresentava dez escolhas a mais do que deveria:

É bem possível que, quando pintou essa obra e outras similares, Morollet tenha pensado que havia alcançado um limiar, que tinha conseguido enfim erradicar toda subjetividade da arte, que a havia lançado a uma pura objetividade, alcançando um alto grau de impessoalidade e universalidade



François Morellet, 16 carrés (16 quadrados), óleo sobre madeira, 80 × 80 cm, 1953.

que muitos artistas buscavam desde Seurat. Se foi o caso, Morollet deve ter admitido seu erro em algum momento⁶.

Bois continua sua lista de artistas que, segundo ele, estariam empenhados na “difícil tarefa de apagar-se a si mesmo”, chegando obviamente a citar Strzemiński e seu unismo. Essa lista seria composta por artistas bastante diver-

6. “It is quite possible that when he painted this work and others in similar way, Morollet thought that he had reached a threshold, that he had managed at last to eradicate all subjectivity from art, that he had left it into pure objectivity, attained a very high level of impersonality and universality that many artists have sought from Seurat on. If so, then Morollet must have admitted his mistake at some point” (*idem*, em 13 min. 44 ss.).

As diferentes estratégias de não composição adotadas pelos artistas elencados por Bois não serão listadas aqui. Os princípios subjacentes na “antissubjetividade” implícita nesse apagamento de si mesmo, assim como a “anti-arbitrariedade” buscada por Morollet através de sua grade de dezesseis quadrados, já bastam para o que se pretende explorar nesta pesquisa, pois nela os processos negativos de apagamento e recorte se manifestam em sentido oposto.

Em primeiro lugar, o apagamento *da obra* é considerado aqui uma espécie de vetor contrário ao apagamento *de si mesmo*. Assim como as pinceladas de Monet, que eram forçadas e até mesmo forjadas para manifestar a ação da mão do pintor, o que será explorado no capítulo seguinte é a marca das ações de apagamento que se fazem presentes na obra, seja pela retirada de tinta com um pano – operação que pode ser utilizada com o intuito de deixar resquícios de tinta e compor camadas de transparência –, seja pela adição de tinta diluída sobre camadas de cores mais saturadas ou escuras, com o mesmo propósito de deixar as marcas dessa velatura. Quando é possível perceber esses apagamentos na obra, eles estão longe de intencionar uma percepção de objetividade ou de impessoalidade, realizam exatamente o contrário.

Quanto à arbitrariedade, que Morollet e outros artistas que buscavam depurar as obras de subjetividade tinham como objetivo reduzir a um mínimo, ela será exemplificada adiante pela obra *Sala e sala em 16 páginas* (ver p. 190). Quando Morollet tentou reduzir as escolhas que levam à realização de uma obra pictórica, ele chegou a uma grade com dezesseis quadrados. Já na obra citada, a arbitrariedade que resulta do recorte em dezesseis pedaços é intencionalmente buscada. Uma composição um tanto elementar de um ambiente doméstico (com um enquadramento simples de objetos de uma sala de estar dispostos em perspectiva básica) foi realizada em pintura com

*Subjetividade,
apagamento
de si e
apagamento
da obra*

tinta acrílica sobre lona, a qual então foi dividida por uma grade similar à de Morollet, de três por três linhas, que resultavam em partes de mesmas dimensões. A grade se sobrepunha à composição de maneira externa, impositiva, pois não havia qualquer planejamento do esboço em função da futura interação com as linhas de corte. O processo era intencionalmente arbitrário, em outras palavras. Com o recorte, os pedaços resultantes apresentam uma composição “desorientada”, desvinculada de qualquer pensamento formativo do espaço da imagem.

Em sua palestra, Bois não cita o termo “informe” em momento algum. Porém, no artigo “Formalismo de quem?” ele relaciona indiretamente a antissubjetividade ao informe de Bataille. No texto, é a oposição às noções de individualismo e de humanismo que fundamenta tal relação, a qual é estabelecida pela análise das *drip-paintings* de Pollock, mencionado na palestra como um dos artistas que adotou as estratégias da não-composição:

[...] algo em que venho pensando já há algum tempo sem ser capaz de articulá-lo: que Pollock (e também Newman, mas me restringirei a Pollock aqui) não teria muito em comum com a escola a que ele é fundamentalmente identificado.

[...]

Ao romper o vínculo indicial entre o gesto corporal e a marca pictórica e ao permitir que forças não subjetivas como a gravidade e a fluidez sejam os principais agentes nesse processo pictórico, ao subverter o tipo de ordem que havia prevalecido na pintura desde os tempos de Alberti (composição), Pollock, conscientemente ou não, tomou de assalto o próprio individualismo que seus pares estavam celebrando [...].

Essa alegação é coerente com a estratégia que [...] Krauss analisou minuciosamente: uma estratégia anti-humanista e antissublimatória de rebaixamento que foi cunhada por Georges Bataille como a do informe, e concebida por ele como um ataque radical às oposições dualistas que

estão em jogo na metafísica ocidental (incluindo a oposição entre forma e significado) (Bois, 2018, p. 61-62).

49

O autor prossegue, em uma nota de rodapé, por adicionar que o anti-humanismo seria uma das estratégias do informe (para isso, cita um verbete de *Documents* supostamente elaborado por Bataille em que, jocosamente, o valor do homem é calculado pela soma dos preços de mercado dos elementos químicos que compõem seu corpo). Com tal vinculação entre o informe e a antissubjetividade, explicita-se uma definição “pelo negativo” para os recortes e apagamentos centralizados nesta pesquisa.

Fotografia

FOTOGRAFIA

Os artistas citados por Bois em sua palestra sobre “o apagamento de si” intencionavam criar obras desprovidas de subjetividade, ou ao menos depuradas dela ao máximo. Suas produções se situavam majoritariamente no campo da pintura mas, se essa consideração for ampliada para imagens em sentido geral, faz-se pertinente mencionar o recurso tecnológico que, na metade do século XIX, permitiu o grande salto na automatização do processo de criação pictórica, a fotografia. Obviamente, não se propõe aqui que a imagem apresentada pela câmera fotográfica seria a visão de uma máquina e não a do humano por trás dela. Porém, não se pode ignorar que essa tecnologia alterou profundamente a maneira de criar e, também, de ver imagens, e o que se busca destacar adiante é como a definição e a percepção do recorte pictórico foi uma das questões mais transformadas nesse processo.

Em seu livro *Antropologia da imagem*, Hans Belting dedica os últimos parágrafos ao fotógrafo e cineasta Robert Frank, o qual se consagrou pela publicação de *The amer-*

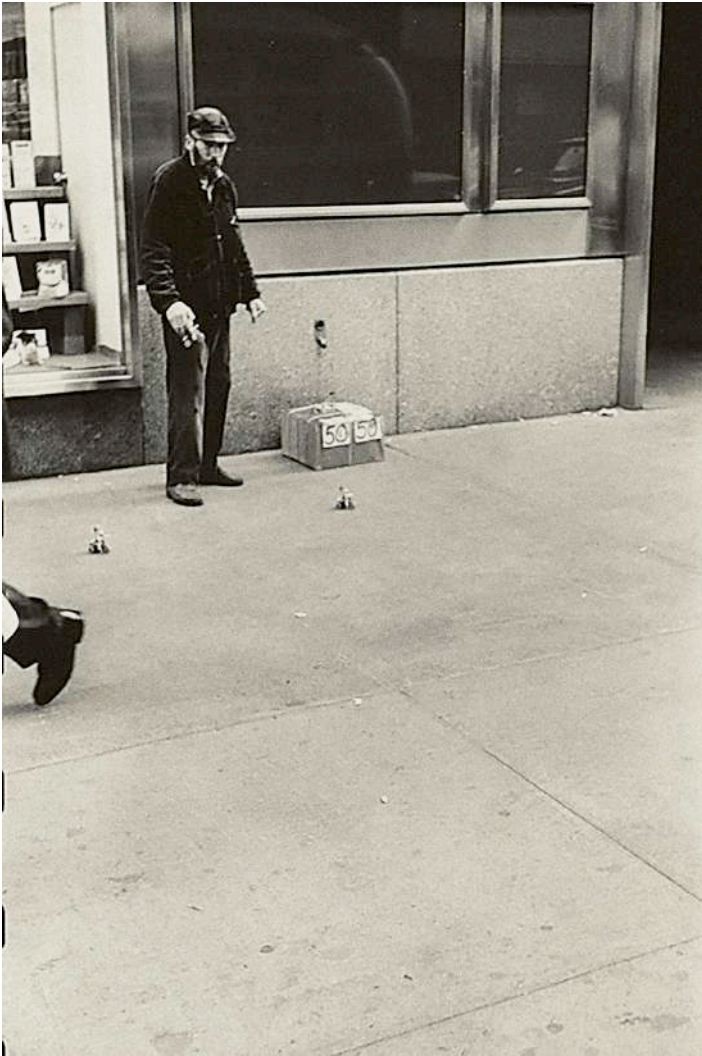
icans, uma coletânea de fotografias tiradas em 1955 com a proposta de realizar um retrato imagético dos Estados Unidos. Ao comentar uma série um pouco posterior de Frank, intitulada “Bus photographs”, de 1958⁸, Belting salienta um aspecto bastante convergente às proposições dos artistas que pretendiam apagar os rastros da própria subjetividade mencionados por Bois:

Frank encontrava-se então desiludido e saturado com o olhar pessoal e refugiara-se no automatismo da câmara que, num percurso de autocarro pela cidade de Nova York, ele dirigia às cegas para a avenida. À sua maneira, os resultados testemunham o conflito entre câmara e olhar. Ao pretender ser apenas uma câmara em movimento, Frank afirmava, nesta negação de si, a luta do autor com a sua própria percepção de mundo (Belting, 2014, p. 293).

Como visto anteriormente, entre os artistas da “antissubjetividade” Strzemiński ocupa um lugar especial, por conta das longas teorizações realizadas com o fim de legitimar sua proposta de uma criação artística mais objetiva. Também foi visto que no centro dessa proposta estava a tentativa de abolir a composição. Quando Belting situa a fotografia no contexto histórico muito mais amplo da experiência antropológica com imagens, o autor diferencia em duas tipologias as imagens produzidas pela câmara, sendo que apenas uma delas constitui uma composição:

Esse significado [que a imagem fotográfica possui para seus produtores e espectadores] poderia consistir ou em extrair do mundo uma imagem aprazível, que responde por si mesma ou, inversamente, em analisar o mundo através de imagens. No primeiro caso, o mundo facultava o mo-

8. Na National Gallery of Art de Washington e no Metropolitan Museum of Art de Nova York essa série recebe o título “From the bus”.

Fotografia

*Robert Frank,
fotografia da
série "From
the bus", Nova
York, 1958.*

tivo, no outro, a imagem era uma chave para o mundo. A percepção da imagem fotográfica é programaticamente diferente nos dois casos. Se a imagem tem o seu significado em si mesma, é uma composição. Mas se mostra o que é opticamente inconsciente, captando o mundo com maior acuidade visual do que os nossos olhos possuem, então ela representa um meio que interpomos entre nós e o mundo (*idem*, p. 172).



Robert Frank,
fotografia da
série "From
the bus", Nova
York, 1958.

Essa diferenciação realizada pelo historiador alemão é contextualizada pela abordagem da anterioridade histórica da pintura em relação à fotografia, em um parágrafo em que ele ressalva que não acha prolifera a comparação entre as duas linguagens quando se parte do pressuposto de que a segunda se prestaria a mimetizar a primeira. Belting se esquivava de mais reflexões sobre o paralelismo entre as duas técnicas mesmo que além da questão mimética. Porém, para ampliar a dualidade citada pelo historiador entre a imagem (fotográfica ou não) que constitui uma composição e uma outra, que se interpõe entre o observador e o mundo como meio de revelação de significados novos, as relações entre a prática fotográfica e a pintura serão aqui aprofundadas.

Alguns fundamentos mais elementares dessa comparação são encontrados no catálogo da exposição "The photographer's eye", realizada no Museum of Modern Art (MOMA)

Fotografia

*Robert Frank,
fotografia da
série "From
the bus", Nova
York, 1958.*



de Nova York em 1964 com curadoria de John Szarkowski, então diretor do departamento de fotografia da mesma instituição. Logo no princípio de seu texto introdutório, o curador alega: pinturas realizam uma síntese, fotografias operam por uma seleção. E logo esclarece: “Pinturas eram feitas – construídas a partir de um repositório de esquemas, habilidades e atitudes tradicionais – mas fotogra-

fias, como se diz, eram *tiradas*”⁹. Essa frase se insere em uma análise de viés historicista relativa aos primórdios da técnica fotográfica. Como o autor adverte, enquanto essa técnica foi inventada por cientistas e pintores, sua rápida expansão (três milhões de daguerreótipos foram produzidos em 1853, como ele salienta) fez com que ela passasse a ser praticada por profissionais como “ourives, funileiros, farmacêuticos, ferreiros e impressores”¹⁰. Em comum entre eles estava apenas o fato de que não compartilhavam qualquer tradição ou treinamento, e enquanto para alguns a fotografia constituía uma arte, para outros era uma simples mercadoria ou ainda um entretenimento. “Algumas dessas fotografias foram produto de conhecimento, habilidade, sensibilidade e invenção; muitas outras foram produto de acidente, improvisação, engano e experimentação”¹¹. Para o curador, a consequência de tal diversidade foi que as imagens produzidas mudaram radicalmente os hábitos de percepção visual.

Não foi apenas a partir da proliferação de fotografias “acidentais” (ou ainda “informes”, segundo o autor¹²), que o público se acostumou a ver imagens com um novo enquadramento, diverso da tradição de até então. Para Szarkowski, o enquadramento é uma característica definidora da nova prática pictórica: “O ato central da fotografia, o ato de escolher e eliminar, força uma concentração na borda da

9. “Paintings were *made* – constructed from a storehouse of traditional schemes and skills and attitudes – but photographs, as the man on the street put it, were *taken*” (Szarkowski, 2009, p. 6, grifos do autor).

10. “silversmiths, tinkers, druggists, blacksmiths and printers” (*idem, ibidem*).

11. “Some of these pictures were product of knowledge and skill and sensibility and invention; many were the product of accident, improvisation, misunderstanding, and empirical experiment” (*idem, ibidem*).

12. “Formless” (*idem, p. 7*).

imagem – a linha que separa o dentro do fora – e nas formas que são criadas por ela”¹³. E adiciona:

55

Citar fora de contexto é a essência do ofício do fotógrafo. Seu problema central é simples: o que incluir, o que rejeitar? A linha de decisão entre dentro e fora é a borda da imagem. *Enquanto o desenhista começa no meio da folha, o fotógrafo começa com a borda.*

Fotografia

A borda da fotografia define seu conteúdo.

Ela isola justaposições inesperadas. Ao circunscrever dois fatos, ela cria relações.

A borda da fotografia disseca formas familiares e expõe seu fragmento desconhecido¹⁴.

Segundo Belting em seu texto citado, a fotografia constitui uma composição quando ela é “aprazível” ou quando “responde por si mesma”, caso contrário sua ação é “analisar o mundo através de imagens”. Pode-se induzir um paralelo com as frases citadas de Szarkowski: a dualidade entre as ideias de aglutinação (a composição) e de fragmentação (análise) é ecoada na distinção feita pelo curador entre os dois ofícios: pinturas são feitas, são construídas, e fotografias são tiradas, operam pelo recorte. A assimetria relevante entre essas duas declarações é que Belting considera a possibilidade de variações dentro da mesma linguagem: a fotografia pode ser sintética ou analítica, enquan-

13. “The central act of photography, the act of choosing and eliminating, forces a concentration on the picture edge – the line that separates in from out – and on the shapes that are created by it” (*idem*, p. 9).

14. “To quote out of context is the essence of the photographer’s craft. His central problem is a simple one: what shall he include, what shall he reject? The line of decision between in and out is the picture’s edge. *While the draughtsman starts with the middle of the sheet, the photographer starts with the frame.* / The photographe’s edge defines content. / It isolates unexpected juxtapositions. By surrounding two facts, it creates a relationship. / The edge of the photograph dissects familiar forms, and shows their unfamiliar fragment” (*idem*, p. 70, grifo nosso).

to para Szarkowski a síntese seria característica da pintura enquanto o recorte seria da fotografia. Uma vez que é proposta nesta pesquisa a reflexão sobre os recortes na prática de pintura e de desenho, obviamente é adotada a abordagem de Belting, com a expansão da consideração dessa dualidade dentro de uma mesma linguagem para a pintura e o desenho, não mais a fotografia.

O paralelo entre pintura e fotografia, assim como a contextualização histórica do advento da segunda em meados do século XIX, será prolongado aqui justamente pela tensão entre as práticas de síntese e de análise quando consideradas inerentes a cada uma das linguagens. Isso porque essa questão foi bastante transformada e esclarecida, no contexto desta pesquisa, por um outro catálogo de exposição realizada no mesmo MOMA de Nova York, desta vez em 1981 e com curadoria de Peter Galassi. A exposição foi intitulada “Before photography: painting and the invention of photography”, e as obras selecionadas eram constituídas por pinturas e desenhos criados na Europa nos 50 anos que antecederam o advento da fotografia (tradicionalmente marcado em 1839), acompanhados por fotografias realizadas nas três primeiras décadas que se seguiram a essa data. Muitos dos artistas são hoje desconhecidos, e as obras foram selecionadas explicitamente com o intuito de corroborar uma tese: a fotografia não surge como uma invenção técnica alheia ao desenvolvimento das artes visuais ocidentais e nem mesmo seria a causa das profundas alterações ocorridas na tradição da pintura e do desenho, mas sim seria um fruto dessa tradição. “O objetivo aqui é demonstrar que a fotografia não foi uma bastarda deixada pela ciência na soleira da porta da arte, mas uma filha legítima da tradição pictórica ocidental”¹⁵. Em outras pala-

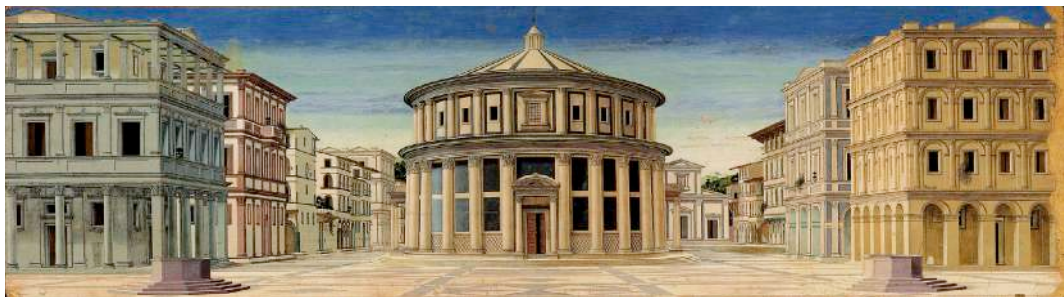
15. “The object here is to show that photography was not a bastard left by

vras, a proposta de Galassi é inverter os termos de causa e efeito que são tipicamente estabelecidos ao se relacionar fotografia e pintura.

Para validar sua tese, o curador argumenta inicialmente por um viés técnico: no começo do século XIX, os quatro pioneiros dessa tecnologia (a lista de Galassi compreende os nomes Thomas Wedgwood, William Henry Fox Talbot, Nicéphore Niépce e L.-J.-M. Daguerre) não tinham conhecimento uns dos outros (com exceção de Niépce e Daguerre, que se tornaram sócios). Mesmo assim, todos chegaram a desenvolvimentos similares em datas próximas. Esse fato refuta a noção de que a fotografia seria um desenvolvimento técnico decorrente de um lapso isolado de uma mente científica, e reforça a hipótese de um terreno historicamente preparado que demandou seu surgimento. Outro argumento apontado por Galassi diz respeito aos dois fundamentos técnicos subjacentes ao desenvolvimento da fotografia, um óptico (a câmara escura) e um químico (os cristais de halogeneto de prata). O primeiro era amplamente conhecido pelos artistas europeus desde o século XVI, enquanto o segundo data de 1727 (quando Johann Heinrich Schulze comprovou o escurecimento dos citados cristais de prata ao serem expostos à luz). Dada a grande antecedência dessas datas, Galassi argumenta que, para quem levar em consideração apenas o aspecto técnico, o grande mistério a ser explicado seria o fato de a fotografia não ter sido inventada muito antes de 1839.

Para corroborar a alegação de que a fotografia é parte inerente da evolução histórica da arte ocidental, Galassi se dedica a enumerar os marcos relevantes que situariam a nova técnica nessa linha evolutiva. O primórdio seria a

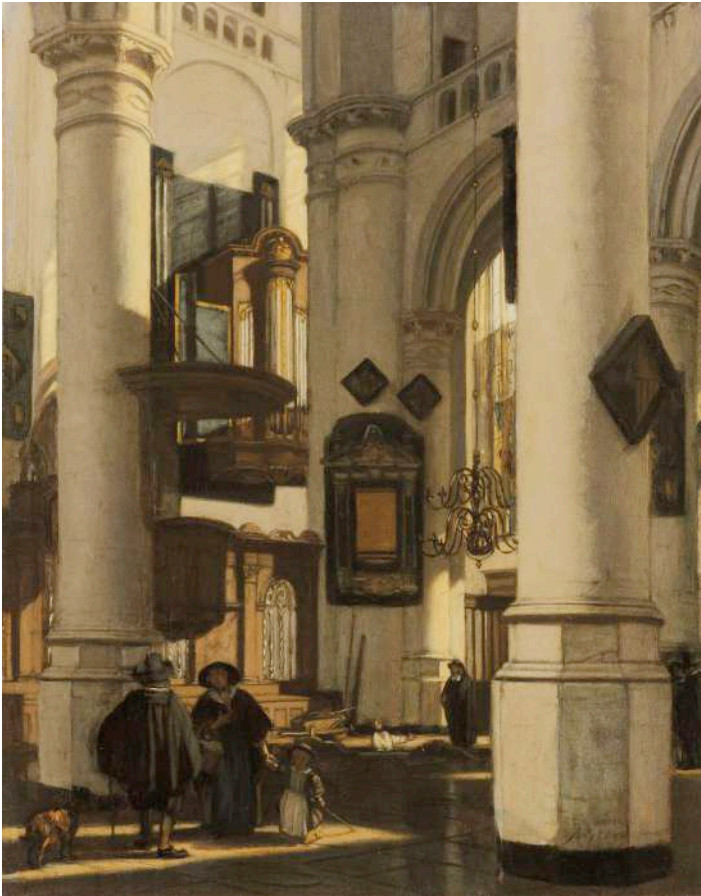
science on the doorstep of art, but a legitimate child of the Western pictorial tradition” (Galassi, 1981, p. 12).



*Círculo de
Piero della
Francesca,
Città ideale
(Cidade ideal),
têmpera sobre
painel, 67,7 ×
239,4 cm,
c. 1470.*

invenção da perspectiva linear no século xv: por um lado estritamente técnico, a fotografia seria uma ferramenta de criação de imagens com perspectiva matematicamente perfeita, e por um viés artístico há uma coerência que marca produções pictóricas muito diversas ao longo dos quatrocentos anos que se seguiram ao Renascimento, pois constituem uma representação a partir de um ponto de vista único, como o da câmera. Isso determinou a hegemonia do sistema perspectivo na pintura ocidental, e Galassi menciona alguns exemplos que demonstram como, no interior desse sistema, ocorreu uma evolução linear da maneira como cada artista o manipulava. Essa linha evolutiva apontava para uma configuração espacial que hoje é tida como típica da imagem fotográfica, mas teria sido antes de seu advento que a arte ocidental chegara a ela.

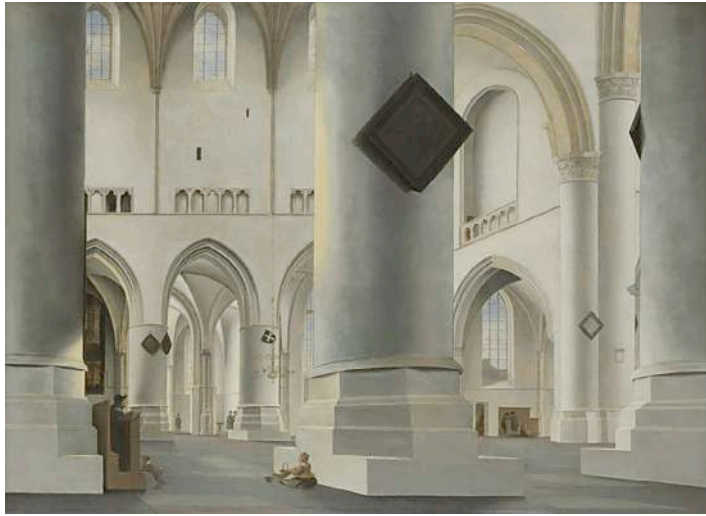
Para ilustrar essa evolução, o texto introdutório de Galassi ao catálogo inicia pelo pareamento das obras *Città ideale*, de cerca de 1470 e atribuída ao círculo de Piero della Francesca, e *Interieur van een protestantse, gotische kerk...*, de Emanuel de Witte, de 1669. Mesmo que duzentos anos as separem, as duas obras apresentam uma aplicação impecável das regras da perspectiva. Além disso, o assunto de ambas é o mesmo: uma construção arquitetônica regular e simétrica ao longo de um eixo. Porém, a primeira adota a simetria arquitetônica de seu assunto como fundamento de uma simetria definidora do próprio espaço; a segunda



Emanuel de Witte, Interieur van een protestantse, gotische kerk, met een grafdelver in het koor (Interior de igreja gótica protestante, com coveiro no coro), óleo sobre painel, 44,5 × 33,5 cm, 1669.

adota um ponto de vista completamente alheio ao eixo de simetria interno da igreja. Segundo o curador, a concepção espacial do quadro de De Witte se dá por um fragmento estreito, e “uma vez que o ponto e o eixo da visão são indiferentes ao plano do edifício, essa porção é um fragmento não relacionado à forma racional da igreja”¹⁶. Ul-

16. “And, just as the point and axis of view are indifferent to the plan of the building, so this portion is a fragment unrelated to the rational form of the church” (*idem*, p. 13).



Pieter Saenredam, Interieur van de Grote Kerk te Haarlem (Interior da igreja Grote de Haarlem), óleo sobre painel, 59,5 × 81,7 cm, 1636-1637.

trapassando uma comparação meramente técnica entre as duas pinturas, Galassi descreve: “Nós observamos de fora a vista italiana, admirando a perfeição atemporal da cidade imaginária; no quadro de De Witte nós somos participantes da experiência contingente cotidiana”¹⁷.

O autor admite saltos anacrônicos dentro da evolução linear que advoga para a representação perspectiva que se desenvolve desde o Renascimento. É para realizar essa ressalva que cita a obra *Interieur van de Grote Kerk te Haarlem*, de Pieter Saenredam, de 1637. Nela, a borda corta abruptamente os pilares em primeiro plano, que são tão aproximados que dominam o espaço da imagem, escondendo boa parte dos elementos do interior da igreja. O autor explica que essa sintaxe visual era absolutamente inovadora para a época: “Apenas no fim do século XIX tal vista inter-

17. “We stand outside the Italian view, admirers of the timeless perfection of the imaginary townscape; in de Witte’s picture we are participants in the contingent experience of everyday life” (*idem*, p. 14).



namente descontínua e deliberadamente fragmentada se tornou uma opção comum para o pintor”¹⁸.

Realiza-se aqui um parêntese na menção ao catálogo de Galassi para citar uma pintura ainda anterior à de Saenredam, mas com um truncamento similar realizado por elementos arquitetônicos que se sobrepõem em primeiro plano e dividem o espaço da imagem. Trata-se de *L'annunciazione*, de Jacopo Tintoretto (1582-1587), e é citada aqui a partir de um documentário dedicado à obra desse pintor (*Tintoretto, un ribelle a Venezia*, dirigido por Giuseppe Domingo Romano¹⁹). Nela, o espaço é completamente dividido em dois, verticalmente, enfatizando um movimen-

Jacopo Tintoretto, L'annunciazione (A anunciação), na Scuola Grande di San Rocco, Veneza, óleo sobre tela, 545 × 422 cm, 1582-1587.

18. “Not until the late nineteenth century was such a willfully fragmentary and internally discontinuous view the common option of every painter” (*idem*, p. 14).

19. Lançado em 2019 pela produtora Sky Italia e exibido em São Paulo durante a 8½ Festa do Cinema Italiano de 2022, o documentário pode ser visto em dublagem italiana através de um perfil não oficial no Youtube, pelo link: https://www.youtube.com/watch?v=kHvoYwun-_I (acesso em 7 maio 2023). A menção à obra *L'annunciazione* está em 48 min. 04 s.



Claude Lorrain,
 Paysage avec
 mariage d'Isaac
 et de Rebecca
 (*Paisagem com*
casamento de
Isac e Rebeca),
 óleo sobre tela,
 64 × 86,4 cm,
 1648.

to do exterior para o interior que se dá da direita para a esquerda, realizado pelo anjo Gabriel e o cortejo de querubins. Para obter esse efeito, o pintor simula a demolição da parede frontal do cômodo que contém a Virgem Maria, um recurso que é típico das artes visuais japonesas, as quais só se tornam amplamente conhecidas na Europa a partir da difusão de gravuras desse país na segunda metade do século XIX, como se verá adiante. Anacrônica em sua contextualização histórica, essa pintura constitui um exemplo pontual e atípico também na obra de Tintoretto, diferentemente do interior da igreja Grote pintada cinquenta anos depois por Saenredam, cujas pinturas apresentam consistentemente vistas internas de igrejas com pilares aproximados em primeiro plano e truncados pelas bordas, por mais vanguardista que tal representação fosse no contexto do barroco holandês.

Retomando os exemplos listados por Galassi em seu catálogo para a exposição “Before photography”, ele se dedica longamente ao estudo dos esboços paisagísticos que



se propagaram pela Europa na década de 1820. Apesar de constituírem o que o nome denota, meros esboços (registros de observação realizados *in loco*), o autor salienta que o fato de que eles eram muitas vezes realizados com tinta a óleo sinaliza uma seriedade de intenção. Mesmo assim, um grande hiato separa o que era tido como uma pintura e um esboço. O artista selecionado por Galassi para ilustrar essa diferença é Claude Lorrain, através das obras *Paysage avec mariage d'Isaac et de Rebecca* (1648) e *Vue de bois* (c. 1640).

Para comparar as duas obras, Galassi cita uma distinção enunciada por J. M. W. Turner. De um lado estariam as “pinturas feitas de pedaços”, as quais seriam composições imaginativas, nas palavras do curador, e de outro as “pinturas de pedaços”, que seriam registros diretos da visão. Em outros termos, a paisagem a óleo de Lorrain realiza uma aglomeração coerente de diversos elementos (pedaços) independentes (árvores, lagos, pessoas, castelo); já a vista de árvores apresenta um único pedaço, um fragmento de um todo. Turner teria dito em uma palestra em 1811:

Claude Lorrain, Vue de bois (Vista de árvores), aguada marrom sobre papel, 14,5 × 18,5 cm, c. 1640.

Devemos considerar como [Claude Lorrain] obteve tais poderes apenas com o estudo contínuo de partes da natureza. Se ele não tivesse assim estudado as partes, nós o teríamos encontrado satisfeito com simples temas da natureza, e não teríamos, como agora temos, pinturas feitas de pedaços, mas pinturas de pedaços²⁰.

Recortes

A citação de Turner atenta para a instrumentalização dos esboços paisagísticos na elaboração das pinturas, pois as obras de Lorrain se valeriam do estudo de cada um dos elementos que são aglomerados num todo maior. O que Galassi acentua, porém, é um dualismo que teria escapado a Turner: o hiato entre o esboço e a pintura é significativo por evidenciar duas diferentes retóricas artísticas estabelecidas no princípio do século XIX. O fato notável é que essa é a época que testemunhou o advento da fotografia. Ao explicar a seleção das obras para sua exposição, o autor destaca:

Eu escolhi focar no aspecto da pintura de paisagem que é o mais claro (e ostensivamente o mais modesto) sintoma da ampla transformação artística que catalisou a invenção da fotografia. Os esboços paisagísticos (e alguns desenhos e pinturas similares, também exibidos) apresentam uma sintaxe visual nova e fundamentalmente moderna das percepções imediatas e sintéticas, e das formas descontínuas e inesperadas. É a sin-

20. “We must consider how [Lorrain] could have attained such powers but by continual study of parts of nature. Parts, for, had he not so studied, we should have found him sooner pleased with simple subjects of nature, and would not have as we now have, pictures made up of bits, but pictures of bits” (Turner *apud* Galassi, 1981, p. 21). O trecho final da citação causa uma confusão, pois se imagina que a fala de Turner privilegiaria a tal “pintura de pedaços”, fragmentada, uma vez que o caráter inovador de tal construção é ressaltado no texto do catálogo. Porém, Galassi explica que Turner tinha clara preferência pelas “pinturas feitas de pedaços”, apesar de salientar que o interesse em tal citação é a distinção feita pelo pintor e não sua preferência.

taxe de uma arte devotada ao singular e contingente em vez do universal e estável. Também é a sintaxe da fotografia²¹.

65

Fotografia

Os esboços paisagísticos foram logo deixados de lado pelos pintores que se seguiram no decorrer do século XIX. Como o curador explica, tinham pouco lugar na arte de Gustave Courbet ou Claude Monet, por exemplo. Apesar de não citado pelo autor, o fato de o registro da impressão luminosa imediata constituir característica marcante do impressionismo também explica por que os esboços realizados *in loco* deram lugar às pinturas desenvolvidas em meio à natureza, juntamente com a propagação das tintas vendidas prontas em tubos, o que facilitou a portabilidade do material dos pintores que desejavam retratar paisagens. Mas mesmo com o declínio dos esboços paisagísticos, o século XIX foi marcado pela proliferação de imagens compostas como um detalhe, um pedaço recortado de um todo mais complexo: aproveitando a menção que o autor realiza a Courbet, por exemplo, pode ser citado seu icônico *L'Origine du monde*, de 1866. Por mais que esse também seja o século que testemunhou o advento da fotografia, Galassi reitera sua interpretação de que essa tecnologia não surge de maneira alheia ao contexto artístico: “Se a fotografia teve impacto na pintura (o que certamente teve), isso foi porque o novo meio surgiu num ambiente artístico que valorizava crescentemente o mundano, o fragmen-

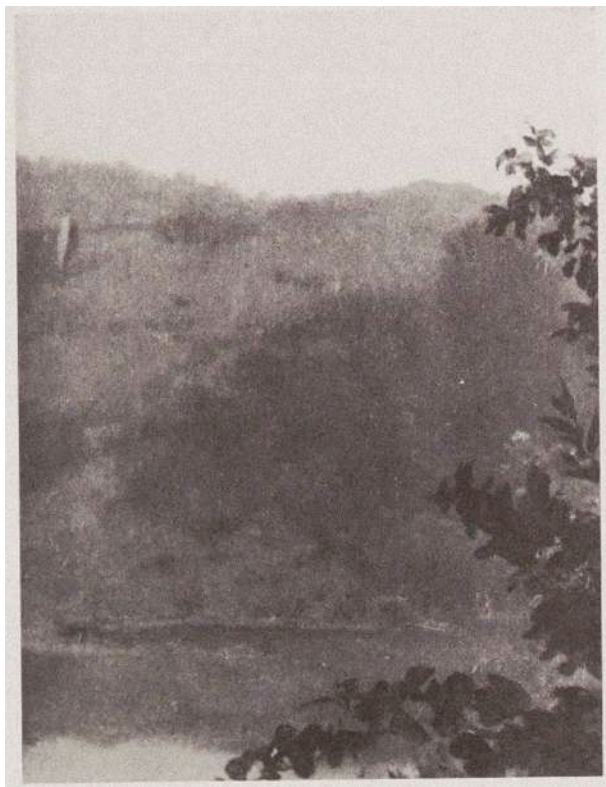
21. “I have chosen [...] to focus on that aspect of landscape painting that is the clearest (if ostensibly the most modest) symptom of the broad artistic transformation that catalyzed the invention of photography. The landscape sketches (and some comparable drawings and finished paintings, also shown here) present a new and fundamentally modern pictorial syntax of immediate, synoptic perceptions and discontinuous, unexpected forms. It is the syntax of an art devoted to the singular and contingent rather than the universal and stable. It is also the syntax of photography” (*idem*, p. 25).

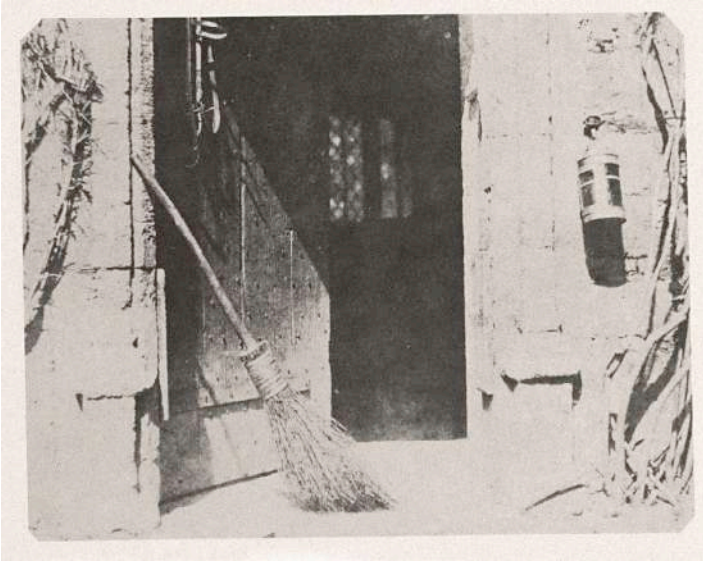
Recortes



Acima, Johan Christian Dahl, Copenhagen churchtowers against an evening sky (*Torres de igreja de Copenhague sobre céu de entardecer*), óleo sobre tela montada sobre cartão, 11,5 × 15 cm, c. 1830 (em Galassi, 1981, p. 59).

Ao lado, Léon Cogniet, At lake Nemi, near Rome (*No lago Nemi, perto de Roma*), óleo sobre tela montada sobre painel, 22 × 17,5 cm, 1817-1824 (em Galassi, 1981, p. 60).





Acima, William Henry Fox Talbot, *The open door* (A porta aberta), impressão com sais a partir de negativo em papel, 13,8 × 18,7 cm, 1843 (em Galassi, 1981, p. 88).



Ao lado, Henri Le Secq, *Garden scene* (Cena de jardim), impressão com sais a partir de negativo em papel, 32,5 × 24,6 cm c. 1852 (em Galassi, 1981, p. 98).



Paolo Uccello,
Caccia
notturna
(Caçada
na floresta),
têmpera, óleo
e ouro sobre
painel,
73 × 177 cm,
c. 1465-1470.

tado, o supostamente não composto – que encontrou nas qualidades contingentes da percepção um parâmetro de autenticidade artística e moral”²². Nas páginas antecedentes, duas pinturas anteriores a 1839 e duas fotografias dos primeiros anos que sucederam essa data, reproduzidas a partir do catálogo da exposição “Before photography”, ilustram como essa construção de imagens que se atém ao detalhe e permite o truncamento de elementos nas bordas era praticada nas primeiras décadas do século XIX.

Como visto, Galassi se dedicou a traçar um panorama da evolução da perspectiva na arte ocidental desde o Renascimento. O dois últimos exemplos que se reproduz aqui de seu texto introdutório são referentes não mais às mudanças gradativas mas, em vez disso, ilustram o começo e o fim da linha evolutiva que ele estabelece. Trata-se de *Cac-*

22. “If photography had an impact on painting (and it certainly did), it is because the new medium was born to an artistic environment that increasingly valued the mundane, the fragmentary, the seemingly uncomposed – that found in the contingent qualities of perception a standard of artistic, and moral, authenticity” (*idem*, p. 28).



cia notturna, de Paolo Uccello (c. 1465-1470), e *Le Champ de courses. Jockeys amateurs près d'une voiture*, de Edgar Degas (1876-1877).

Para explicar a concepção espacial oposta das duas imagens, Galassi primeiramente esclarece que toda composição perspectiva é formada a partir de três escolhas. A primeira é a disposição de seu assunto (o que pode ser também o momento em que representá-lo); a segunda é o ponto de vista; a terceira é o escopo da visão, que constitui o enquadramento da imagem. A combinação desses três fatores culmina em dois casos extremos. No primeiro, o ponto de vista e o enquadramento (que juntos compõem a pirâmide visual) são estabelecidos de antemão, formando um palco no qual o pintor distribui seus elementos: é o que se vê na pintura de Uccello, em que o artista dispõe cuidadosamente seus caçadores e suas árvores, evitando lacunas muito abertas e sobreposições muito obstrutivas. No segundo, o mundo é tido como um campo ininterrupto de imagens potenciais. “De seu ponto de vista escolhi-

*Edgar Degas,
Le champ de
courses.
Jockeys
amateurs près
d'une voiture
(O autódromo.
Jockeys
amadores
perto de uma
carruagem),
óleo sobre tela,
65,2 × 81,2 cm,
1876-1877.*

do, o artista escaneia esse campo com a pirâmide visual, formando imagens ao escolher onde e quando parar”²³. Além de esta ser a concepção espacial das pinturas de De Witte e de Saenredam, ela atinge um ápice em Degas, que utilizava as bordas da imagem para recortar os elementos retratados a ponto de se ver apenas um pedaço de roda traseira de uma carruagem, um cavalo sem cabeça e não mais que um braço e uma orelha de um homem na margem direita. A passagem de Uccello a Degas, que durou quatro séculos, é resumida por Galassi:

Enquanto as pinturas de Uccello parecem compreensivas, as de Degas parecem fragmentadas, concentrando em um único aspecto visual o espírito vital de toda uma cena.

Uccello procedeu das partes para o todo: ele sintetizava. Degas procedeu do todo para um aspecto: ele analisava.

Essas concepções polares da perspectiva têm um sentido histórico. Gradualmente, ao longo de séculos, o procedimento de Uccello de construção lógica deu lugar à estratégia de seleção descritiva de Degas²⁴.

Enquanto muitos textos dedicados à obra de Degas frisam a influência da fotografia como fator explicativo para suas pinturas fortemente marcadas por recortes abruptos e obstrução das figurações, Galassi atenta para toda a precedência histórica da construção perspectiva pelos pin-

23. “From his chosen point of view, the artist scans this field with the pyramid of vision, forming pictures by choosing where and when to stop” (*idem*, p. 16).

24. “Where Uccello’s painting seems comprehensive, Degas’s seems fragmentary, concentrating in a single visual aspect the vital spirit of the entire scene. / Uccello worked from pieces to a whole: he synthesized. Degas worked from a whole to an aspect: he analyzed. / These polar conceptions of perspective have a historical sense. Gradually, over a period of centuries, Uccello’s procedure of logical construction gave way to Degas’s strategy of selective description” (*idem*, p. 17)

tores e sumariza: “Na verdade, não é a obra de Degas que precisa de explicação, mas a invenção da fotografia”²⁵.

71

JAPONISMO

Japonismo

A mesma obra de Degas escolhida por Galassi para ilustrar como o uso da perspectiva poderia promover uma fragmentação arrojada das figurações no século XIX ilustra também outro livro de temática bastante diversa: trata-se de *Japonisme: The Japanese influence on Western art since 1858*, de Siegfried Wichmann. Nele, *Le champ de courses* aparece ao lado de *Cartwheel on the sea-shore*, de Utagawa Hiroshige (c. 1857, ver p. seguinte). Esta segunda, uma xilogravura, precede a pintura de Degas em cerca de vinte anos e apresenta a mesma aproximação extrema do objeto no primeiro plano, que faz com que o carrete seja apenas sugerido por um fragmento de roda e ainda causa a oclusão da cabeça do animal ao fundo.

Ao mesmo tempo em que Degas era influenciado pela fotografia, a qual praticava, também o era pelas xilogravuras japonesas, as quais admirava publicamente (Ives, 1979, p. 34). Uma passagem do texto introdutório ao catálogo “The photographer’s eye”, de John Szarkowski, citado anteriormente, aventa relações causais para as coincidências cronológicas entre fotografia, japonismo e a fragmentação das imagens na arte ocidental do século XIX:

O fotógrafo olhava para o mundo como se ele fosse um rolo de pintura, desenrolando-se entre as mãos, exibindo um número infinito de recortes – de composições – enquanto o enquadramento avançava.

25. “In fact, it is not Degas’s work that needs explaining but the invention of photography” (*idem*, p. 17).

Recortes

Utagawa Hiroshige, Cartwheel on the sea-shore (*de One hundred views of famous places in Edo*) (*Roda de carrete na beira-mar, de Cem vistas de lugares famosos em Edo*), xilogravura colorida, 35,3 × 24 cm, c. 1857 (em Wichmann, 2007, p. 249).



A noção da borda da imagem como uma ferramenta de corte é uma das qualidades da forma que mais interessou aos inventivos pintores do fim do século XIX. Em que medida essa percepção é derivada da fotografia e em que medida da arte oriental ainda é algo aberto para estudo. Entretanto, é possível que a prevalência da imagem fotográfica tenha preparado o terreno para uma apreciação da gravura japonesa, e que as atitudes compositivas dessas gravuras devam muito aos hábitos de observação que derivam da tradição dos rolos²⁶.

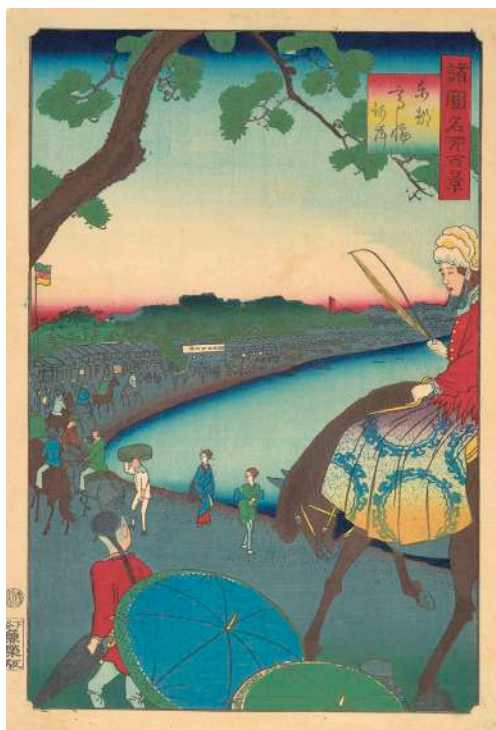
26. “The photographer looked at the world as though it was a scroll painting, unrolled from hand to hand, exhibiting an infinite number of crop-pings – of compositions – as the frame moved onwards. / The sense of the picture’s edge as a cropping device is one of the qualities of form that most interested the inventive painters of the latter nineteenth century. To what degree this awareness came from photography, and to what degree from oriental art, is still open to study. However, it is possible that the prevalence of the photographic image helped prepare the ground for an appreciation of the Japanese print, and also that the compositional attitudes of these

O paralelo entre a gravura de Hiroshige e a pintura de De-gas se insere num contexto em que as estampas japone-sas produzidas entre os séculos XVIII e XIX apresentavam aos artistas ocidentais novidades formais em suas cores e técnicas de definição do espaço. O fenômeno do japonis-mo é esclarecido por Wichmann no livro citado: nos anos que se seguiram à reabertura dos portos japoneses ao co-mércio com os países ocidentais, em 1858 (fato que encerrou um período de mais de duzentos anos de isolamento comercial), o influxo de produtos como cerâmicas, lacas e tecidos nos países europeus e nos Estados Unidos aumen-tava na mesma medida que a curiosidade pelas exposições promovidas pelo governo japonês nas Exposições Uni-versais. O envio de tais produtos era acompanhado pelas estampas *ukiyo-e* (“imagens do mundo flutuante”), e as lo-jas parisienses especializadas no comércio de mercadorias orientais passaram a ser frequentadas por ávidos colecio-nadores como James Whistler e Édouard Manet (clientes da loja La Port Chinoise) ou Pierre Bonnard, Vincent van Gogh, Paul Gauguin e Henri de Toulouse-Lautrec, todos fregueses do especialista Tadamasu Hayashi e do comer-ciante S. Bing (Ives, 1979, p. 13-14). Porém, como adver-te Wichmann, a influência se faz notar muito além do im-pressionismo e do pós-impressionismo francês:

Do japonismo foram derivados alguns dos aspectos centrais do mo-dernismo do século XX, como a introdução de novos e surpreendentes ângulos de visão (a partir de baixo, a partir de cima) e a separação dos planos por uma diagonal fortemente marcada, combinadas à função emoldural de formas *truncadas* no primeiro plano²⁷.

prints owed much to habits of seeing that stemmed from the scroll tradi-tion” (Szarkowski, 2009, p. 9).

27. “Japonisme provided some of the central concepts of twentieth-cen-tury modernism, for it introduced new and astonishing angles of vision –



Utagawa Hiroshige II, *Foreigners riding along the coast at Takanawa in the Eastern Capital (Estrangeiros cavalgando ao longo da costa em Takanawa, na capital oriental)*, xilogravura colorida, 36,2 × 27 cm, 1861.

O “truncamento” das formas é o termo usado por Wichmann para descrever o recorte abrupto das figurações quando são demasiadamente aproximadas no primeiro plano. A técnica de acentuar essa aproximação para assim criar uma espacialização perspectiva da imagem (pelo contraste com o plano de fundo) é decorrente do interesse dos artistas japoneses, durante o período Edo (1603-1868), pelas racionalizações da representação espacial observadas nas imagens ocidentais (Okano, 2017, p. 332). Esse é um claro exemplo de assimilação cultural (ideia que im-

from below, from above – and the separation of planes by a strong diagonal, combined with the framing function of *truncated* foreground shapes (Wichmann, 2007, p. 10, grifo nosso).



Utagawa Hiroshige, Haneda ferry and Benten shrine (de One hundred views of famous places in Edo) (Balsa de Haneda e santuário Benten, de Cem vistas de lugares famosos em Edo), xilogravura colorida, 36,2 × 23,5 cm, 1858.

plica a criatividade envolvida no desenvolvimento técnico), muito mais do que de uma mera influência exercida pelo Ocidente sobre o Japão, pois tal recorte acentuado não era praticado pelos criadores de imagens na Europa ou nos Estados Unidos no início do século XIX, período em que artistas como Katsushika Hokusai e Utagawa Hiroshige aperfeiçoavam tal técnica. Como descreve Ayako Ono em tese dedicada ao estudo do japonismo no Reino Unido, esses recortes, impraticáveis na arte europeia de então, poderiam ser aplicados a diferentes figurações:

Truncar objetos como barcos a remo, cascos de navio e galhos de plantas cortando-os na margem da gravura é comum no *ukiyo-e*. Artistas japoneses não hesitavam em mutilar até mesmo uma figura humana a fim de obter um efeito dramático na composição [...]. Essa composição



Utagawa
Hiroshige, *Shell
Gathering at
Shibaura*
(*Recolha dos
cascos em
Shibaura*),
xilogravura
colorida, 38 ×
25 cm, período
Edo.

assimétrica, com exageros artificiais, estava em desacordo com as convenções costumeiras encontradas nas pinturas europeias, mas eram frequentemente verificadas na arte japonesa. Esse é um exemplo em que a influência do *ukiyo-e* pode ser facilmente identificada²⁸.

Os barcos a remo e cascos de navio, citados por Ono, eram comuns em gravuras de Utagawa Hiroshige, em representações como a de *Shell gathering at Shibaura*. A pintura *Bateaux en mer, soleil couchant*, de Manet, ilustra não apenas uma influência temática mas também técnica, através da adoção da construção perspectiva pela “visão de pássaro”, ou o ponto de vista muito superior. Ela era tipicamente utilizada por Hiroshige em consonância com uma

28. “Truncating objects such as rowing-boats, ship’s hulls and sprays of blossom by cutting them off at the edge of the picture is often seen in *ukiyo-e*. Japanese artists did not hesitate to reduce the human body in order to obtain a dramatic effect of composition [...]. This kind of asymmetrical composition and unnatural exaggerations were not in accord with the conventional manner in European paintings but are frequently found in Japanese art. This is one case where the influence of *ukiyo-e* can be identified with comparative ease” (Ono, 2001, p. 59).



tradição que, segundo Rudolf Arnheim em *The Power of the Center*, data ainda do período Heian (de 794 a 1185):

Nós vimos como, na pintura japonesa, a visão-do-olho-de-pássaro, conhecida desde o período Heian como a técnica *fukinuki yatai*, combina partições em um espaço infinito. Na tradição europeia o espaço perspectivo é mais frequentemente concebido pelo nível horizontal da visão do pedestre, fazendo com que partições bloqueiem a vista. É tentador o estudo detalhado dos graus de abertura e fechamento obtidos pelos pintores ocidentais através dos diferentes tipos de partições: o parapeito de uma sacada frontal, a abertura da janela na parede frontal, as árvores criando um arranjo solto de obstáculos e vãos, os panos de fundo mais ou menos sólidos²⁹.

Édouard
Manet, *Bateaux
en mer, soleil
couchant*
(*Barcos no mar,
pôr-do-sol*),
óleo sobre tela,
94 × 43 cm,
c. 1868.

29. “We saw how in Japanese painting the bird-eye’s view, known since the Heian period as the *fukinuki yatai* technique, succeeds in combining partitions with endless space. In the European tradition perspective space is more often conceived for the horizontal eye-level of a pedestrian viewer, so that partitions block the vista. It would be tempting to study in detail the degrees of openness and closedness obtained by Western painters through various kinds of partitions: the railing of a frontal balcony, the window ope-

Recortes

Torii Kiyonaga, *Cherry blossom viewing at Gotenyama* (*Observação das cerejeiras em flor em Gotenyama*), xilogravura colorida, 37,3 × 25,7 cm, c. 1784.



Por mais que Arnheim argumente que o ponto de vista paralelo ao solo tenha como consequência o bloqueio da vista por partições aproximadas, um nível tão alto de obstrução do espaço pictórico como o de *Cherry blossom viewing at Gotenyama*, de Torii Kiyonaga (c. 1784), era impensável para a arte europeia do mesmo período de fins do século XVIII. Quando Degas repartia o espaço de suas imagens como se compusesse uma alternância rítmica entre positivo e negativo (como em *Femmes à la terrasse d'un ca-*

ning in frontal wall, the trees creating a loose arrangement of obstacles and interspaces, the more or less solid back-drops." (Arnheim, 1981, p. 189).



Acima, Edgar Degas, *Femmes à la terrasse d'un café le soir* (*Mulheres no terraço de um café ao entardecer*), pastel sobre papel, 41 x 60 cm, 1877.

Abaixo, T. Ekotoba, *Street corner* (*Esquina*), fragmento de rolo de pintura, século XII (em Wichmann, 2007, p. 223).



À esquerda, Kitagawa Utamaro, *Washing day* (*Dia de lavagem*), xilogravura colorida, 37,8 cm × 25,1 cm, c. 1788.

À direita, Torii Kiyonaga, *Three women look into a snow-covered garden* (*Três mulheres olham para jardim coberto de neve*), parte direita de diptico, xilogravura colorida, 37,5 × 25,2 cm, c. 1786 (em Wichmann, 2007, p. 254).

fé le soir, de 1877), tal estruturação espacial era inovadora na arte europeia mas não na tradição japonesa, como atesta o fragmento de rolo de pintura do século XII ilustrado na página anterior.

Além do tronco de árvore que domina a imagem de Kiyonaga, outro elemento que tipicamente causava a obstrução das figurações nas gravuras japonesas eram os pilares arquitetônicos inseridos nas representações de cenas de interiores. É o que se observa em outra imagem do mesmo artista, *Three women look into a snowcovered garden* (c. 1786). Nela, acompanhando o pilar dominante à direita, o uso de linhas perpendiculares entre si, todas representadas como elementos arquitetônicos verticais e horizontais, causa um jogo de divisão do espaço pictórico entre áreas mais e menos fragmentadas. Outra imagem contemporânea, mas de outro artista, apresenta a mesma concepção espacial: *Washing day*, de Kitagawa Utamaro (c. 1786).



Arnheim aborda as diferenças de representação de cenas de interiores entre a arte europeia e a japonesa através da noção de centro, ou da necessidade que a tradição europeia tem em estabelecer um centro que domine espacialmente a imagem, ausente em composições orientais. Escreve ele:

Desde que a pintura ocidental começou a representar espaços interiores ela preferiu os cômodos fechados. Apesar de haver vistas permitindo vislumbrar paisagens distantes ou entrever um cômodo anexo através de uma porta aberta, o espaço pictórico da imagem era essencialmente idêntico à visão frontal do cômodo. O centro desse cômodo era o centro do mundo representado. Essa era uma visão que refletia uma concepção autocentrada, que identificava a morada do observador com o centro criativo. A apreciação das imagens japonesas, especialmente as xilogravuras do século XVIII, nos lembra que um mundo sem centro é igualmente plausível. Suas cenas de vida popular e cortesã não apresentam interiores fechados e cúbicos. Não há tetos. O mundo é aberto,

Hishikawa Moronobu, A banquet in a Joroya (Um banquete em um Joroya), xilogravura monocromática, 25,7 × 38,6 cm, c. 1680.

apesar de subdividido, e o espaço descrito no primeiro plano é um entre tantos – é apenas o mais próximo de nós. Não há paredes de verdade para os olhos e os ouvidos, somente telas de partição que não conferem isolamento. Elas são modestas pretensões de ocultamento, como um leque cobrindo um sorriso no rosto de uma moça. [...] O mundo assim representado é uma concatenação sem limites de centros vivos, mas sem um centro próprio³⁰.

A partir de Arnheim, pode-se depreender que, para atribuir coesão aos elementos da imagem, a arte ocidental se pautava tradicionalmente por um centro que se impunha em relação de preeminência em meio a eles. O fim do século XIX, que testemunhou o fenômeno do japonismo e a propagação da fotografia, foi também o período em que essa centralização deixa de ser obrigatória. O resultado é a fragmentação, a qual poderia se dar, como foi visto, pela divisão do espaço compositivo em áreas separadas por elementos sobrepostos ou ainda pelo recorte do elemento predominante em primeiro plano nas bordas da imagem.

30. “From the time Western painting began to represent coherent interior spaces, it preferred closed rooms. Although there were vistas offering a glimpse of distant landscapes or a peek into an adjoining room through an open door, the pictorial space of the picture was essentially identical with the one frontal room. The center of that room was the center of the world represented. It was a view reflecting a self-centered conception, which identified the viewer’s dwelling place with the navel of creation. A glance at Japanese pictures, especially the woodcuts of the eighteenth century, reminds us that a world without such a center is equally plausible. Those scenes of popular and courtly life show no closed, cubic interiors. There are no ceilings. The world is open, although subdivided, and the space described on the foreground is one among many – it just happens to be the one we are closest to. There are no true walls for either eyes or ears, only partition screens, which provide no isolation. They are coy pretenses of concealment, like a fan hiding a smile on a lady’s face. [...] The world thus depicted is a boundless concatenation of living centers, but without a center of its own” (Arnheim, 1982, pp. 181).



IMPRESSIONISMO E PÓS-IMPRESSIONISMO

Japonismo e fotografia são termos recorrentes em textos dedicados a análises históricas e sociais do impressionismo, sempre relacionados a um suposto “olhar fotográfico” que teria surgido na arte europeia em fins do século XIX. Veja-se, por exemplo, o trecho de um artigo publicado em 1983 na revista *Art in America* e dedicado à pintura de Manet:

Édouard Manet,
Le vieux musicien (O velho músico), óleo sobre tela, 187,4 × 248,2 cm, 1862.

A vista recortada tornou-se um padrão da composição impressionista dos anos de 1870 e era frequentemente relacionada à visão espontânea e inovadora que os impressionistas tinham da vida moderna, assim como a novidades inspiradoras como a fotografia e a gravura japonesa. Composições recortadas aparecem na obra de Manet ao longo de sua carreira. Logo cedo, em 1862, em *Música nas Tulherias* [...] ele cortou metade de sua própria imagem à esquerda. Em *O velho músico*, do mesmo ano, ele recorta a metade da figura do velho judeu pela margem direita³¹.

31. “The cut off view became a standard feature of Impressionist composition in the ‘70s and was frequently related to the Impressionist’s innova-

Mais ainda do que Manet, Degas é o exemplo tradicionalmente eleito para ilustrar análises dedicadas às relações entre fotografia, japonismo e pintura. Porém, como se viu anteriormente através das citações do texto de Galassi, a influência que a fotografia teria exercido sobre a pintura em meados do século XIX tem seu direcionamento revertido por alguns estudiosos, que argumentam que esta teria influenciado aquela. Um dos artigos mencionados por Galassi como embasamento bibliográfico para seu catálogo de exposição é dedicado especificamente à pintura do impressionismo e foi publicado em 1980 na mesma revista *Art in America*, redigido por outro curador do MOMA de Nova York, Kirk Varnedoe. Veja-se o que ele escreve sobre Degas ao comentar a pintura *Place de la Concorde*, de 1875:

A busca por uma fonte fotográfica para tal composição não é apenas vã mas também mal direcionada. Há, afinal, numerosas fontes visuais que poderiam ser vistas como encorajamento para as táticas de Degas, mesmo supondo que a fotografia ainda não existisse. Podemos encontrar instâncias proeminentes do corte das figuras pela borda não apenas nas gravuras japonesas mas no decorrer da história da arte ocidental, em Mantegna, em El Greco ou ainda em inúmeros retratos banais. Certamente Degas os conhecia, mas essa não é a questão. A visão de Degas foi feita, não foi encontrada³².

tive, spontaneous vision of modern life, as well as to such novel sources of inspiration as photography and the Japanese print. Cut-off compositions appear in Manet's work throughout his career. Quite early, in 1862, in *Music in the Tuilleries* [...] he slices off half of his own figure at the left. In the *Old musician* of the same year, he cuts off half of the figure of the old Jew with the righthand margin" (Nochlin, 1983, p. 193).

32. "Thee search for a photographic source for such an arrangement is not only vain but misdirected. There are, after all, numerous visual sources that could be seen as encouraging Degas' tactics, even had photographs not yet existed at all. We can find prominent instances of the severing of the figure by the frame, not just in Japanese prints, but throughout the history of



Por mais que Varnedoe afirme que o recorte das imagens pela borda seja exemplificado por inúmeros retratos realizados em períodos diversos, é necessário salientar que a radicalidade dos recortes praticados pelos pintores impressionistas constitui uma de suas inovações amplamente reconhecida. Mas o autor aprofunda a percepção do que constitui tanto a radicalidade quanto a inovação de uma pintura como *Place de la Concorde*: não se trata apenas do recorte das figuras, da elevação da linha do horizonte ou do amplo espaço vazio no centro da imagem, mas sim da combinação que Degas realiza desses três elementos (Varnedoe, 1980, p. 71).

*Edgar Degas,
Place de la
Concorde
(Praça da
Concórdia),
óleo sobre tela,
78 × 118 cm,
1875.*

Western art, in Mantegna, in El Greco, or indeed in countless unexceptional portrait images. Certainly Degas knew this well, but this is not the point. [...] Degas' vision was made, not found" (Varnedoe, 1980, p. 71).

Para uma contextualização cronológica mais exata da relação entre o impressionismo e a prática fotográfica, Varnedoe afirma que recortes e assimetrias acentuados ainda não estavam presentes nas fotografias de antes de meados da década de 1880:

Recortes

Diz-se que os quadros impressionistas se assemelham a fotografias. De maneiras significativas que precisam ser enfatizadas, eles não se assemelham. Certamente eles não se assemelham às fotografias de seus dias. Nenhuma pesquisa ainda descobriu fotografias dos anos de 1870 ou antes que se parecessem minimamente à *Place de la Concorde* de Degas, de 1875, ou ao *Le Boulevard vu d'en haut* [*Boulevard visto de cima*] de Caillebotte, de 1880. É muito pouco provável que algum dia essas fotos sejam encontradas. As pessoas que operavam as câmeras estavam demasiadamente presas às convenções para permitir, muito menos intencional, tais imagens. Se um fotógrafo de então visse a composição de Degas ou a de Caillebotte em suas lentes, ele não a teria gravado; se ele inadvertidamente tirasse a fotografia, ele teria descartado a chapa como um acidente inutilizável³³.

É por isso que Varnedoe enuncia reiteradamente em seu artigo o cuidado que se deve ter com a expressão “olhar fotográfico”. Se a espontaneidade e a liberdade compositiva seriam os traços definidores desse “olhar moderno”

33. “The Impressionists’ pictures have been said to look like photographs. In significant ways that merit stressing, they do not. Certainly they do not look like the photographs of their day. No amount of searching has yet produced a photograph from the 1870s or before that looks anything like Degas’ *Place de la Concorde* (*Vicomte Lepic and his Daughters*) of 1875 or Caillebotte’s *Boulevard Seen from above* of 1880. It is extremely unlikely we will ever find such photos. The people operating cameras then were far too convention-bound to have permitted, much less attempted, such images. If a photographer of the time had seen the Degas or the Caillebotte composition through his lens, he would not have recorded it; and if had inadvertently caught something like it, he would have discarded the plate as a useless accident” (*idem*, p. 70-71).

que tradicionalmente se relaciona à fotografia, ele teria se desenvolvido primeiramente na pintura. Ao continuar a descrição da fotografia que era praticada nas primeiras décadas de seu advento, contemporaneamente à pintura impressionista, o autor resume a diferença entre ambas em duas frases:

As fotografias *contêm* acidente e instantaneidade, mas apenas como uma espécie de estática insignificante. As obras impressionistas são *sobre* acidente e instantaneidade, e as transformam em algo significativo³⁴.

Essa instantaneidade pretendida não constituía necessariamente uma prática de pintura que se desse de maneira rápida, intempestiva. Esse poderia ser o caso dos pintores que se dedicavam ao registro luminoso de uma paisagem sob determinada iluminação solar, por exemplo, característica tipicamente atribuída ao impressionismo e ilustrada pela pintura de Monet. Ao caso de Manet, ao contrário, se aplica mais fortemente a noção, indicada pela frase de Varnedoe, de que a instantaneidade é algo buscado, ou seja, laboriosamente (e lentamente) trabalhado. Pode-se, alternativamente, dizer que seriam duas instantaneidades distintas as pretendidas por Monet e por Manet. O fato de este segundo pintor ter como hábito o retrabalho sobre obras pintadas anos antes, característica mencionada em artigo de Charles Stuckey, comprova essa ideia. Além disso, esse retrabalho traz consigo a questão do recorte, como se observa no trecho:

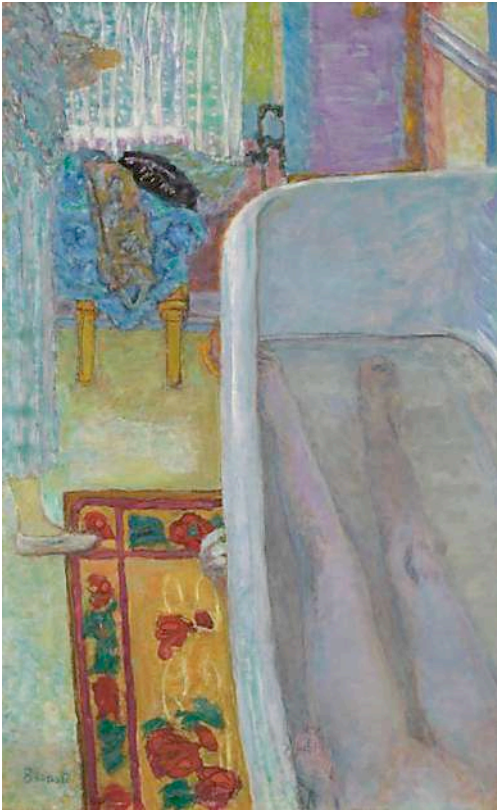
34. “The photographs *contain* accident and instantaneity, but only as a kind of meaningless static. The Impressionists pictures are *about* accident and instantaneity, and shape it into something meaningful” (*idem*, p. 75, grifos do autor).

Manet “editou” diversos outros trabalhos depois de tê-los exposto. Frequentemente, fragmentos recortados de pinturas maiores eram trabalhados como ideias pictóricas completas em si mesmas; mas às vezes ele costurava pedaços adicionais de tela a composições “completadas” porque ele queria expandi-las. E *Mulher tocando violão* é apenas um fragmento de uma grande pintura a óleo exibida em 1867³⁵.

Avançando do impressionismo para o período posterior, dos artistas que acabaram agrupados, na historiografia da arte, sob o termo “pós-impressionismo”, chega-se a pintores que já haviam assimilado as inovações de seus antecessores. Pierre Bonnard, que foi inicialmente integrante do grupo parisiense Les Nabis, ilustra como algumas das questões que antes permeavam as práticas pictóricas de maneira difusa e experimental se tornaram deliberadas. Isso se dava não apenas pelo fato de seu apelido entre outros integrantes do grupo ser “Le plus japonard”, em alusão às referências explícitas que realizava às artes visuais japonesas (como o uso do formato vertical extremamente estreito que, no Japão, é denominado *kakemono* e o qual passou a ser adotado por variados artistas europeus do mesmo período pós-impressionista), mas principalmente pelo recorte das figurações na borda da imagem. Esse artista é citado aqui pelo avanço que suas pinturas demonstram na radicalidade de tais recortes, como se observa na obra *Nu dans la baignoire* (Nu no banho).

Uma comparação entre Bonnard e Manet presente no livro *The painter's secret geometry*, de Charles Bouleau, indi-

35. Manet [...] 'edited' several other works after having exhibited them. Most often, fragments cut from larger pictures were developed as complete pictorial ideas in themselves; but sometimes he sewed additional pieces of canvas to 'completed' compositions because he wanted to expand them. [...] And *Woman playing a guitar* [...] is only a fragment of a large oil exhibited in 1867" (Stuckey, 1983, p. 161).



Pierre Bonnard, Nu dans la baignoire (Nu no banho), óleo sobre tela, 104,8 × 65,4 cm, 1925.

ca um paralelo processual entre os dois pintores, que realizavam recortes de telas já acabadas:

“Para Bonnard, esse procedimento de experimentar o enquadramento se tornou um modo de introduzir uma manifestação ainda maior do inesperado; ele foi ainda mais longe do que Manet e não hesitou em cortar fora pedaços de seu quadro. O que artistas antes dele faziam no momento do desenho preparatório, Bonnard fazia após a pintura, com a própria tela”³⁶.

36. “To Bonnard this procedure of experimenting with framing became the means of introducing a still greater element of the unexpected; he went



Pierre
Bonnard, *Le
café (O café)*,
óleo sobre tela,
73 × 106,4 cm,
1915.

O procedimento de recorte da tela pode ter tido um fator pragmático como determinante de seu surgimento na obra de Bonnard. Em uma entrevista televisiva gravada em 1998, o curador do MOMA John Elderfield explica que o pintor não utilizava cavaletes para seu trabalho, mas sim afixava as telas planas sobre a parede, além de às vezes trabalhar com apenas um grande pedaço de tela com várias pinturas espalhadas sobre ele (Elderfield, 1998, em 8 min. 14 s.).

Uma pintura de Bonnard citada por Elderfield em sua entrevista é *Le Café*, de 1915. Segundo o curador, essa imagem reflete as pinturas maduras do pintor, apresentando uma composição ao mesmo tempo complexa e confusa. Ele salienta que as padronagens desenhadas no can-

even further than Manet and did not hesitate to cut pieces off his picture. What artists before him did at the moment of the preparatory drawing, Bonnard did after did after painting the picture, with the canvas itself” (Bouleau, 2014, p. 47).



Pierre Bonnard,
esboços a lápis sobre
papel, 9,6 × 13,7 cm
e 13,7 × 9,6 cm, 1915.

to esquerdo são dificilmente identificadas como laterais de uma porta ou de um espelho, e que mais difícil ainda é identificar a que objeto se refere a mancha preta sobre a mesa, na parte inferior do espaço da tela (*idem*, em 12 min. 45 s.). A documentação presente no site das galerias Tate comprova, porém, que a composição foi cuidadosamente elaborada e, neste caso, contradiz a suposição de Bouleau de que os recortes das figurações foram um procedimento ulterior da pintura. Três esboços preparatórios são parte do acervo da instituição e, além de demonstrar a progressão que levou à composição final, eles também confirmam que as disposições dos elementos tão próximos às bordas, chegando a ser cortados por elas (composição

cuja tensão no equilíbrio é enfatizada pelo bule tão próximo à beirada da mesa), e a reserva de parte tão grande da superfície da tela para a padronagem da toalha foram todas soluções planejadadas e laboriosamente atingidas pelo pintor.

Recortes

A FIGURA HUMANA FRAGMENTADA

Por meio de uma questão específica pode-se abordar a fragmentação nas imagens, na cultura ocidental, anteriormente ao impressionismo e ao advento do japonismo e da fotografia: pela representação da figura humana. Como indicado na “Introdução”, o informe de Georges Didi-Huberman é batailleano e, portanto, fortemente voltado para o corpo humano. Ao antropomorfismo presente em seu *A semelhança informe* adiciona-se, agora, um breve excuro pelo capítulo “Os poderes dos fragmentos”, de Jorge Coli. Isso se justifica não apenas pela afinidade teórica entre os dois filósofos e historiadores da arte mas, também, pela introdução histórica ao tema que o texto de Coli apresenta, antecedendo em cem anos o período abordado até aqui, relativo ao impressionismo, pois o autor se volta para a passagem do século XVIII para o XIX:

A revolução iluminista trouxe [...] a postura científica e metódica que pressupõe a desmontagem do corpo em partes, para a compreensão do todo. Está claro, é possível encontrar um grande número de precursores, mas, no século XVIII, ocorre uma substituição. A unidade divina conferida ao homem era irredutível: seus pedaços não formavam elementos constituintes. Agora, pela visão científica, as partes, organizadas e em função, produzem o todo.

Assiste-se, paralelamente, ao adentrar pela cultura dos últimos dois séculos, a um fascínio pelo humano que se desmembra. Isto pode ocorrer de modo difuso ou específico. Cria-se, por assim dizer, uma poética

do fragmento. Ela se constitui como um instrumento de crítica às certezas científicas e à tirania da perfeição (Coli, 2018, p. 297).

93

A representação do corpo fragmentado, desmembrado, tem antecedência milenar, mas é a maneira como essa fragmentação é culturalmente aceita que muda com o Iluminismo. Os achados arqueológicos das estátuas greco-romanas são um exemplo dado por Coli que permite refletir tanto sobre o corpo fragmentado quanto sobre a representação fragmentada do corpo:

*A figura
humana
fragmentada*

A experiência da arqueologia moderna contribuiu consideravelmente para a incorporação, na cultura ocidental contemporânea, do fragmento enquanto portador de beleza e poesia específicas. A regra geral, desde o Renascimento, era que as esculturas da Antiguidade, descobertas em escavações e muito fragmentadas, passassem por restaurações que as completassem. Partes oriundas de diversas estátuas reuniam-se para compor um novo todo; ou esculpia-se o que faltava. [...]

[...] Ora, é no final do século XVIII, e sobretudo no início do XIX, que a atitude de estudiosos e do público se altera. O fragmento descoberto passa a ser respeitado como portador de beleza e poesia nele próprio, e os procedimentos restauradores que se praticavam começam a ser vistos como uma espécie de profanação ao espírito original que concebera a estátua. [...]

O que nos importa, porém, é notar a incorporação em suas contemplações, pelo público frequentador de museus, de obras que foram mutiladas pelo tempo. Desses fragmentos, que contêm em si uma beleza concentrada e específica, emana uma nova poesia, marcada pela sobrevivência a eras sucessivas, pela ausência do todo (*idem*, p. 301-302).

O capítulo de Coli prossegue para a citação de *A obra-prima desconhecida*, conto de Balzac que também serviu de base para o livro *A pintura encarnada*, de Didi-Huberman. Na ficção, um pintor francês muito celebrado no século XVII dedica-se durante anos à representação da sua musa,

a mulher perfeita, pintura que constituiria sua obra-prima final. Quando essa obra finalmente é vista por dois outros pintores, tudo o que eles enxergam na tela num primeiro momento é, surpreendentemente, uma sobreposição confusa de pinceladas, um borrão. Ao aproximarem-se, porém, observam no canto da composição um pé, um pedaço de corpo feminino que revela que abaixo das pinceladas destrutivas posteriormente infligidas pelo pintor havia um retrato de corpo humano.

Coli menciona esse conto de 1845 como um exemplo de quando “a força expressiva dos fragmentos impõe-se como modelo de prática artística” (*idem*, p. 302). E continua sua consideração do fragmento como uma marca distintiva da modernidade: “No lugar da luxúria plena, o fetichismo da parte. Os tempos novos são antes pelo inacabado, e um pé vale um corpo. Progressivamente, a força do fragmento passa a ser *moderna* [...]” (*idem*, p. 303, grifo do autor).

O conto de Balzac aborda diversas questões pertinentes à prática de pintura, pois a ação é centrada na conversação entre três pintores – dois dos quais recebem nomes de pintores de fato atuantes na França do século XVII, Poussin e Porbus, e o fictício Frenhofer, mestre que centraliza a narrativa. Uma das questões preponderantes no texto de Balzac é a que será instrumentalizada por Didi-Huberman para discorrer sobre a ideia de “encarnado” na pintura, pois não apenas as pinceladas caóticas sobrepostas à figura da musa são interpretadas por ele como “carne” (como uma maneira de o pintor revelar o interior do corpo da mulher na superfície da tela), mas também há a questão da alteridade constituída pela pintura, aspecto proeminente no conto de Balzac: a musa pintada é um objeto físico, é a encarnação da mulher perfeita elaborada pelo pintor. Além do “encarnado”, Balzac direciona os diálogos do conto a aspectos bastante práticos da pintura,

como cores, sombra, linha etc. Em meio a todas eles, porém, apenas uma fala de Frenhofer é aqui salientada para estabelecer um elo, indireto, com um outro aspecto relacionado à ideia de fragmentação:

Assim, não fixei os lineamentos, espalhei sobre os contornos uma nuvem de semitons louros e quentes, de modo que não se saberia com precisão colocar o dedo sobre o lugar onde os contornos se confundem com os fundos. *De perto, esse trabalho parece enredado e dir-se-ia que lhe falta precisão, mas a dois passos tudo se consolida, detém-se e destaca-se: o corpo voluteia, as formas tornam-se salientes, sente-se o ar circular ao redor* (Balzac in Didi-Huberman & Balzac, 2012, p. 163, grifos nossos).

A Gestalt
no informe
de Rosalind
Krauss

Essa citação é feita para salientar como a fragmentação da obra pode agir em sentido contrário ao idealizado pelo mestre fictício do século XVII. Quando se observa isoladamente apenas um detalhe (um fragmento) de uma pintura, esse recorte proíbe que se distancie em dois passos da tela para ver tudo “se consolidar”. Perde-se a referência do que é fundo e do que é figura, de que elemento é encerrado por um contorno e se separa de outro ou, no caso de contornos menos definidos como o reivindicado por Frenhofer, do que é transição entre elementos ou simples fundo. Essa questão vai ser aprofundada a seguir por uma referência ao informe de Bois e Krauss. Ao abordar a *Gestalt*, Krauss realiza uma reflexão sobre a visão próxima e a visão distanciada.

A GESTALT NO INFORME DE ROSALIND KRAUSS

Em *Formless*, o verbete “*Gestalt*” abre a parte intitulada “Horizontalidade”. Entre a página que contém o título da parte e a outra que inicia o texto do capítulo está uma reprodução de *Narciso*, de Caravaggio, pintura que exhibe iconi-

camente o personagem agachado na proximidade de um espelho d'água mirando sua imagem refletida. Esse posicionamento do corpo retratado é centralmente explorado por Krauss no texto que se segue: Narciso vê sua imagem abaixo de si, no chão (ou, que seja, numa superfície recoberta por água). Há dois fatores que podem ser frisados na pintura de Caravaggio: o rebaixamento literal da imagem que Narciso vê como projeção, por um lado, e por outro a aproximação que ele efetua em relação a sua imagem refletida, pois se abaixa e aproxima seu rosto do espelho d'água.

Antes de chegar à questão da aproximação entre o espectador e a imagem que ele observa, porém, Krauss introduz seu texto por uma coincidência cronológica entre um desenvolvimento psicanalítico e um psicológico: em 1936, quando Jacques Lacan publicava seu ensaio sobre o estágio do espelho, a teoria da *Gestalt* estava em seu pico de influência nos meios intelectuais. A autora salienta a implicação da segunda no primeiro: o estágio do espelho lacaniano se refere à etapa do desenvolvimento em que a criança modela algum princípio de estabilidade subjetiva que configurará seu “eu” e, nesse processo, serve-se de um mecanismo de identificação “espelhado”, fundamentado em simetria e coesão. Krauss cita Lacan para comprovar essa implicação através do argumento de que a pregnância da *Gestalt* deveria ser considerada inerente à espécie.

Em Lacan, o espelhamento, porém, não se refere prioritariamente à simetria entre os lados da imagem, mas sim ao fato de que essa imagem de que a criança se serve para formar sua percepção de “eu” é externa a si mesma, dá-se num espelho. É aí que a autora volta a Caravaggio:

[...] se o antropólogo em nós imaginar a origem desta cena espectral não no ambiente doméstico moderno dos dias atuais mas em uma ori-

gem remota da espécie, nós imaginaríamos uma criança – um Narciso – curvada sobre a superfície reflexiva de um corpo de água, encontrando a fonte de seu *imago* espalhada num campo horizontal. De fato, a fascinação intensa de Lacan, nos anos de 1970, pelo *Narciso* de Caravaggio do palácio Barberini, em que um menino lindo e rusticamente vestido se ajoelha na beirada de um lago, sua cabeça e seus braços curvados formando um arco contínuo ecoado exatamente pelo reflexo, parece confirmar esse estágio da imagem como um plano horizontal³⁷.

No capítulo, Krauss contrapõe então duas “visões”. Uma é a dos animais, que focam o chão, o plano horizontal que percorrem, sendo essa visão, de certo modo, uma extensão de seu sentido de toque. Outra é a do homem que passa a ser um observador e se distancia em relação ao objeto que mira, enquanto passa também a apresentar uma postura vertical:

Qualificada pelo reconhecimento da distância que separa o “contemplador” de seu objeto, a lacuna instaurada na percepção relacional humana é o que confere um espaço para todas as variedades de visão que separam os homens dos animais: contemplação, maravilhamento, investigação científica, objetividade desinteressada, prazer estético. E, por sua vez, a distância formada no mesmo mecanismo de observação é uma decorrência da postura ereta e da dissociação da visão da horizontalidade do chão. [...] A imagem “contemplada” será portanto orientada ver-

37. “[...] if the anthropologist in us imagines an origin for this mirror “scene”, set not within modern-day domestic spaces but at some chronologically remote origin of the species, we would imagine the child – Narcissus-like – bent over the reflective surface of a pool of water, finding the source of his *imago* spread on a horizontal field. Indeed, Lacan’s own intense fascination, in the 1970s, with the Palazzo Barberini’s painting of *Narcissus* by Caravaggio, in which a beautiful, rustically clad boy kneels at the edge of a pond, his bent head and arms forming a continuous arch echoed exactly by the glass reflection, might seem to confirm this site of the image as a horizontal plane” (Krauss *in* Bois & Krauss, 1997, p. 90).

ticamente no campo de visão, uma vez que será experimentada como frontal e paralela ao corpo ereto do observador³⁸.

98

Recortes

Na sequência de seu capítulo, Krauss alia a fragmentação à questão da horizontalidade da visão. Ela cita Freud para estabelecer que o distanciamento em relação ao objeto possibilita a visão de uma completude: segundo os escritos freudianos, enquanto o animal tem a predominância dos sentidos de tato e de olfato e, portanto, sua sexualidade se dá por aproximação aos genitais, o homem tem seu interesse sexual desviado dos genitais para a forma do corpo como um todo. E Krauss sublinha a expressão “corpo como um todo”: trata-se da experiência da *Gestalt*.

Após Freud, a autora volta a Lacan para complicar suas análises psicanalíticas, e lembra que a *Gestalt* nos escritos deste não se restringe à visão, expandindo-se também para o domínio linguístico. Nesse contexto, são aplicados os termos lacanianos “imaginário” e “simbólico” e, por mais que não seja pertinente a esta pesquisa se aprofundar em tais formulações psicanalíticas, é válido citar uma última referência à noção de fragmentação no capítulo, pois ela evidencia novamente o aprofundamento que Krauss efetua de uma psicologia gestáltica para o terreno da psicanálise. Lá está que enquanto “o sujeito do Simbólico é ele mesmo fragmentado e disperso, capturado em um sistema de deslocamentos”, a *Gestalt*, por sua vez, “proporcio-

38. “Qualified by its acknowledgment of the distance that separates the ‘beholder’ from his object, the gap built into the human perceptual relation is that provides a space for all those varieties of vision which separate man from animals: contemplation, wonder, scientific inquiry, disinterestedness, aesthetic pleasure. And in turn, the distance built into the very mechanism of beholding is a function of the upright posture with its dissociation of vision from the horizontality of the ground. [...] The ‘beheld’ image will thus be vertically oriented within the visual field, since it will be experienced as ‘fronto-parallel’ to the viewer’s upright body” (*idem*, p. 90-91).

na a ilusão de que o significado é, em si mesmo, [...] solucionável, unificável, unívoco, um [...]”³⁹. Nada mais contrário a essa *Gestalt*, finaliza Krauss, do que o informe ba-tailleano e seu esforço desclassificatório, que recusava as definições últimas dicionarizadas e “rebaixava esses inte-grais – sejam visuais ou cognitivos – de sua posição ereta como *gestalts* verticais, derrubando-os de seus pedestais da forma e trazendo-os ao mundo”⁴⁰.

99

Edição
de livros

EDIÇÃO DE LIVROS

A ênfase na contraposição entre a visão de perto e a de longe não é fortuita nesta pesquisa. Enquanto o capítulo “*Gestalt*” de Krauss se aprofunda em considerações psi-canálticas implicadas nessa dualidade, será feito agora um paralelo mais trivial, que diz respeito à fruição de uma pin-tura e a de um livro. A justaposição dessas duas mídias parece inusitada, mas não apenas ela embasa a prática de uma obra que será abordada adiante (*Sala e sala em 16 pá-ginas*, ver p. 190) como também é um elemento subjetivo relevante para a pesquisa, por conta do trabalho com edi-ção de livros desenvolvido paralelamente às atividades aca-dêmicas voltadas para pintura e desenho.

Começando pelo aspecto mais evidente: pinturas cos-tumam ser observadas sobre paredes (tem-se a visão dis-tante e racionalizada do espectador ereto diante do quadro,

39. “[...] the subject of the Symbolic is himself fragmented and dispersed, caught up in a system of displacements. [...] the Gestalt provides the illu-sion that meaning itself is [...] resolvable, unifiable, univocal, one [...]” (*idem*, p. 92)

40. “[...] lowering these integers – whether visual or cognitive – from their upright position as vertical Gestalts, by knocking them off their ped-estals of form, and thus bringing them down in the world” (*idem, ibidem*).

conforme a análise de Krauss). Livros são fruídos com as mãos, experiência tão tátil quando visual (por mais que a dedicação à leitura de textos escritos seja tradicionalmente vinculada a uma atividade igualmente racional e “elevada”, ao contrário da visão aproximada e animal abordada igualmente por Krauss).

Em *Formless*, essas ideias encontram eco em um capítulo redigido por Bois, “Liquid Words”. Lá não está postulada uma antítese entre livro e pintura, mas uma outra um tanto próxima: entre a escrita e a pintura. Partindo da primeira colagem cubista elaborada por Pablo Picasso (*Nature morte à la chaise cannée*, de 1912), que já havia sido mencionada pelo mesmo autor no texto introdutório ao livro para explicar como essa obra reverte a horizontalidade tradicional das pinturas (pois se trata de “uma tela que pede para ser lida como o plano horizontal da mesa de café, vista de cima”⁴¹), Bois continua:

Por séculos, ao menos desde a invenção da imprensa, essas [escrita e pintura] foram fenomenologicamente perpendiculares uma à outra (nós lemos livros sobre mesas e olhamos para quadros sobre a parede). As colagens cubistas de Picasso foram as primeiras a abalar deliberadamente essa ordem das coisas (para ele, era uma questão de transformar a pintura em uma forma de escrita). Em uma análise mais detida, entretanto, vemos que a transformação cubista do quadro em uma mesa revelou o colapso – cada vez mais visível desde Cézanne – da divisão hermética entre o campo visual (vertical e transversal) e o espaço do corpo (horizontal e “baixo”, até mesmo animal); Picasso transformou o quadro na tábua em que se escreve para não o transformar na mesa em que se come [...] ⁴².

41. “a canvas that asks to be read as the horizontal plane of a café table, seen from above” (Bois in Bois & Krauss, 1997, p. 27-28).

42. “For centuries, at least since the invention of the printing press, these [writing and painting] have been phenomenologically perpendicular to



Além dessa dualidade entre verticalidade e horizontalidade (e da fruição exclusivamente visual em oposição a uma simultaneamente visual e tátil), a contraposição entre pinturas e livros pode ser instrumentalizada para abordar a contraposição entre completude e fragmentação. Vista de longe, a pintura se exhibe instantaneamente em sua integralidade. Porém, quem nunca deu uma forçada no quadril pra tentar aproximar o rosto de uma pintura sem ultrapassar a faixa colocada pelo museu em frente às obras de seu acervo? Muitos observadores se sentem impelidos a uma

Pablo Picasso,
Nature morte à
la chaise cannée
(Natureza-
-morta com
cadeira de vime),
óleo e tecido
impresso sobre
tela emoldurada
por corda,
29 × 37 cm, 1912.

one another (we read a book on a table but look at a picture on a wall). Picasso's cubist collages first shook up this order of things deliberately (for him it was a matter of turning painting into a form of writing). On closer inspection, however, we see that the cubist transformation of the picture into a table covered over the collapse – increasingly visible since Cézanne – of the airtight division between the visual field (vertical and transversal) and the space of the body (horizontal and 'low', even animal); Picasso made the picture the tablet on which one writes in order not to make it into the table on which one eats [...]” (*idem*, p. 126).



Páginas de The Sistine Chapel, edição em três volumes que apresenta reproduções, em escala 1:1, dos afrescos de Michelangelo no teto da Capela Sistina. Editado por Callaway Arts and Entertainment e Italy's Scripta. Maneant em 2020, os volumes somam 822 páginas em formato 61 × 43 cm.

visão aproximada e parcial da obra. Livros que contêm imagens de obras de arte muitas vezes realizam essa tarefa para o leitor: trata-se das famigeradas indicações de “detalhe”, entre parênteses, ao final da legenda das imagens. Na contemporaneidade, tantas e tantas obras de arte são vistas por leitores que nunca visitaram os museus que as guardam, e os editores que escolhem inserir esses detalhes proporcionam a observação da pincelada ou a atenção a elementos menores e distantes das figurações centrais, criando aproximação, ou intimidade, entre obra e observador. Em mais uma análise das motivações subjetivas que levaram à justaposição de pintura e livros, o “(detalhe)”, ou a observação de obras de arte em fragmentos que povoam as edições voltadas a artes visuais, certamente contextualiza essa escolha.

APAGAMENTOS

A PINTURA E O CAOS SEGUNDO DELEUZE

No capítulo anterior foi mencionada uma análise realizada por Yve-Alain Bois em *A pintura como modelo* acerca do unismo de Władysław Strzemiński e Katarzyna Kobro, reflexão que compreendeu a oposição fundamental dos dois artistas poloneses ao que eles denominavam dualismo. Um texto de Strzemiński é citado por Bois:

*A essa concepção dualista, que tenta juntar coisas que não podem ser juntadas e que encontra sua justificativa não na realização do objetivo pretendido, mas no poder das forças em conflito e no extenuante esforço gasto para subjugá-las, a essa concepção que gera forças a fim de combatê-las incessantemente sem jamais vencê-las – temos de contrapor uma concepção de pintura como unidade harmônica e orgânica. A concepção dualista deve ser substituída pela unista. Em vez de explosões sublimes e dramáticas e do poder das forças – uma pintura, tão orgânica quanto a natureza (Strzemiński *apud* Bois, 2009, p. 165, grifos nossos).*

A noção de organicidade implícita na citação de Strzemiński é inusitada, pois o termo em si, a princípio, não excluiria a ideia de desenvolvimento resultante de forças em conflito. Porém, Bois esclarece que, para o polonês, orgânico seria o que é gerado a partir de seus próprios princí-

pios fundamentais – os quais no caso da pintura seriam, como visto anteriormente, “planiformidade, dedução das formas a partir do feitiço da moldura e eliminação da oposição figura/fundo” (Bois, 2009, p. 165). Mas é o trecho grifado na passagem citada, que se refere ao dualismo como uma prática deliberada de estabelecer forças em conflito e de sustentar a oposição entre ambas sem resolvê-la em uma síntese, que interessa a esta reflexão sobre os apagamentos na pintura. No próximo capítulo, as análises das obras elaboradas durante o processo de mestrado apresentarão recorrentemente a alternância entre fazer e apagar, seja pela sobreposição de camadas que aumentam e diminuem a saturação das cores ou pelo apagamento de figurações pelo uso de camadas de tinta. Mas essas camadas adicionadas apresentam opacidade baixa, e a transparência que permite que as cores e os elementos sobrepostos continuem parcialmente visíveis é tida muitas vezes como o centro de interesse da imagem. Se, por um lado, esse processo é fundamentalmente antagônico ao unismo de Strzemiński, por outro ele é bastante condizente com uma outra teorização que é utilizada nesta pesquisa como parâmetro diametralmente oposto. A ideia de caos criador, concepção central de um ciclo de aulas ministradas por Gilles Deleuze que tinha a pintura como temática principal¹, é adotada aqui como exemplo bastante concordante ao dualismo combatido por Strzemiński.

Na introdução de seu curso, Deleuze se ampara em escritos de Paul Cézanne e de Paul Klee, artistas que teriam praticado a pintura através de um controle exercido sobre um caos, ou uma catástrofe. Em vez de se sobrepor a

1. O curso foi oferecido na Université Paris 8 Vincennes entre março e junho de 1981. Suas gravações foram transcritas e traduzidas para língua espanhola na edição *Pintura: el concepto de diagrama* (Deleuze, 2007).

esse caos, o controle trataria de formalizá-lo na obra, que não existiria sem ele. Assim, caos e controle seriam passos alternantes na produção e o desequilíbrio e o desagregamento seriam constituintes da imagem, uma vez que ela exprimiria um processo que não é positivista e linear, não é feito por uma progressiva e irreversível evolução.

Para aprofundar essas considerações, Deleuze elaborou uma formulação teórica que chamou de diagrama, constituído por tensões inerentes à prática pictórica. Os termos que o definem são: caos e germe (como visto, o caos seria parte necessária para o nascimento da obra, ou seja, esta é um germe que brota de um caos); mão e olho (a pintura portadora do caos seria aquela produzida por uma “mão desacorrentada” dos olhos, que não se subordina exclusivamente às coordenadas visuais); numa decorrência dessa última oposição, o traço e a mancha seriam as manifestações manuais em contraste com a linha e a cor, instâncias visuais; o *gris* (que ocorre quando a cor perde-se no cinza resultante da mistura desordenada de matizes).

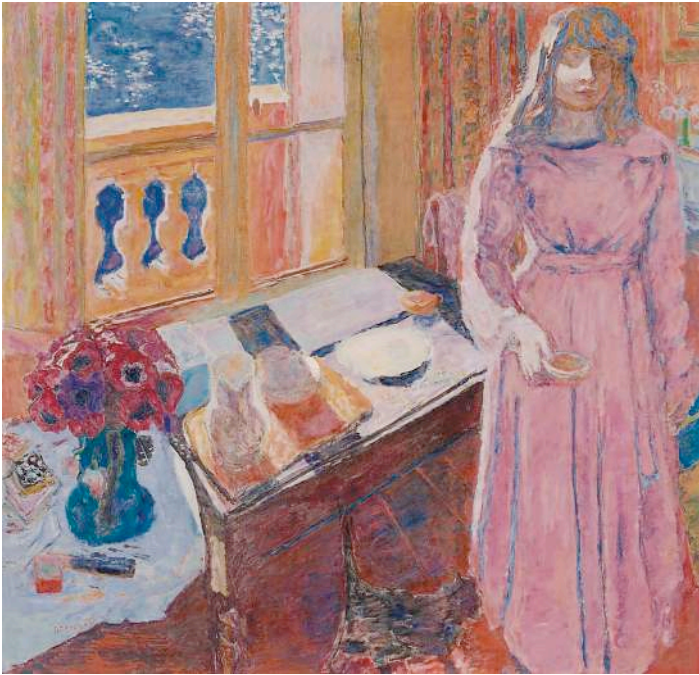
“Uma pintura que seja ordem não é nada. Mas a ordem própria do caos, a ordem própria do abismo, esse é o assunto do pintor”, sintetiza Deleuze (2007, p. 103). Nessa tensão, caberia ao pintor se aproximar do caos, mas sem que este domine a pintura. Na mistura das cores, por exemplo, o pintor as somaria atentamente para não resultar em um *gris* estéril. Sem o caos, a pintura não se configura como pintura. Mas se ela é apenas caos, está morta, não comunica. Esse seria o exercício do diagrama: roçar o caos, cuidando para não cair nele. A alternância de “fazer e apagar” é considerada, na presente dissertação, como uma possibilidade de se “roçar o caos” de acordo com Deleuze e em desacordo com Strzemiński.

A prática de “roçar o caos” pode ser deduzida na observação de inúmeras pinturas mesmo quando não há material primário do artista acerca de seu processo. No livro *Techniques of the world's great painters*, dedicado à análise de cinquenta pinturas célebres da arte ocidental, do Renascimento à contemporaneidade, Waldemar Januszczak analisa tecnicamente cada obra abordada para apresentar quais podem ter sido os procedimentos aplicados. No caso de pintores posteriores ao impressionismo, a alternância entre processos negativos e positivos se torna mais presente e visível nas obras.

Pierre Bonnard, artista mencionado anteriormente em função dos recortes arrojados que definiam a espacialidade de suas pinturas, também ilustra a alternância entre fazer e apagar como prática definidora da obra. Em *Intérieur à Antibes* (1920), os indícios desse procedimento são listados por Januszczak:

A cor de base é conferida pelo fundo branco da tela. Bonnard teria procedido pela aplicação de camadas de cor e então pela raspagem e retrabalho com tinta de maneira que camadas residuais se tornassem parte do conteúdo da pintura. Nessa área [o canto superior direito da pintura], ele aplicou tinta sobre tinta molhada, adicionando um vermelho frio como laca escarlate e esfriando o tom pela adição de camadas de azul violeta particularmente nas áreas de sombra. Em nenhuma parte da obra a abordagem de Bonnard foi programática².

2. The basic colour is provided by the white canvas ground. Bonnard would work by applying layers of colour and then scraping them down and reworking with paint, so that the residual layers became part of the content of the painting. In this area [the top right area of the painting] he worked wet-into-wet, applying a cool red such as scarlet lake and cooling the tone by applying further layers of blue-violet in the shadow areas particularly. Nowhere is Bonnard's approach programmatic (Januszczak, 1997, p. 144).



*Bonnard:
fazer e apagar
na pintura*

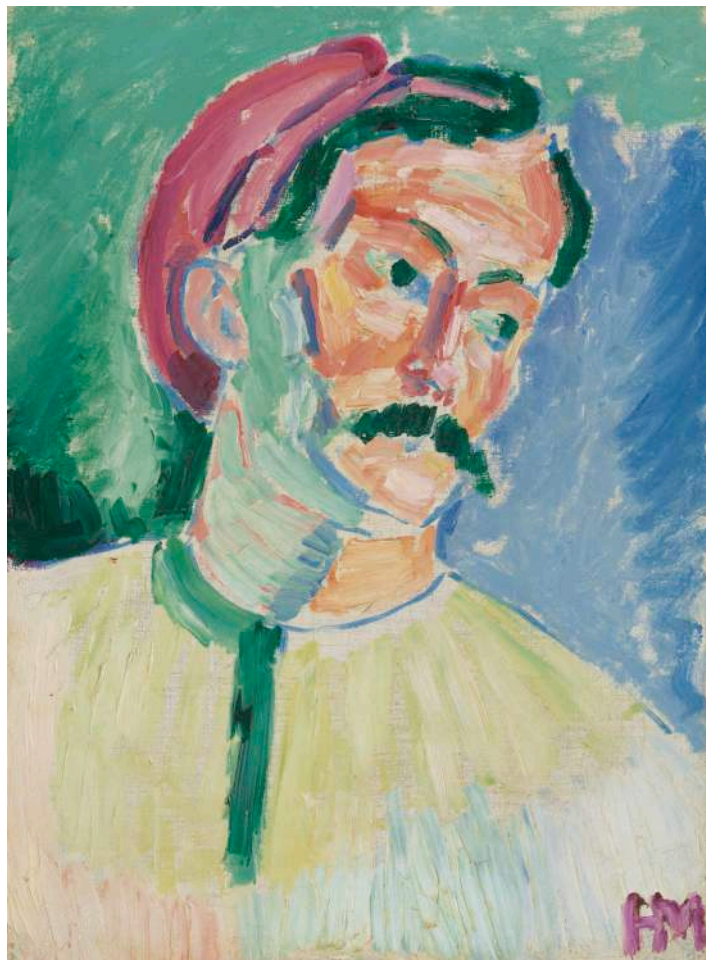
*Pierre Bonnard,
Intérieur à
Antibes
(Interior em
Antibes), óleo
sobre tela, 116 ×
121 cm, 1920.*

Januszczak explica ainda que a pintura demonstra procedimentos variados que teriam sido aplicados por Bonnard, como áreas em que há a sobreposição de camadas ralas ao lado de outras que apresentam impasto. A jarra em primeiro plano, por exemplo, teria sido pintada com violeta avermelhado, sobreposta por uma camada de preto, e então a tinta teria sido raspada de maneira que a textura da tela ficou exposta. A lateral direita da mesma jarra também teria sido definida pela raspagem da tinta branca com uma espátula.

É necessário frisar, porém, que as práticas de sobrepor camadas de cor e de aplicar e retirar a tinta não são, de maneira alguma, uma regra da pintura dos séculos XIX e XX. Veja-se, por exemplo, a obra *André Derain*, de 1905, eleita por Januszczak para analisar a técnica de Henri Matisse. Ela é convenientemente ilustrativa do fauvismo, mo-

Apagamentos

*Henri Matisse,
André Derain,
óleo sobre tela,
39,5 × 28,9 cm,
1905.*



vimento capitaneado por Matisse e pelo próprio André Derain nos primeiros anos do século xx, na França. Na pintura citada, o autor salienta características centrais do fauvismo: contrastes fortes, matizes puros, planos achatados de cor e pinceladas expressivas. Assim como ocorre na obra de Bonnard, o trabalho cromático é central, mas aqui não há sobreposições de camadas ou vai e vem na aplicação e retirada de tinta: superfícies amplas de uma mesma cor, aplicada em matiz puro, são justapostas em um processo que sempre adiciona, que é sempre positivo.

Essa análise, estritamente formal, dos processos de Bonnard e Matisse pode ser expandida através do paralelo estabelecido entre os dois pintores no livro *Arte moderna*, de Giulio Carlo Argan:

109

Comparem-se Bonnard e Matisse: em Bonnard, contornos e cores deliberadamente indeterminados, uma imersão, uma dissolução total das coisas no ambiente, um fluxo contínuo e levemente modulado do sentimento, uma redução absoluta da fixidez do espaço à fluidez do tempo; em Matisse, contornos largos e precisos, grandes zonas lisas de cores intensas, uma intensidade quase passional pelas coisas, uma redução total da fluidez do tempo a um espaço que, para ser mais verdadeiro, renuncia à terceira dimensão e se apresenta como superfície. Em Bonnard, em suma, percebemos o último eco da concepção romântica; em Matisse, a última configuração da concepção clássica da arte (Argan, 2016, p. 145).

*As cores
planas de
Manet*

AS CORES PLANAS DE MANET

Segundo Argan, a pintura de Matisse “renuncia à terceira dimensão e se apresenta como superfície”, percepção que é confirmada pelo procedimento, analisado concretamente por Januszczak, de aplicar cores puras em planos achatados sem gradações de iluminação e matizes. O caráter plano em áreas cromáticas é recorrente em outra análise presente em *Techniques of the world's great painters*: no exame de *Le déjeuner sur l'herbe*, célebre pintura de Manet de 1863.

Manet foi destacado no capítulo anterior por conta dos recortes que definiam a configuração espacial de algumas de suas pinturas, mas essa característica não define a obra citada. Ela causou escândalo em Paris no primeiro Salão dos Recusados, no ano de sua produção, ao apresentar a mulher confortavelmente nua, fora de um contexto mitológico ou clássico, fitando diretamente o observador. Mas a nudez e o olhar da retratada não esgotam o caráter ino-

Apagamentos



Édouard Manet,
Le déjeuner
sur l'herbe (O
piquenique na
grama), óleo
sobre tela, 208 ×
264,5 cm, 1863.

vador da obra. Manet utilizava procedimentos que, em vez de acentuar a percepção tridimensional e realista, se afastavam dela, como explica Januszczak:

Ele também descartou os tons médios e enfatizou arrojadamente as áreas de claro e escuro. Para isso, ele escolheu uma luz forte e direta que eliminou meios-tons e criou planos achatados de luz e sombra³

E ainda:

Manet explorou os fundos pálidos, geralmente com cinza ou creme *off-white*, por sua luminosidade e seu caráter plano. É mais difícil criar ilusão de profundidade sobre fundos claros do que sobre escuros, e ele tirou vantagem disso para criar um espaço pictórico raso⁴.

3. "He also suppressed middle tones and boldly stressed areas of light and dark. For this, he chose a strong, full-faced light source to eliminate half-tones and create flattened planes of light and shade" (Januszczak, 1997, p. 98).

4. Manet exploited pale grounds, often grey and creamy off-white, for their luminosity and flatness. It is more difficult to create an illusion of depth on a



Édouard Manet, *Le fifre*
(O pífaro), óleo sobre tela,
160,5 × 97 cm, 1866.

A análise de Jorge Coli acerca das obras de Manet⁵, especialmente das contemporâneas a *Le déjeuner sur l'herbe*, é convergente às observações de Januszczak. As gradações volumétricas que eram progressivamente enfatizadas no desenvolvimento da arte ocidental começaram a ser apagadas. Isso era contextualizado por uma escolha em depurar a imagem de tudo o que fosse acessório, segundo Coli:

Construção: eis uma palavra-chave para se compreender o olhar de Manet. As cores sem dúvida integram a arquitetura da composição. Esta

pale ground than a dark one and he used this to advantage in creating a shallow pictorial space” (*idem, ibidem*).

5. Estão presentes no capítulo “Manet e a pintura nova”, do livro *O corpo da liberdade*, 2018, já citado.

se faz, no entanto, por meio dos volumes e do modelado que o pintor simplifica radicalmente.

112

Dizia-se que ele pintava suas figuras como as das cartas de baralho, isto é, em duas dimensões, o que é bastante pertinente. *O pífaro*, de 1866, é provavelmente a melhor ilustração desse aspecto. [...]

Apagamentos

O personagem é inabalável; ele se afirma por contrastes de cor, numa gama, aliás, muito reduzida: preto, vermelho, amarelo e branco, sobre um fundo acinzentado, mas luminoso. Nada de passagem: um tom é colocado do lado do outro sem hesitação, de modo a se exacerbarem no mútuo contrastar.

A firmeza é ainda mais acentuada pois o personagem se reduz quase a uma silhueta: no rosto, por exemplo, o modelado está praticamente ausente: descobrimos ali alguma coisa de achatado (Coli, 2018, p. 168-169).

Na pintura de Manet, a ausência de luminosidades volumétricas e de gradações refinadas para as transições cromáticas se dá como um apagamento: não um apagamento realizado formalmente na obra, mas sim de parte da tradição pictórica francesa ainda em voga em meados do século XIX. Isso é diferente de alterar uma tradição apresentando novidades formais (como fizeram, por exemplo, os demais impressionistas). Trata-se de acentuar o que falta em relação à tradição deliberadamente referenciada. Em texto intitulado *Manet*, Georges Bataille frisa que o pintor é de fato tributário da tradição europeia – afinal, são recorrentes as referências, em suas pinturas, a obras consagradas, o que é abordado por Coli como seu “princípio de síntese a partir de imagens do passado” (*idem*, p. 171). Mas se Manet mantinha deliberadamente o passado em suas obras, havia nessa referência um propósito de negação. Ao citar a mesma obra *O pífaro*, Bataille aborda suas “cores planas” de “cartas de baralho” para enfatizar a contextualização histórica de tal característica:

Ele só teve gosto por harmonias opacas, que o pintor alcança – como o pianista ao pressionar o pedal de surdina – por meio de uma maestria próxima da aridez. O horror ao lirismo fácil e a profundidades pantanosas levou-o a cultivar, quando sua força estava no auge, essa prática surpreendente das cores planas, que fez seus críticos dizerem que suas figuras tinham a espessura de uma “carta de baralho”. *O pífaro* é a imagem mais sedutora da “carta de baralho”, mas as intenções de Manet seguiam todas mais ou menos nessa mesma direção [...]. Na ordem da pintura, esse era um prolongamento do passado. Não é a riqueza do impressionismo. Trata-se, ao contrário, de um passado empobrecido, reduzido à medida comum, o nada da nitidez.

[...] O único sentido que essas áreas planas acentuadas e a supressão das nuances intermediárias têm em si mesmas é o de uma novidade, no entanto ajudam a libertar a pintura dos velhos atoleiros da eloquência, ajudam a deslizar quando o objeto esperado é reduzido a essa sensação inesperada, essa vibração pura e extremamente aguda que se fez independente do significado atribuído (Bataille, 2020, p. 61-62).

O NEGRO E O BRANCO DE MANET E DE WHISTLER

Segundo Coli, a rigidez compositiva de Manet, que depurava a pintura de volumes e transições suaves da luminosidade, era acompanhada por uma forte coerência cromática em suas telas. Mas não se tratava de uma coerência atribuída por fundamentação baseada em cores complementares ou em outra teorização tradicional. Tratava-se do preto que impregnava todas as cores. Diz ele: “Manet é capaz de infinitas variações sobre o negro, e com muita frequência, em seus quadros, as outras áreas – róseos, azuis, verdes ou brancos – estão comprometidos com o cinza” (Coli, 2018, p. 163). E continua:

O negro toma, portanto, no colorismo de Manet, o papel de um princípio unificador. Ele não é apenas empregado na sua função de figurar

a sombra, como o era, por exemplo, nos claros-escuros do século XVII. Está presente como o elemento constitutivo comum de todas as cores, é tratado de modo autônomo, através de mudanças incontáveis de brilho e de densidade. De maneira extremamente rica e fascinante, Manet nos *ensina a ver o negro*” (Coli, 2018, p. 165, grifo do autor).

Apagamentos

Por inserir tinta preta em todas as misturas cromáticas que compõe a tela, pode-se dizer que Manet de certa forma “apaga” as cores, pois rebaixa sua luminosidade e saturação, em sentido oposto ao caráter luminoso tradicionalmente atribuído à pintura que tipifica o impressionismo. Mas, segundo Coli, a partir de 1874 sua pintura absorveu a paleta mais clara e saturada dos seus contemporâneos impressionistas, fazendo com que o negro fosse a cor característica de sua primeira fase – a fase, porém, de seus quadros mais relevantes para a história da pintura (Coli, 2018, p. 168). Ainda sobre o negro, Coli explica que no começo do século XX o historiador de arte francês Henri Focillon atribuía seu uso por Manet a uma forte influência do pintor barroco espanhol Diego Velásquez.

Um outro pintor que, contemporâneo a Manet, também venerava publicamente a obra de Velásquez foi James McNeill Whistler (*The Burlington Magazine*, 1994, p. 663). O norte-americano passou a maior parte de sua vida adulta entre Londres e Paris e, em função do reconhecimento que ele e Manet tinham junto aos críticos da época, os dois eram frequentemente comparados (Spencer, 1987, p. 48). O uso de pigmentos negros impregnando todas as cores que caracterizou a pintura do francês se repete em Whistler, desta vez com maior restrição dos demais matizes empregados:

[...] ao preparar a paleta com um número restrito de pigmentos, todos misturados em proporções variadas, Whistler podia restringir a amplitude de cores e tons, particularmente ao explorar o preto, o qual ele teria



aprendido ser o harmonizador universal. O preto está frequentemente presente em todas as suas cores e também no fundo⁶.

Nos dias atuais, Whistler é reconhecido majoritariamente por seus “noturnos”, termo que utilizava para denominar suas paisagens marítimas ou do rio Tâmesa. O primeiro deles foi pintado em 1871 e chama-se *Nocturne: Blue and Silver – Chelsea*. A restrição cromática exibida nessa

*James Whistler,
Nocturne:
Blue and Silver – Chelsea
(Noturno: azul e prata – Chelsea), óleo sobre madeira, 50,2 × 59,1 cm, 1871.*

6. [...] by preparing a palette from a limited number of pigments, all mixed together in varying proportions, Whistler could restrict the range of his colours and tones, in particular exploiting black, which he had been taught was the universal harmonizer. Black is frequently present in all his colours and in the ground too” (Hackney, 1994, p. 695).

obra é trabalhada por diferentes procedimentos que caracterizam a pintura de Whistler.

116

Apagamentos

Primeiramente, tem-se o “molho” (“*sauce*”). Esse era o termo empregado pelo pintor para seu *medium* bastante característico. Tratava-se de uma mistura de óleo de linhaça e goma-copal diluídas em muita terebintina, tornando o “molho” bastante líquido (Fowle, 2000). Ao misturar esse *medium* com o pigmento e aplicá-lo na tela, a tinta tão rala conferia camadas de considerável transparência. Whistler chegava a pintar com a tela plana sobre o chão quando o *medium* estava muito líquido, para evitar que escorresse (Townsend, 1994, p. 692).

Em qualquer pintura, a cor aplicada como uma primeira camada recobrimdo toda a superfície da tela (a *imprimatura*) é geralmente determinante para a unificação final das tonalidades. Nos noturnos de Whistler, por conta da transparência decorrente do “molho” ralo, ela se torna fundamental, reforçando a unidade cromática da obra por ser mais visível sob as camadas de baixa opacidade. Em uma análise técnica realizada sobre a pintura citada, Stephen Hackney revela que a *imprimatura* foi composta por um cinza resultante da mistura de branco de chumbo e preto de marfim. Segundo ele, o processo de pintura teria sido bastante rápido: “De fato, a atividade principal teria sido o preparo do ‘molho’ na paleta e o cuidado para que ele não escorresse pelas bordas”⁷. Apesar de a *imprimatura* ser composta pelo preto, nos “molhos” predomina o azul:

Há duas cores básicas do “molho” nessa obra: a velatura em azul aplicada sobre o fundo e o primeiro plano e a cor mais clara sobre o céu e o

7. “Indeed the main activity would have been preparing the ‘sauce’ on the palette and preventing it from flowing off the edge” (Hackney, 1994, p. 699).

plano médio. A cor mais escura foi aplicada antes, seguida logo pela mais clara. Variações de espessura e mesclagem das camadas conferem o caráter da imagem. Assim, a harmonia é obtida por variações tonais de um único matiz criado pela mistura de azul da Prússia e azul ultramarino. Figura, barça, luzes e assinatura foram aplicadas posteriormente sobre o “molho”, quando a tinta já estava parcialmente seca e mais estável⁸.

117

*O negro e o
branco de
Manet e de
Whistler*

A utilização do termo “noturno”, mencionada acima para caracterizar as paisagens marítimas de Whistler, tem justificativas mais amplas mencionadas pelo próprio pintor. Ela é contextualizada por um “proto-formalismo” que caracterizava o posicionamento do artista ao longo de toda a sua trajetória – outra característica, aliás, que compartilhava com Manet, para quem a temática das próprias telas era uma preocupação secundária. Whistler teria explicado seus títulos:

Ao utilizar a palavra “noturno” eu pretendo indicar exclusivamente um interesse artístico, despojando a pintura de qualquer anedota exterior que possa ter sido relacionada a ela. Um noturno é primeiramente um arranjo de linha, forma e cor⁹.

8. “There are two basic colours of ‘sauce’ in this work: the darker blue scumble applied over the background and foreground and the lighter colour over the sky and midground. The darker colour was applied first, followed shortly after by the lighter. Variations in thickness and merging of the layers provide most of the image. Hence, the harmony was created by tonal variations on a single hue based on a mixture of Prussian blue and ultramarine. The figure, barge, lights and signature were applied on top of the ‘sauce’ a little later, when the paint was partly dried and less easily disturbed.” (Hackney, 1994, p. 699).

9. “By using the word ‘nocturne’ I wished to indicate an artistic interest alone, divesting the picture of any outside anecdotal interest which might have been otherwise attached to it. A nocturne is an arrangement of line, form and colour first” (Whistler *apud* Fowle, 2000).



James McNeill
Whistler,
Harmony
in blue and sil-
ver: Trouville
(*Harmonia em
azul e prata:
Trouville*),
óleo sobre tela,
75,5 × 49,5 cm,
1865.

O termo possui ainda explícitas conotações musicais, o que se justifica inclusive pelas outras palavras empregadas por Whistler para intitular suas pinturas:

Ele vinha utilizando a terminologia musical desde 1867: “arranjos” eram sempre retratos, “sinfonia” geralmente denotava uma figura humana, enquanto “harmonia” podia descrever variados assuntos¹⁰

Apesar das variações estilísticas sonoras, as cores predominantes podiam se repetir ao longo das diferentes composições: o azul e o prata, que faziam parte do título do “noturno” mencionado acima, integram também a “harmonia” da paisagem marítima diurna de *Harmony in blue and silver: Trouville* (1865).

10. “He had been using musical terminology since 1867: ‘Arrangements were always portraits, ‘symphony’ usually denoted a figure subject, while ‘harmony’ could describe diverse subjects” (MacDonald, 1987, p. 18).



James McNeill Whistler,
Symphony in white, no.
1: the white girl (*Sinfonia
em branco, n. 1: a menina
branca*), óleo sobre tela,
213 × 107,9 cm, 1861-1863.

Mas enquanto os noturnos de Whistler são reconhecidos pelas cores harmonizadas com a tinta preta onipresente, como se viu acima, suas “sinfonias” têm o branco como o pigmento determinante. Esse fato é reforçado pelos próprios títulos de suas “sinfonias” mais célebres: *Symphony in white, no. 1: the white girl* (1861-1863), *Symphony in white, no. 2: the little white girl* (1864) e *Symphony in white, no. 3* (1865-1867).

A justaposição de variadas tonalidades de branco são o interesse formal de Whistler nessas obras. Como se viu anteriormente, a cuidadosa restrição dos matizes aplicados era característica tanto do norte-americano quanto de Manet, e ainda era um recurso já difundido na época, como se lê na passagem do artigo comparativo dos dois pin-



James McNeill
Whistler,
*Symphony in
white, no. 3*
(*Sinfonia em
branco, n. 3*),
óleo sobre tela,
51,4 × 77 cm,
1865-1867.

tores redigido por Robin Spencer, “Whistler, Manet, and the tradition of the avant-garde”:

O uso de uma variação tonal limitada, que se origina na pintura francesa do século XVIII e em Velázquez, era característico de artistas franceses do círculo de Manet – o que se exemplifica pelas naturezas-mortas de Fantin [Henri Fantin-Latour] – antes de Whistler o tornar sua marca registrada ao intitular suas obras “Sinfonias” em 1867¹¹.

Se hoje, entre as pinturas de Whistler, os “noturnos” são mais amplamente conhecidos, fazendo com que seu nome seja tipicamente associado a paisagens marítimas escuras,

11. “The use of a limited tonal range derived from eighteenth-century French painting and from Velázquez was characteristic of French artists in Manet’s circle – in Fantin’s still lifes for example – before Whistler made it his stock-in-trade by calling his pictures ‘Symphonies’ in 1867” (Spencer, 1987, p. 53).

em meados do século XIX ele era fortemente vinculado à imagem do pintor esnobe que recusava um apelo temático e popular em suas obras e pintava apenas para os que se dispusessem a apreciar os sutis brancos de suas “sinfonias”. Não muitos se dispunham, porém. Em 1863, a primeira *White girl* de suas sinfonias em branco teve o mesmo destino que a escandalosa mulher nua de *Le déjeuner sur l’herbe* de Manet: não foi admitida no salão oficial parisiense e integrou o primeiro Salão dos Recusados.

Além da trajetória expositiva inicial das duas pinturas, o uso acentuado da cor branca também é um elo entre elas. Em Manet, a adoção das áreas cromáticas planas, com variação luminosa e volumétrica reduzida, como se viu anteriormente, tinha como consequência a intensificação da luminosidade do branco. Isso porque, sem a suavização das transições cromáticas, as áreas negras se tornavam mais escuras e as áreas brancas se tornavam muito mais luminosas. Assim, a pele clara da mulher no centro de *Le déjeuner sur l’herbe* era mais chamativa em meio ao salão expositivo.

Apesar de, no Salão dos Recusados de 1863, o branco de Manet ser diferente do branco de Whistler, a obra do segundo teria causado influência sobre o primeiro. Segundo Spencer, *Symphony in white, no. 1* teria sido admirada pelo pintor francês anteriormente ao Salão, e o autor aventa que Manet pode ter criado pelo menos uma pintura como resposta à *White girl* de Whistler: em 1862, quando o norte-americano teria iniciado sua pintura, Manet retratou Jeanne Duval, a amante de Baudelaire, vestida de branco em frente a uma cortina branca (Spencer, 1987, p. 62).

*O negro e o
branco de
Manet e de
Whistler*

Apesar de Whistler ser o pintor que tornou os títulos musicais sua “marca registrada”, como salientou Spencer, no século XIX os paralelos entre a pintura e a música estavam em voga. A analogia com a música era buscada pelos pintores com a finalidade de enfatizar as características formais da linguagem. Whistler, por exemplo, teria escrito em 1878: “Assim como a música é a poesia do som, também a pintura é a poesia da visão, e o assunto não tem nada a ver com a harmonia do som e da cor”¹². No século XIX, a música era considerada uma linguagem fortemente voltada para seus próprios meios formais, mais do que a referências temáticas externas. Seria a música do classicismo (especialmente do classicismo germânico), que teria logrado tal formalismo, ao qual alguns pintores ainda almejavam para as artes visuais:

O sucesso universal da música austro-germânica do século XVIII foi instrumental na alteração das relações entre a música e a pintura. A invenção de formas puramente instrumentais como a sonata, a sinfonia e o concerto (as quais eram destinadas especificamente à performance) demonstram que a música tinha êxito em existir em seus próprios meios, sem servir a textos ou danças ou cumprir funções cerimoniais. Subsequentemente, todos os escritores do Romantismo germânico conferiram um *status* especial à música¹³.

12. As music is the poetry of sound, so is painting the poetry of sight, and the subject matter has nothing to do with harmony of sound and colour” (Whistler *apud* MacDonald, 1987, p. 22).

13. “The universal success of eighteenth-century Austro-Germanic music was instrumental in altering the relationship between music and painting. The invention of purely instrumental forms such as the sonata, symphony and concerto (which were intended specifically for concert performance) illustrated that music could successfully exist in its own state, without supporting text or dance, or performing ceremonial functions. Subsequently, all

No paralelo entre a pintura e a música, as cores eram o principal elemento visual eleito para a correspondência com os sons, e considerar a paleta do pintor como o teclado do músico era um senso comum (Gage, 2012, p. 235). Van Gogh seria um exemplo contemporâneo a Whistler:

Foi [...] Vincent van Gogh [...] quem trouxe a obsessão prática com a sonoridade das cores para a era do simbolismo. Na Holanda, em 1885, ele frequentou aulas de piano com a finalidade de aprender as nuances dos tons cromáticos. Mas seu professor idoso logo o dispensou, “por ver que durante as lições Van Gogh estava constantemente comparando as notas do piano ao azul da Prússia e ao verde escuro, ao ocre escuro, e assim por diante, até chegar ao amarelo cádmio: o pobre homem pensou que ele estava louco”¹⁴.

A analogia entre as cores e os sons musicais, porém, é muito anterior ao século XIX e perpassa toda a cultura ocidental. No livro *Colour and culture*, John Gage dedica um dos catorze capítulos ao assunto, delineando uma história que começa na Grécia Antiga, onde os termos musicais “tom” e “harmonia” já integravam o vocabulário das artes visuais. Segundo o autor, os gregos já haviam estabelecido o paralelo entre os sons e a cores a partir do fundamento de gradações em uma escala:

*Harmonia
cromática e
harmonia
musical*

German Romantic writers gave music a special status.” (Teniswood-Harvey, 2006, p. 10).

14. “It was [...] Vincent van Gogh [...] who brought this practical obsession with the sonority of colour most vividly into the era of Symbolism. In Holland in 1885 he took piano lessons in order to learn about the nuances of colour-tones. But his elderly teacher soon dismissed him, ‘for seeing that during the lessons Van Gogh was continually comparing the notes of the piano with Prussian blue and dark green, and dark ochre, and so on, all the way to bright cadmium yellow, the good man thought that he had to do with a madman’” (Gage, 2012, p. 236).

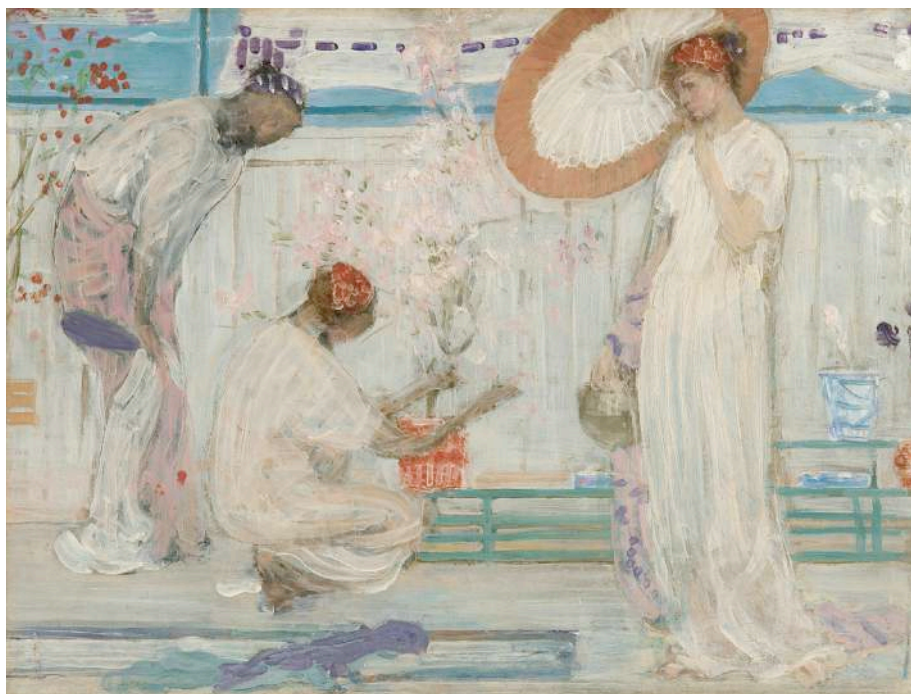
O que mais impressionou os gregos, aparentemente, foi a capacidade de a cor, como o som, ser articulada em uma série de estágios de alterações regulares cuja diferença era perceptível de uma maneira igualmente regular – para Aristóteles e sua escola, a dualidade entre claridade e escuridão deve ter sido cognata de som claro e som abafado, ou ainda de tom alto e tom baixo¹⁵.

As analogias entre sons e cores avançaram ao longo dos séculos e impregnaram o vocabulário de cada uma das linguagens, a ponto de o termo alemão para timbre ser nada menos do que “som-cor” (*Klangfarbe*), como salienta Gage (*idem*, p. 236). Por volta de 1720, um jesuíta francês chamado Louis-Bertrand Castel levou a ideia dessa equivalência a um clímax muito engenhoso: projetou um “cravo ocular”, que “tocaria” sequências cromáticas a partir de um teclado:

Na década de 1720, Castel recrutou a ajuda de um construtor de instrumentos, Rondet; seu protótipo, que utilizava faixas de papéis coloridos acima da tampa do cravo, parece ter estado em operação nos anos de 1730. Na década seguinte, um carpinteiro e marceneiro, Touronde, também foi empregado, mas o relato de um amigo do compositor alemão G. P. Telemann (publicado por Telemann em 1739) é tão vago que sugere que nenhuma performance havia sido feita até então¹⁶.

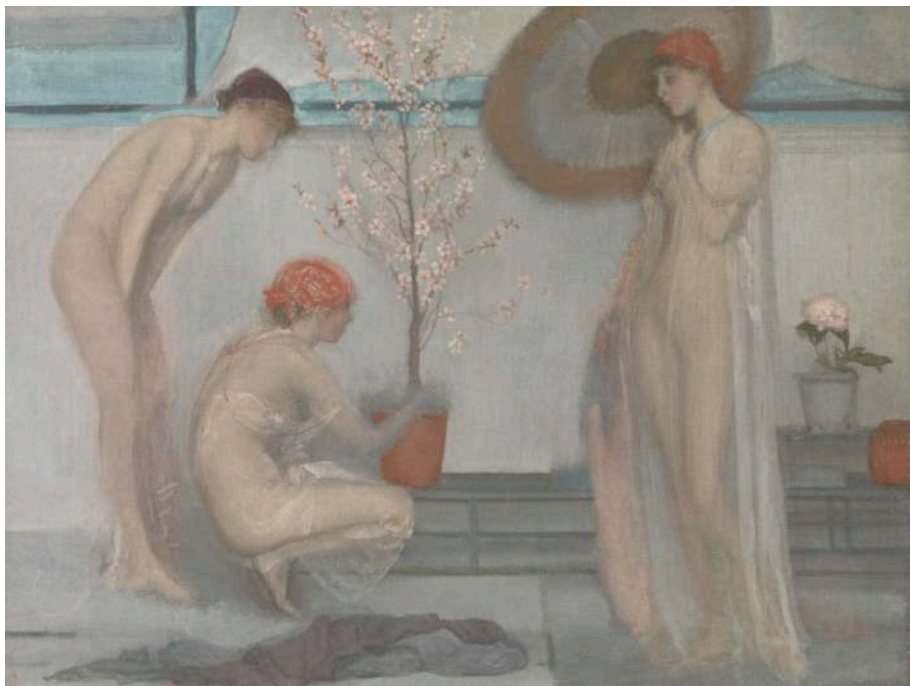
15. “What most impressed the Greeks, it seems, was the capacity of colour, like sound, to be articulated in a series of regularly changing stages whose differences were perceptible in an equally regular way – for Aristotle and his school light and dark appear to have been cognate with clear and muffled sound or even high and low pitch” (Gage, 2012, p. 227).

16. “In the 1720s, Castel had enlisted the help of a instrument builder, Rondet; their prototype, using coloured slips of paper which rose above the cover of the harpsichord, seems to have been in use by 1730. In the following decade a carpenter and joiner, Touronde, was also employed to help, but the account given by a friend of the German composer G. P. Telemann (published by Telemann in 1739) is so vague as to suggest that nothing yet had been performed” (*idem*, p. 233).



No fim do século XIX, outros protótipos de teclados que projetavam cores já haviam sido construídos com êxito, como o “órgão-cromático” que operava pela abertura e fechamento de tampas sobre vidros coloridos, acima de fontes luminosas, de acordo com o toque das teclas (Tenniswood-Harvey, 2006, p. 26). Tais instrumentos são citados aqui para ilustrar como era profundo e já estava há muito estabelecido o interesse pela relação entre sons e cores quando Whistler atribuía títulos musicais a suas pinturas. Porém, uma outra ocorrência em meio a suas obras demonstra outra possibilidade de equivalência sonoro-visual. O artista havia sido comissionado para criar uma pintura que seria denominada *The three girls*, a qual nunca foi finalizada. Na moldura originalmente destinada à obra, Whistler inscreveu sobre a madeira um pentagrama que reproduz um trecho de quatro compassos do

James McNeill
Whistler,
The white
symphony:
three girls (A
sinfonia em
branco: três
meninas), óleo
sobre cartão
montado sobre
madeira,
46,4 × 61,6 cm,
c. 1868.



James McNeill
Whistler,
Three figures:
pink and grey
(*Três figuras:
rosa e cinza*),
óleo sobre tela,
139 × 185 cm,
1868–1878.

terceiro movimento de *Moments musicaux* (opus 94) de Franz Schubert. Apesar de não ser possível justapor os compassos à pintura, foram feitos dois esboços para ela. O primeiro deles (*The white symphony: three girls*) chegou a ser exposto e vendido, o que demonstra a importância que tinha para o pintor apesar de ser um estudo preparatório – segundo Teniswood-Harvey (2014, p. 29), estava inclusive pendurado na parede da sala de jantar do artista vinte anos depois de sua feitura.

Os esboços apresentam, em comum aos noturnos de Whistler, a característica fundamental do uso da tinta muito diluída, que tem como efeito a composição cromática por camadas de transparência. Estas, por sua vez, têm como consequência uma grande coesão cromática na tela, causada especialmente pelo emprego do branco. Tanto com uma velatura em branco que se sobrepõe a toda a te-



Detalhe e detalhe ampliado da moldura originalmente destinada à obra The three girls, nunca concluída por James McNeil Whistler, e posteriormente aplicada à obra The gold scab: eruption in frilthy lucre (the creditor), de 1879, do mesmo artista. A inscrição na moldura foi feita pelo próprio pintor entre 1872 e 1873 e reproduz um trecho de quatro compassos do terceiro movimento de Moments musicaux (opus 94) de Franz Schubert, compostos para piano solo entre 1823 e 1828. Informações e imagens retiradas de Tenniswood-Harvey, 2014, p. 27-28 e de Smithsonian's National Museum of Asian Art, s. d.

la (paralelo que poderia ser feito às “sinfonias” de Whistler), quanto com uma *imprimatura* em preto que se imiscui a todas as cores, no caso dos noturnos, o efeito é o de um “rebaixamento” da composição cromática final. A saturação de cada cor é diminuída, assim como o contraste entre elas. Aventa-se, aqui, que tal percepção de rebaixamento poderia ser correspondida, em meio aos paralelos musicais, a composições com andamentos mais lentos, com harmonias de planos melódicos mais aproximados ou ainda com menos timbres destoantes. Se essa analogia parece apontar para o canto-chão gregoriano, há uma cor-

respondência que justificaria tal prognóstico, como se verá a seguir.

128

DENIS E O CANTOCHÃO

Apagamentos

As mesmas composições cromáticas “lavadas” pelo branco das sinfonias de Whistler são encontradas na obra de Maurice Denis, outro integrante do grupo Les Nabis, do qual Bonnard também fez parte. Whistler e os *nabis* foram contemporâneos em Paris e, não por acaso, as proposições formalistas para a arte defendidas pelo norte-americano são encontradas também em textos publicados por Denis. Este teria sido o principal teórico do grupo citado, e é dele uma famosa frase que foi ecoada por pintores contemporâneos sempre que reivindicavam princípios formalistas para seu ofício:

Lembre-se que uma pintura – antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou alguma anedota – é essencialmente uma superfície plana coberta de cores agrupadas em uma certa ordem¹⁷.

Denis publicava em periódicos voltados às artes e, ao mesmo tempo que defendia que a apreciação das pinturas criadas pelos *nabis* se voltasse para os aspectos materiais da obra, também foi responsável por formulações teóricas que explicitavam a forte espiritualidade que caracterizou parte da produção do grupo. Isso se dava em consonância com o simbolismo, tendência contemporânea que propagava a superação da pura visualidade cientificista do neo-

17. “Se rappeler qu’un tableau — avant d’être un cheval de bataille, une femme nue ou une quelconque anecdote — est essentiellement une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées” (Denis *apud* Kostenevitch, 2015. s. p.).



-impressionismo, na época a outra grande corrente das artes visuais.

Denis foi próximo do círculo literário simbolista, centrado no poeta e crítico literário Stéphane Mallarmé. A correspondência entre as linguagens artísticas foi um ideal proeminente entre os simbolistas, e a associação entre música, pintura, poesia, Denis e Whistler é resumida em um trecho de artigo dedicado à musicalidade na obra de Denis, assinado por Gerard Vaughan. Ao fazer menção aos salões promovidos pelo poeta francês nas terças-feiras (*Les Mardis*), o autor contextualiza:

Em 1890, Denis começou a frequentar os *mardis* de Mallarmé [...]. Ao longo da década, Mallarmé ficou obcecado com a ideia de uma arte literária total controlada por um senso abstrato de musicalidade, e pode-se ter como certo que Denis absorveu essas ideias. A noção de que a pintura (e a literatura) deveriam se aproximar da condição da música estava

Maurice Denis,
Figures dans le
paysage printanier
du bosquet sacré
(Figuras na paisagem
primaveril do
bosque sagrado),
óleo sobre tela,
156,5 × 178,5 cm,
1897.



Maurice Denis,
Mystère catholique, première version
(Mistério católico, primeira versão), óleo sobre cartão,
27 × 35 cm,
1889.

há muito presente na tradição estética inglesa, e o fato de que Whistler [...] frequentava regularmente os *mardis* é bem significativo¹⁸.

O esoterismo que caracterizou o simbolismo estava imbuído, na obra de alguns dos seus adeptos, de religiosidade cristã, o que foi o caso de Denis. Os assuntos religiosos perpassam inúmeras de suas pinturas. É também característico delas o emprego de cores fortemente dessaturadas pelo uso excessivo do branco, o que resulta em composições cromáticas bastante homogêneas e “rebaixadas”. Esse aspecto “lavado” das pinturas é mais acentuado do que se observa nas “sinfonias brancas” de Whistler, por exemplo. Como se viu anteriormente, se forem estabelecidas analogias cromático-musicais, tal rebaixamento poderia ser comparado à monofonia das composições ca-

18. “From 1890 Denis began to attend Mallarmé’s *mardis* [...]. Throughout the 1890s, Mallarmé became obsessed with the idea of a total literary art controlled by an abstracting sense of musicality, and it can be taken for granted that Denis absorbed all of these ideas. The notion that painting (and literature) should approach the condition of music had long been a part of the English aesthetic tradition, and the fact that Whistler [...] regularly attended the *mardis* may well be significant” (Vaughan, 1984, p. 40).



tólicas medievais. Segundo o mesmo artigo citado, Denis frequentava cultos cristãos e era amante e entusiasta da tradição do cantochoão gregoriano, o que se soma ao fato de que na década de 1890 houve um renascimento da tradição monofônica nas igrejas católicas (*idem*, p. 47). Apesar de não haver menções explícitas a essa analogia entre as cores lavadas e a monofonia aqui proposta, o artigo de Vaughan permite entrever que a associação mais ampla entre a pintura e o canto gregoriano não passou despercebida pelo pintor:

Maurice Denis,
Soleil de
Pâques (*Sol
de Páscoa*),
óleo sobre tela,
52,5 × 72 cm, c.
1891-1896 (em
Kostenevitch,
2015).

Em 1895, Maurice Denis estendeu a proposição [da coloração musical] ao identificar uma correlação entre a estrutura da nova pintura sintético-simbolista e o que ele percebia como noção de forma melódica *primitiva* do canto gregoriano¹⁹.

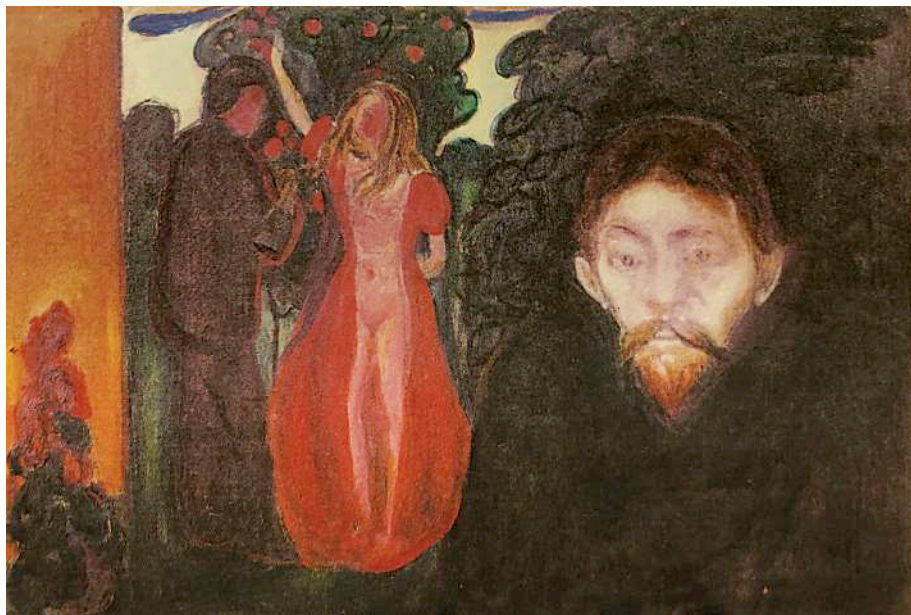
19. “In 1895 Maurice Denis himself extended the proposition [of musical coloration] by identifying a correlation between the structure of the new synthetist-symbolist painting and what he saw as the sense of *primal* melodic form in Gregorian chant” (*idem, ibidem*, grifo do autor).

Ao causar um aspecto de “lavagem” da pintura, a predominância do branco nas composições cromáticas é considerada aqui uma forma de apagamento. O uso da transparência como fundamento compositivo, como se viu no caso de Whistler e seus “molhos”, é um outro exemplo de processo negativo, pois o efeito causado pela sobreposição de camadas de baixa opacidade é o apagamento parcial da cor da camada abaixo. Mas a obra de Whistler também exemplifica de uma maneira mais literal o apagamento, pois são recorrentes em suas pinturas as áreas que denotam que a tinta foi retirada com panos ou espátula, deixando exposto o tecido da tela com resquícios de pigmento:

O hábito de Whistler de esfregar a tinta até que a trama da tela ficasse exposta teria criado vários canais através dos quais a tinta líquida aplicada acima e o adesivo de revestimento abaixo da tela poderiam se misturar com cada camada. Esfregar é uma causa certa de escurecimento e “turbacão” das imagens. Em 1867-68, dizia-se das pinturas de Whistler que “grandes porções foram raspadas impiedosamente até o osso”. As evidências podem ser encontradas em um exame minucioso, mesmo sem um microscópio [...] ²⁰.

O livro *Techniques of the world's great painters*, de Walde-
mar Januszczak, citado no começo deste capítulo, traz
outros exemplos de pintores que procedem por apaga-

20. “[...] Whistler’s habit of rubbing down paint until the canvas threads showed would have created numerous channels through which liquid paint from the front, and lining adhesive from the back, could mingle with every layer. Rubbing-down is a certain cause of darkening and ‘muddying’ of images. In 1867-68 it was said of Whistler’s paintings, ‘large portions – were shaved down to the bed-rock mercilessly’. Evidence can be found on close examination even without a microscope [...]” (Townsend, 1994, p. 695).

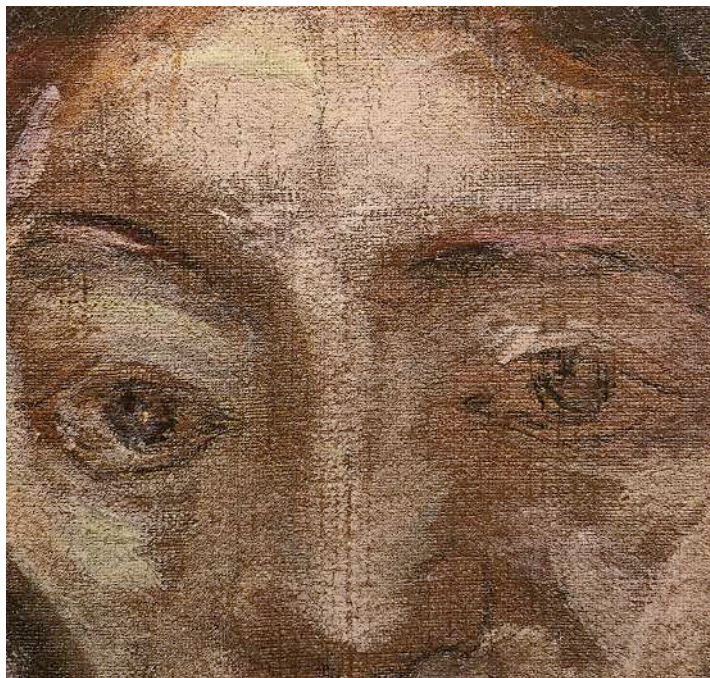


mentos, seja ao esfregar panos sobre a tela para remover a tinta, ao raspar a tinta úmida com uma espátula ou ao sobrepor camadas de opacidade baixa escondendo parcialmente os elementos abaixo. A análise que o autor realiza sobre a obra *Sjalusi*, de Edvard Much, ilustra todas essas possibilidades. No rosto à direita, a tinta que se sobrepõe é tão rala que exhibe os elementos abaixo (os tons quentes aplicados em *imprimatura* e os traços delineados pelo esboço com carvão). E Januszczak comenta sobre o processo geral da obra:

Edvard Munch,
Sjalusi
(Ciúmes),
óleo sobre tela,
67 × 100 cm,
1895.

Munch usou uma ampla variedade de técnicas para aplicar a tinta. Estas incluíam lavagens com terebintina, velaturas, sobreposições e o esfregamento da superfície da tinta com um pincel seco de pelo de porco²¹.

21. “Munch used a wide variety of techniques to apply the paint. These included turpentine washes, scumbling, overdrawing and scratching into the



*Detalhe de
Edvard Munch,
Sjalusi.*

Assim como as obras de Whistler e Denis citadas, *Sjalusi* de Munch foi produzida no final do século XIX, mas é válido abordar um artista posterior ao enquadramento cronológico adotado até aqui. Mark Rothko utilizou consistentemente a sobreposição de camadas de tinta bem diluída, e ainda era outro pintor que não hesitava em esfregar panos embebidos de solvente ou diluente sobre a tela com tinta a óleo ainda úmida. Nas pinturas mais características de sua produção da década de 1950 (as *color fields*), as bordas de cada área cromática não são solidamente delimitadas, mas sim demonstram um incontável número de camadas que se sobrepõem. O efeito de tal técnica é uma percepção de que as áreas estão suspensas

paint surface with a dry, bright hog's hair brush" (Januszczak, 1997, p. 122).



umas sobre as outras, qualidade que define a obra de Rothko. Num vídeo disponibilizado no Youtube pelo MOMA de Nova York, o conservador e educador associado ao museu Corey D'Agustine analisa a pintura *No. 16, red, brown, and black*. Ele explica que é possível deduzir alguns dos materiais e procedimentos usados pelo pintor através da observação da obra citada:

Mark Rothko, No. 16, red, brown, and black (N. 16, vermelho, marrom e preto), óleo sobre tela, 270,8 × 297,8 cm, 1958.

Parece que Rothko costumava alastrar a tinta, uma camada sobre a outra, e quando olhamos para as bordas percebemos um ruído dessas duas cores competindo pela nossa atenção e quase vibrando uma contra a outra. Para acentuar a flutuação dessas formas para fora da superfície da tela, Rothko frequentemente suavizava os cantos e aqui vemos algo cha-

mado de “queimadura de terebintina”, em que o artista provavelmente colocou um tanto de solvente no pano e o esfregou na superfície da tela, misturando todas essas cores enquanto apagava um canto rígido, que localizaria visualmente aquela forma no espaço. Além de deixar indícios dessas cores nas bordas das formas, crucialmente Rothko permite que se veja através dos véus de tinta, porque ele a deixou muito rala. [...] Rothko teria adicionado tanta terebintina à tinta que ele manchava a tela: o que ele fez era menos pintar do que de fato empurrar a tinta contra a tela como uma mancha. Como essas manchas são muito ralas, é possível literalmente ver uma cor através de outra²².

No vídeo, D’Agustine aponta para áreas da pintura em que é possível perceber um azul claro sobreposto quase completamente por uma camada de tinta bordô escura. Ele explica que, nos locais em que a tinta está mais espessa, vê-se a sua cor, e nos locais em que ela está mais fina, vê-se a cor da camada abaixo. Como Rothko sobrepôs inúmeras cores, cada área é extremamente complexa.

As obras de Whistler, Munch e Rothko demonstram que só é possível que a sobreposição de camadas se faça perceptível se algum processo negativo permitir a visuali-

22. “It appears that Rothko often flared out paint, one layer over another and as we look at the edges, we realize that there’s kind of a buzzing sensation as these two colors compete for our attention and almost vibrate against one another. To further allow these forms to float off and away from the surface of the canvas, Rothko often softened the corners of these forms and here we see something called a “turpentine burn”, where the artist likely took some solvent on the rag and scrubbed back into the surface of the canvas, blending all of those colors together meanwhile erasing a hard corner, which would visually locate that form in space. In addition to leaving hints of these colors around the edges of forms, crucially, Rothko allows you to see through veils of paint because he painted so thinly.[...] Rothko would add so much turpentine to his paint, that he would stain the canvas, less painting on the canvas, but really pushing his paint into it as a stain. Because these stains are so thin, you’re able to read one color quite literally through another” (D’Agustine, 2010, em 1 min. 12 s.).



Mark Rothko, No. 10, óleo sobre tela, 207,6 × 107,9 cm, 1952.

zação da camada abaixo, seja pela diluição da tinta rebaiçando sua opacidade ou pelo esfregamento da tela com pano num processo que deixe resquícios do pigmento. As sinfonias, harmonias e noturnos de Whistler ilustram simultaneamente tanto a composição cromática pela sobreposição de camadas quanto a equalização das cores pelo uso predominante do branco ou do preto. Este segundo processo, como se viu pelo exemplo de Denis, causa um rebaixamento das saturações de cada cor e do contraste entre elas, numa homogenização que poderia ser comparada, numa analogia musical, ao cantochão gregoriano. Aventa-se agora outra analogia musical, desta vez para o processo compositivo que se dá pela sobreposição de camadas. Trata-se não mais do cantochão, mas da polifonia em seus primórdios medievais.

Apesar de desenvolvimentos anteriores à Idade Média europeia e também exteriores a essa geografia, a construção da catedral de Notre Dame, entre 1163 e 1345, é simbólica do estabelecimento da polifonia no Ocidente (Harmonia Mundi, 2005, p. 7). A Escola de Notre Dame agrupava cantores, anotadores e compositores, entre eles Léonin (de meados do século XII) e Pérotin (do início do século XIII). A variação criada por Léonin para a entonação do texto bíblico *Viderunt omnes*, que já era recitado em cantochão há séculos, apresenta o prolongamento extremo de cada nota da melodia cantada pela voz principal, enquanto outras vozes se sobrepõem em cadeias longas de melismas (denominação da variação melódica em várias notas aplicada a uma mesma sílaba, técnica utilizada comumente no cantochão). Simon Russell Beale, apresentador do documentário “The gothic revolution” (episódio de uma série televisiva produzida pela BBC e dedicada à música sacra) resume que, ao “esticar” o cantochão em uma sequência longa de notas graves e sobrepor a ela vozes agudas em arranjos mais “florais”, dava-se o nasci-

mento da harmonia no canto eclesiástico (Beale *in* King-Dabbs, Beale & Mansfield, 2008, em 12 min. 43 s.).

O desenvolvimento do canto polifônico não era alheio ao processo de construção da catedral de Notre Dame, como salienta o apresentador. A arquitetura da igreja gótica, com suas abóbadas de arcos transversais e seus arcobotantes, possibilitou a criação de ambientes internos muito mais amplos. Não apenas o novo canto deveria preencher todo esse espaço como, também, a grande dimensão arquitetônica apresentou por si mesma um fator acústico: o eco. No mesmo documentário, Harry Christophers, diretor artístico do grupo coral The Sixteen, associa explicitamente o surgimento da polifonia em Notre Dame ao eco naquela construção:

É muito interessante, você entra em um edifício como Notre Dame e, se você entoa um cantochão, apenas aquela linha única, você se depara, nesta acústica, com as notas se mesclando umas às outras. Então *you've got a basic form of harmony with the eco of this building*, que é fabuloso. Estamos em um local revolucionário em sua arquitetura e os compositores fizeram jus a ele. [...] Eles utilizaram esta maravilhosa edificação para de fato moldar o som que estavam criando, é evidente que a arquitetura reflete a música e que as duas estão em completa parceria²³.

O comentário de Christophers é instrumental na analogia que se pretende aqui. A linha melódica monofônica é

23. "It's very interesting, you come into a building like Notre Dame, and if you sang plainsong, just that single line, you'd find in this sort of acoustic the notes blending into another note. So *you've got a basic form of harmony then with the eco in this building*, which is fabulous. We are in a revolutionary place in it's whole architecture and its composers followed suit. [...] They were using this wonderful new building to actually shape the sound that they were creating and there are very clear thoughts about the whole architecture having to resemble the music and the two being in total partnership" (Christophers *apud idem*, 2008, em 18 min. 12 s., grifos nossos).

entoada e, dentro da nova arquitetura, é ecoada ao rebarber nas paredes. A percepção primordial de polifonia pelos cantores da Escola de Notre Dame se deu, então, pela sobreposição de camadas de sons ecoados, e a partir disso os músicos da mesma Escola passaram a compor pela sobreposição de vozes agudas em arranjos melódicos diversos das vozes graves abaixo. Apesar de compostas em uma harmonia, ou seja, com uma intenção de coesão, cada camada sonora é percebida individualmente, separada das outras. No paralelo pictórico, os vários apagamentos empregados por Whistler e Rothko eram as técnicas que possibilitavam a percepção das várias camadas que compunham cada área cromática, sem que elas fossem completamente diluídas no todo resultante.

O PULSO

O fundamento do informe de Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss que possibilitaria um embasamento para as analogias entre a pintura e a música poderia, a princípio, ser o pulso, uma vez que é por ele que os autores defendem que se supere a consideração estritamente visual das obras para abarcar também a dimensão temporal. Mas pulso carrega em si muito mais a ideia de ritmo do que de harmonia ou de linhas melódicas. Porém, é justamente a noção de ritmo que pode ser considerada em um outro paralelo, desta vez com a alternância repetitiva entre fazer e apagar, fazer e apagar.

Em *Formless*, o capítulo dedicado ao verbete “Pulso” é assinado por Krauss. Nele, a autora parte de um filme realizado por James Coleman, intitulado *Box (ahharetur-nabout)*, de 1977. Trata-se de um vídeo de 5 minutos que apresenta uma luta de boxe em uma sequência de três a dez frames interrompidos pela tela preta de intervalo en-

tre cada sequência. A alternância repetitiva entre os frames e a tela escura causa uma pulsação, e a autora analisa que o movimento retratado pela obra enfatiza a ideia de repetição. Ao escrever sobre o pulso, Krauss elegeu uma obra que abarca literalmente a dimensão temporal, um filme. Mas para esta análise sobre os processos negativos em pintura interessa o trecho final da redação para o verbete, em que a autora caracteriza o pulso como uma contraposição (contraposição violenta, ela frisa) à *Gestalt*:

141

O pulso

A batida em si mesma, composta tanto pela extinção como pela repetição, é a forma desta “má forma”. É a violência à espera da forma, como é a forma da violência.

Na “grande arte”, a forma é elaborada de maneira a se proteger da violência dessa batida, a alcançar a permanência da configuração, sua impenetrabilidade ao assalto. Foi com este fim que a filosofia do Iluminismo teorizou a distinção entre artes espaciais e temporais, especificando que esses dois domínios deveriam permanecer separados um do outro. Do ponto de vista dessa perspectiva classicista, se o pulso entrasse de alguma maneira na pintura, isso só se daria pelos ritmos muito controlados e mediados das proporções formais, para que, como ocorre com a seção áurea, a geometria dominasse e purificasse os efeitos da repetição²⁴.

24. “The beat itself, composed of both extinction and repetition, is the form of this ‘bad form’. It is the violence lying in wait for form, as it is the form of violence. / Whithin ‘high art’, form is constructed so as to ward off the violence of this beat, to achieve the permanence of configuration, its imperviousness to assault. It was to this end that Enlightenment philosophy theorized a distinction between spatial and temporal arts, specifying that these two domains were to be held separate from one another. From the point of view of this classicizing perspective, if the pulse were to enter painting at all, it could only be through the highly controlled and mediated rhythms of formal proportion, so that, as in the Golden Section, geometry would take up and purify the effects of repetition.” (Krauss *in* Bois & Krauss, 1997, p. 164).

O trecho citado demonstra que, para Krauss, o pulso está diretamente relacionado a um “ataque à forma”, a uma contraposição à estabilidade da completude gestáltica. No próximo capítulo, dedicado à análise das obras praticadas ao longo do processo de pesquisa, muitas das pinturas elencadas tiveram a alternância entre fazer e apagar como aspecto dominante em seu processo. Em algumas, o apagamento dos elementos figurativos esboçados nas primeiras camadas é mais visível, em outras a sobreposição de camadas se deu com a finalidade de rebaixamento da composição cromática total da obra. Algumas vezes, o elemento abaixo foi apagado demais, então voltou a ser esboçado sobre a tinta seca ou ainda úmida, assim como camadas de cores mais saturadas foram adicionadas quando se percebeu que a camada anterior causou uma “lavagem” excessiva. A repetição “pulsante” dessa alternância faz com que o apagamento, aqui o suposto ataque à forma, se dê como um fundamento poético muito mais do que estético, pois está implicado no processo de feitura da obra. Seu paralelo mais direto poderia ser o caos de Deleuze, em que “roçar o caos” diz respeito à prática da pintura mais do que a seu resultado. Mesmo assim, as obras que ilustram o próximo capítulo foram praticadas com o intuito de manter visíveis as marcas da alternância em seu processo, fosse pela diluição das camadas que se sobrepunham ou fosse, ainda, pelas margens da tela e pelas bordas dos elementos internos, áreas em que ficaram expostas as camadas de cor mais saturada que foram sobrepostas.

Assim, o esforço por manter visíveis os elementos contrapostos se dá em uma intenção antagônica ao unismo de Strzemiński. Como se viu anteriormente, a dualidade que “encontra sua justificativa não na realização do objetivo pretendido, mas no poder das forças em conflito e no extenuante esforço gasto para subjugar-las” (Strzemiński

apud Bois, 2009, p. 165) era algo a ser superado em prol de uma pintura “unista”, gestalticamente coesa e desprovida de qualquer marca de seu processo. Ao terem seu processo constituído pela prática repetitiva de fazer e apagar, as obras demonstradas a seguir não foram praticadas sem o intuito de se chegar a uma composição final harmônica, muito menos há a intenção de um ataque definitivo à forma. Mas elas acabaram se guiando exatamente pela tentativa de exprimir o processo tateante que foi empregado para se chegar à forma.

OBRAS

Obras 109a (série)

Desde 2013, a Editora da Universidade de São Paulo está localizada no número 109a da rua da Praça do Relógio, na Cidade Universitária. Eu trabalho com *design* e produção gráfica de livros nessa editora desde 2011, numa rotina diária de atividade presencial que foi interrompida pela pandemia. Após o período de teletrabalho, a volta para a sede da Edusp se deu quando a pesquisa de mestrado já estava iniciada e as práticas de recorte e apagamento na criação de imagens eram um assunto de reflexão constante. Foi assim que a instrumentalização da fotografia para a composição espacial das pinturas, prática que vinha se desenvolvendo há alguns meses, se voltou para o ambiente de trabalho.

Para formalizar a visão “gasta” de um espaço frequentado diariamente, a câmera do celular se transformou em recurso para experimentar possibilidades de enquadramento, fixando um olhar aproximado (como em *109a, chão e 109a, arquivo*) ou dividido pela visão de dois ambientes contíguos, como em *109a, galões*. No caso dessa última obra, a fragmentação da “cena de interior” em dois espaços utiliza a mesma vertical divisória que se observa em *L’annunciazione*, de Jacopo Tintoretto (ver p. 61), ou ainda em *Three women look into a snowcovered gargen*, de Torii Kiyonaga (ver p. 80). Em *109a, corredor*, o retrato de um espa-



109a, arquivo. Acrílica sobre lona, 103 × 67 cm (122 × 80 cm com bordas), 2023.

ção utilizado exclusivamente como passagem (trata-se da convergência entre dois corredores transversais) é devedor da visão “automática” proporcionada pela fotografia. Por mais que o enquadramento dos elementos enfatize o cuidado com a composição das linhas perpendiculares, a presença da vertical mais clara à esquerda (é a parede do corredor de onde a fotografia foi tirada) e a diminuta proporção da vista da copa (retratada com o branco mais frio das lâmpadas fluorescentes) são elementos que denotam que a configuração da imagem se apoiou em ferramentas que possibilitam uma visão artificial. A parede à esquerda passaria despercebida num olhar que se direciona para a copa da editora, e esse foco a tornaria predominante no espaço. Trata-se do mesmo procedimento de composição espacial aplicado à obra *109-a, mesa*: muitas horas de cada dia são passadas no exato ponto de onde foi tirada a fotografia utilizada como base para essa pintura, e é justamente a intimidade com essa vista que torna mais difícil um olhar objetivo dos elementos retratados.

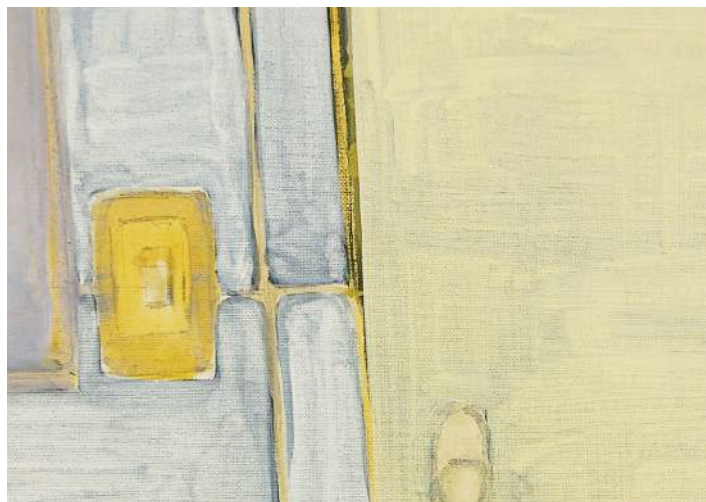
No processo de todas as pinturas da série “109a”, as fotografias foram tiradas na sede da editora, impressas em papéis A4 e coladas ao lado da lona afixada à parede do apartamento onde moro. Os desenhos realizados apresetam ajustes compositivos, principalmente em função do formato diferente entre as fotos e as lonas. Mesmo assim, houve o esforço em se ater às proporções e linhas gerais da imagem de base, para que fosse mantido o olhar distanciado e objetivo.

Já para o trabalho com as cores, as fotografias se prestaram como referência menos determinante. Com o esboço feito, a prática das pinturas passou a ser orientada pelo processo de aplicar uma cor mais escura em determinada área e logo depois “apagá-la” com a sobreposição de uma camada mais diluída com tinta de cor mais clara. Depois, o processo inverso ocorria. Nestas e na maioria das



109a, chão. Acrílica sobre lona, 103 × 67 cm (122 × 80 cm com bordas), 2023.

pinturas praticadas a partir de 2020, foi empregada a tinta acrílica, cujo tempo de secagem mais abreviado (se comparado ao óleo) permite a sobreposição de uma nova camada a uma anterior já seca sem que sejam necessários longos períodos de espera. Além disso, a tinta era bastante diluída, principalmente com água, mas algumas vezes com o emprego de *mediuns* extensores próprios para acrílica. Assim, a sobreposição de camadas com pouca opacidade permitia a integração das cores abaixo, e a alternância entre camadas claras e escuras nas diferentes áreas se repetia até que a justaposição de todas as partes atingisse uma homogenização parcial na pintura. Tal homogenização se dava, na maior parte das obras dessa série, pela predominância da tinta branca – apenas em *109a, arquivo* isso se deu pelo uso da tinta azul, cujas diferentes tonalidades foram atribuídas pelas camadas aplicadas abaixo dessa cor. Além do rebaixamento da saturação, o uso excessivo do branco resulta em uma ausência parcial de contrastes, o que confere um caráter frio às imagens, em concordância com a objetividade do enquadramento fotográfico de onde elas partiram.



Detalhe de
109a, banheiro.



109a, banheiro. Acrílica sobre lona, 103 × 67 cm (122 × 80 cm com bordas), 2023.



109a, corredor. Acrílica sobre lona, 103 × 67 cm (122 × 80 cm com bordas), 2023.



109a, galões. Acrílica sobre lona, 103 × 67 cm (122 × 80 cm com bordas), 2023.



109a, mesa. Acrílica sobre lona, 103 × 67 cm (122 × 80 cm com bordas), 2023.



Detalhe de 109a, mesa.



Detalhe de 109a, arquivo.



Detalhe de 109a, chão.



Detalhe de 109a, galões.



Detalhe de 109a, corredor.

160

Obras



*Fotografias
tiradas na sede
da Editora da
Unviersidade
de São Paulo,
em 2022-2023.*



*Na página
ao lado:
processo de
pintura de
quatro obras
da série.*



Obras 702u, ida
 702u, volta

Diz a célebre piada motivacional que, na vida, tirando o motorista e o cobrador, todo o resto é passageiro. O jogo semântico com a palavra “passageiro” é pertinente aqui. Assim como ocorreu com a série “109a”, as duas pinturas foram elaboradas a partir de fotografias feitas com câmera do celular, desta vez dentro do ônibus da linha 702u, que conecta pontos do meu trajeto entre a residência e o trabalho. Não apenas há o contraste entre as ideias de imobilidade e de transporte implícitas na consideração do termo “passageiro”, que se move estando parado, mas também há a réplica da mesma dualidade temporal na contraposição entre as técnicas de pintura e de fotografia. Enquanto a segunda comumente carrega o senso de instantaneidade da geração da imagem, a primeira “fixa” essa instantaneidade em um processo mais detido. Obviamente, essa é uma consideração rasa das duas técnicas (fotografias podem ser elaboradas a partir de longos processos na montagem, na encenação de seu objeto ou mesmo na técnica de captura da imagem, assim como pinturas podem ser elaboradas em poéticas que privilegiam ações espontâneas e imediatas), mas de todo modo foi o que ocorreu no processo das duas pinturas.

As fotografias foram realizadas com a pressa de se aproveitar o momento em que a vista que eu tinha do meu as-



702u, ida. Acrílica sobre lona, 103 × 67 cm (122 × 80 cm com bordas), 2023.

sento se apresentava satisfatória: por mais que eu previsse ajustes nos esboços, houve o cuidado de tirar as fotos enquanto nenhum passageiro caminhava pelos corredores e o enquadramento se ajustasse minimamente ao formato da imagem captada pela tela do celular. Em *702u, volta*, a disposição diagonal dos elementos, em tamanho maior no primeiro plano e menor ao fundo, atribui movimento à composição espacial e mais distanciamento em relação ao plano ao fundo. Já em *702u, ida*, o caráter estático é acentuado, com linhas verticais e horizontais conferindo rigidez ao retrato, acentuada pela menor profundidade da composição.

Essas duas pinturas foram as últimas realizadas entre as obras que compõem esta dissertação. No trabalho cromático foi repetido o procedimento indicado na análise da série “109a”, em que cores escuras eram aplicadas em áreas que se pretendia serem mais claras no final, para assim evidenciar a sobreposição de camadas diluídas e proceder com o rebaixamento paulatino dos contrastes entre as tonalidades de cada parte. A fotografia inserida na p. 169 demonstra uma etapa inicial desse processo.

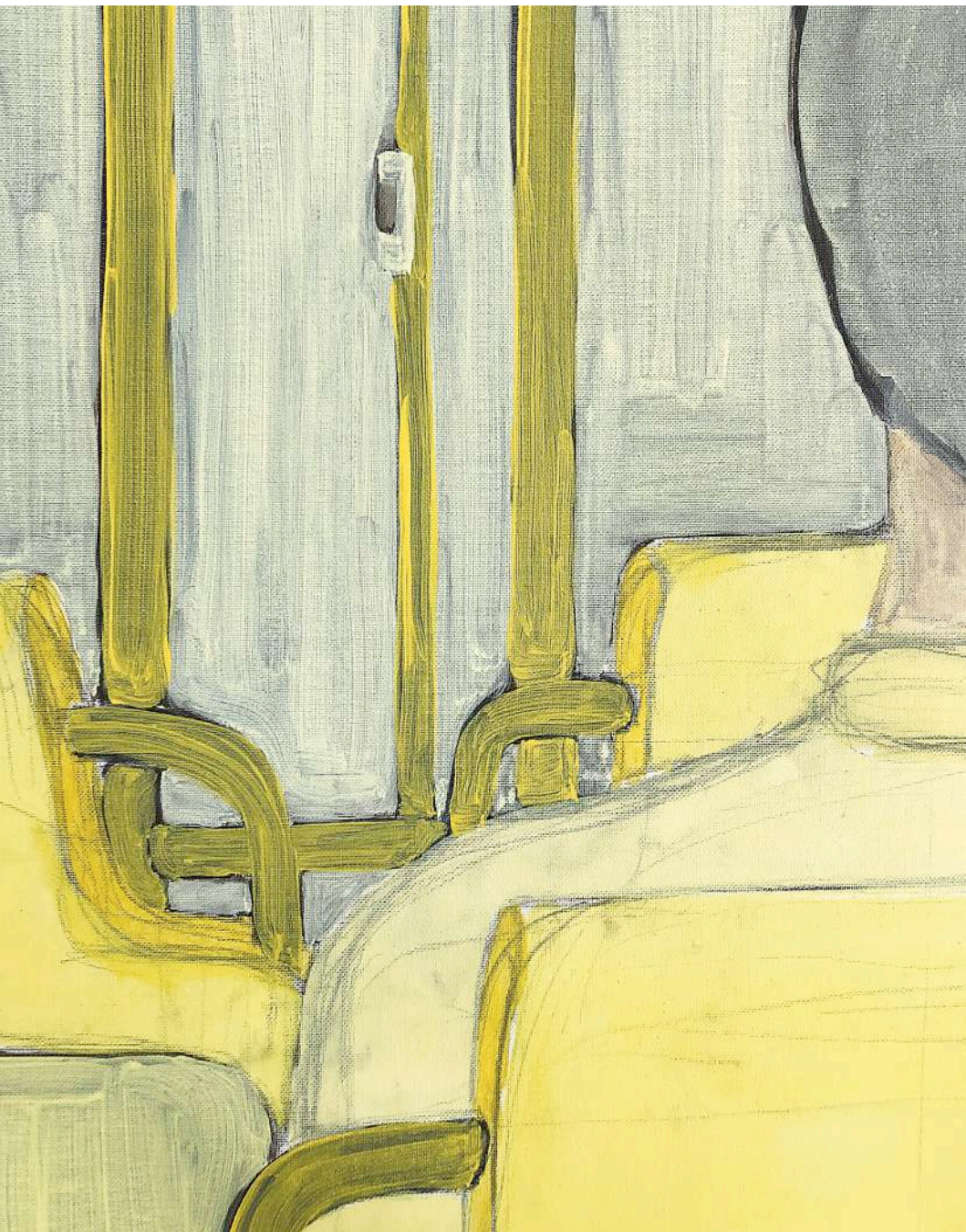
A influência exercida pelo trabalho cromático das obras de James Whistler são uma explicação para essa tendência em rebaixar os contrastes e as saturações. A admiração por suas paisagens noturnas e composições de vários brancos nos retratos é antiga mas nunca foi objeto de qualquer análise causal. Agora, ao refletir sobre a minha propensão a equalizar as tonalidades, a percepção de alívio ou de conforto causado pelo “silenciamento” das vibrações cromáticas vem à mente. Nas duas pinturas do ônibus *702u*, essa tendência a rebaixar as cores a um nível de repouso se volta a uma das vistas que mais se repetem no meu cotidiano.



7024, volta. Acrílica sobre lona, 103 × 67 cm (122 × 80 cm com bordas), 2023.



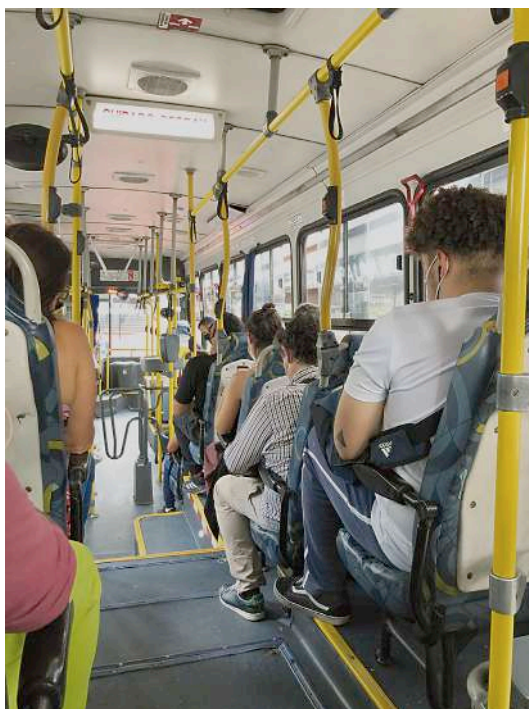
Detalhe de 702u, volta.



Detalhe de 702u, ida.

168

Obras





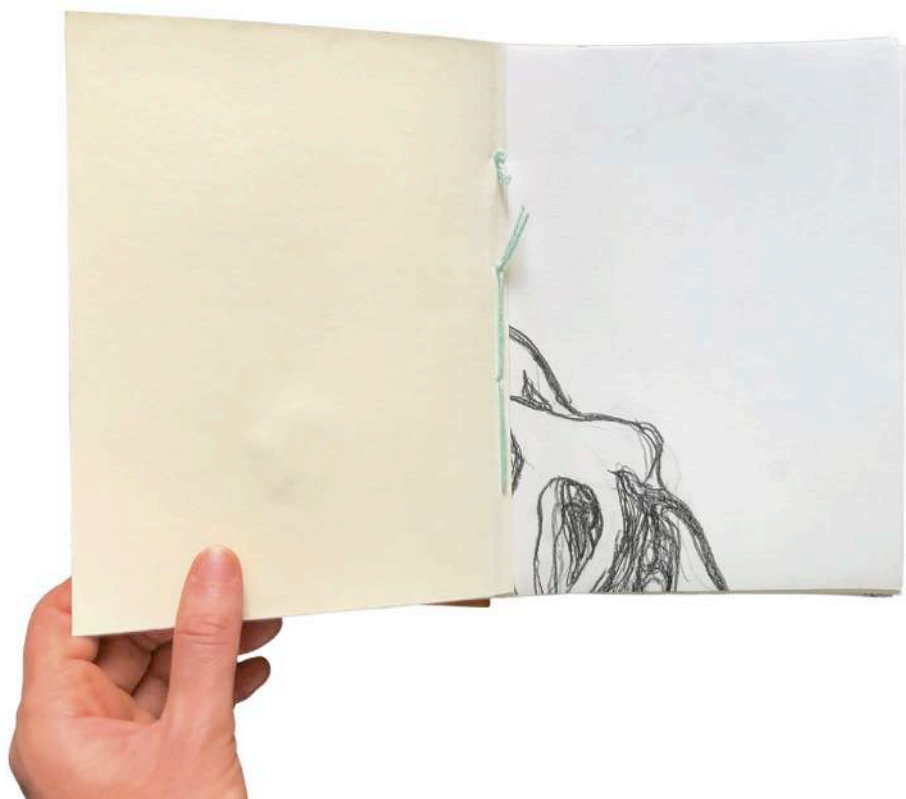
Ao lado: fotografias tiradas em 2023. Acima: processo das pinturas.

Obras Livro Blossfeldt

O processo negativo praticado nessa obra é o recorte: foram realizados seis desenhos em papel de formato A2, posteriormente cortados em 9 pedaços iguais (três fileiras de três pedaços). A estrutura do corte de cada uma das folhas, similar a um desenho de “jogo da velha”, foi reproduzida no tecido colado à capa. Tratava-se de desenhos de observação feitos a partir de fotografias de plantas presentes em uma edição contemporânea dedicada ao pioneiro fotógrafo botânico alemão Karl Blossfeldt (Adam, 2001). Também é relevante o revés positivo do processo de recorte, pois os pedaços dos desenhos foram, então, “aglutinados”, manualmente costurados em um livro¹. Com o recorte dos desenhos originais, perde-se o “todo” da imagem e os fragmentos constituem novas unidades, agora dotadas de um caráter parcial: há páginas quase destituídas de traços e outras que perderam qualquer característica botânica – em um paralelo com o informe de Bois e Krauss, teríamos aqui uma prática literal da entropia. Mais: os desenhos, em folhas de formato grande, foram realizados sobre a parede, mas a obra final é dedicada à fruição com as mãos que folheiam as páginas do peque-

1. Os pedaços foram colados em folhas de papel posteriormente dobradas e encadernadas obedecendo uma sequência que teria como resultado final, primeiro, as seis partes superiores à esquerda de cada um dos desenhos, depois as partes superiores centrais, e assim por diante.

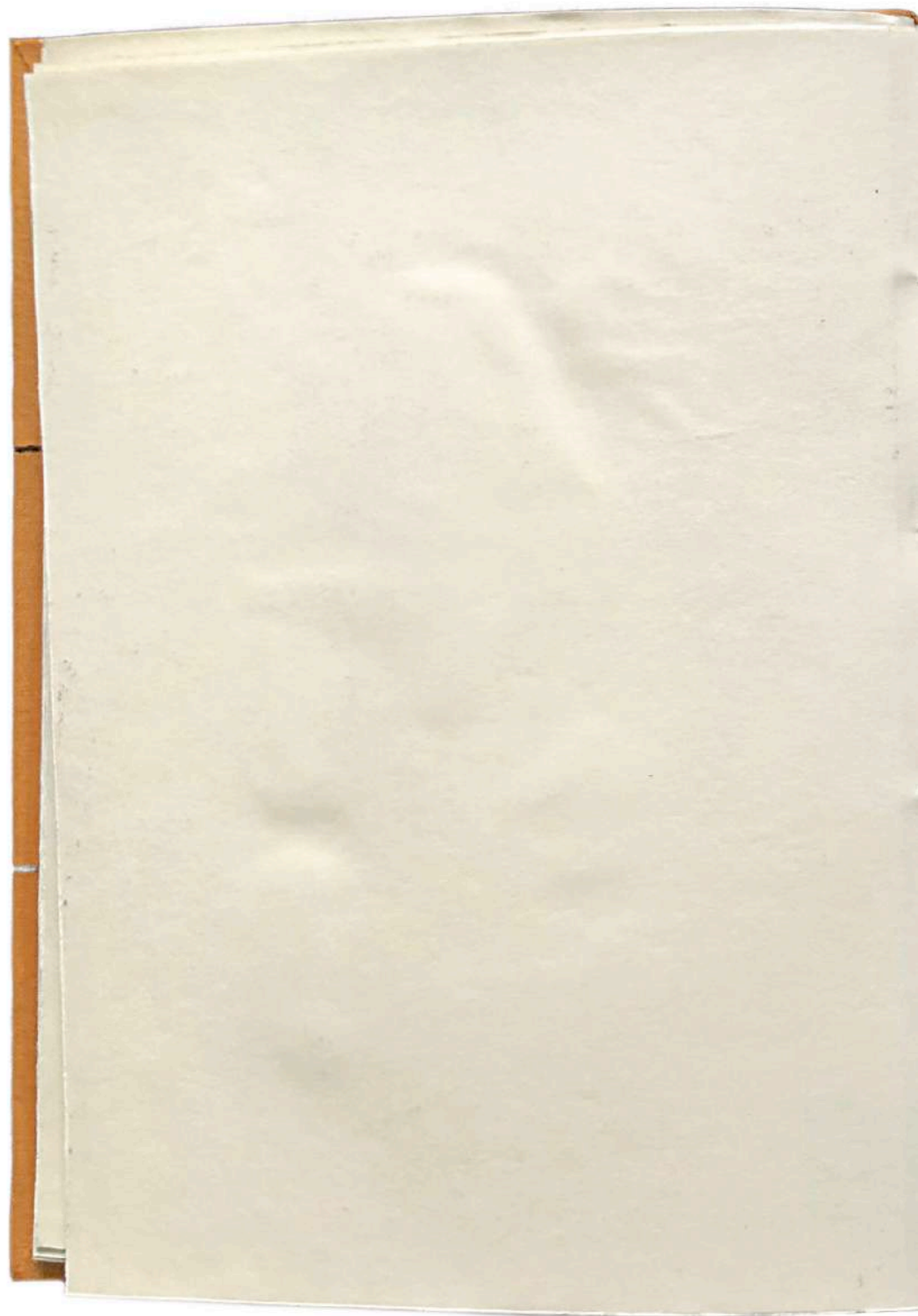
*Nesta e nas páginas seguintes:
Livro Blossfeldt. Grafite sobre
papel e caneta sobre tecido em
encadernação artesanal
(costura copta), 54 páginas,
21 × 15 cm, 2021.*

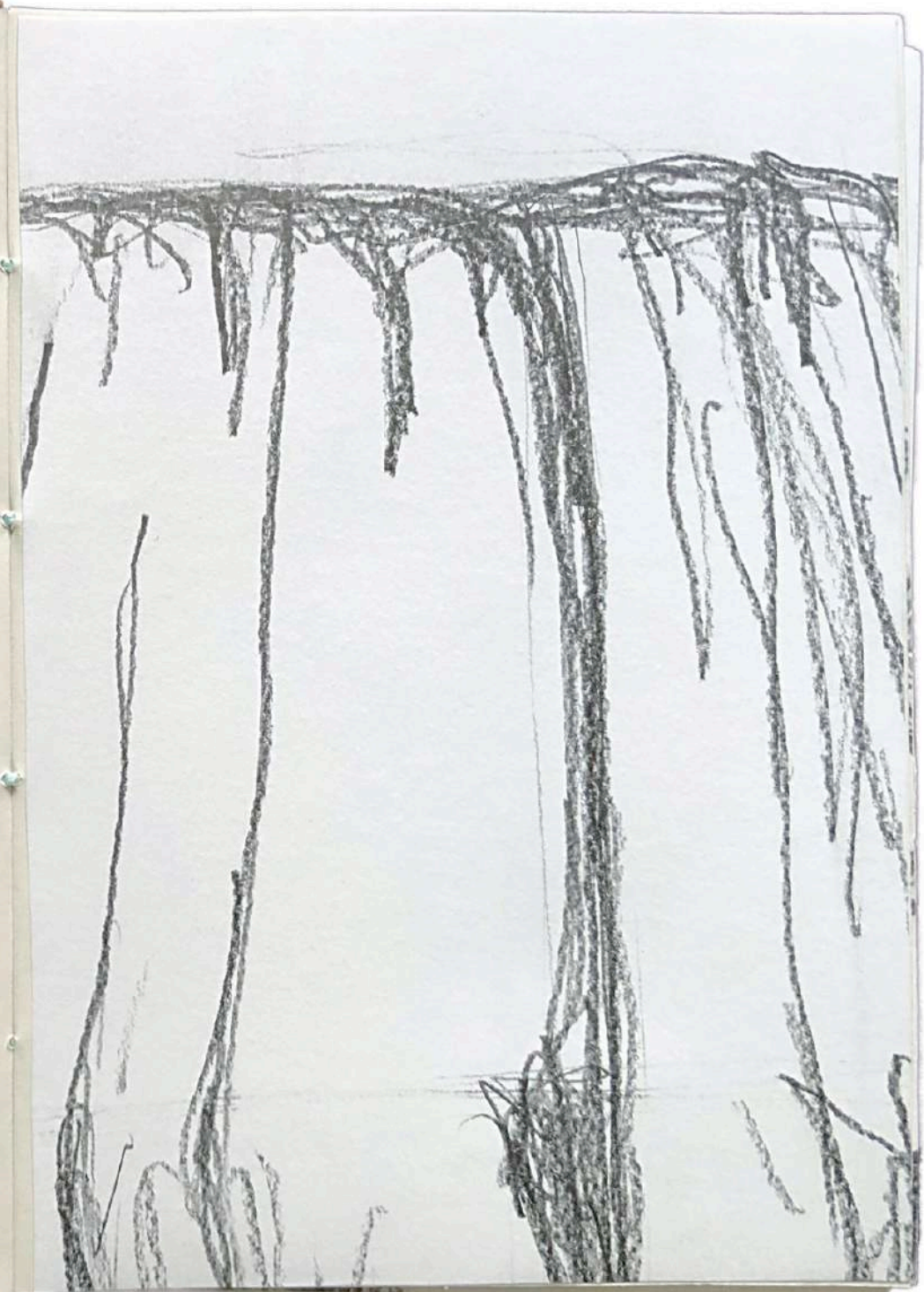


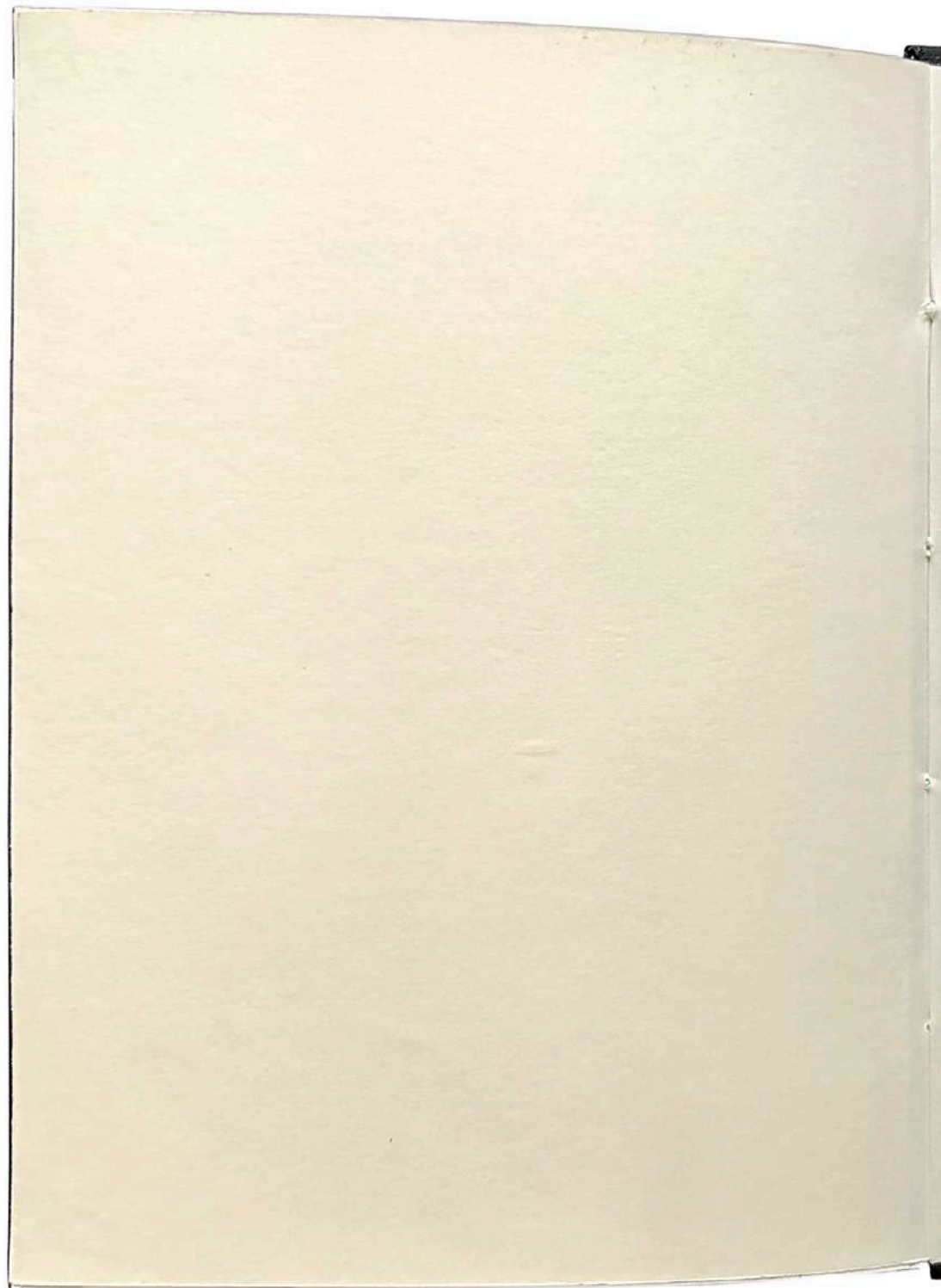
no livro de 21 × 15 cm – e aqui estaria a horizontalidade do mesmo informe. A obra opera ainda a aproximação do olhar: o distanciamento analítico que abstrai a completude gestáltica da imagem é revertido e o olhar é direcionado para as qualidades materiais dos traços (o baixo materialismo). Não há mais flores, há traços grossos ou finos, abundantes ou escassos, soltos ou contidos, firmes ou hesitantes. É possível um último paralelo com o informe: com a disposição em páginas sequenciadas em uma encadernação, há a inserção da dimensão do tempo na obra, já que se perdeu a percepção simultânea de um todo e ela passa a ser feita no tempo do folheamento do livro, uma página após a outra.

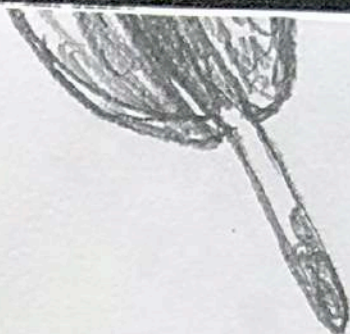
As fotografias em que os desenhos se basearam foram realizadas na década de 1920 e, poucos anos depois, circularam amplamente em livros que divulgavam as imagens botânicas de Blossfeldt. Ele, contudo, não as via como obras de arte, era um professor de desenho que se considerava fotógrafo amador. As fotografias de plantas que tirava e revelava eram levadas como modelo para seus alunos nas disciplinas que ministrava. Nessa história, pode-se dizer que o “agrupamento em um livro” permitiu que as fotografias fossem elevadas ao *status* de objeto de arte, ao menos na percepção pública que passariam a ter. Antes, enquanto impressões soltas e penduradas nas paredes das salas de aula, eram meros instrumentos pedagógicos. No livro-objeto criado a partir dos desenhos há, por um lado, a intenção de direcionar o olhar à concretude dos traços, que perdem (total ou parcialmente) a referência figurativa da temática botânica, por outro esse “rebaixamento à materialidade” é revertido. O processo que parte do desenho como treino de observação e termina na costura de um livro mimetiza o percurso histórico das fotografias de Blossfeldt: meros desenhos realizados a partir de modelos fotografados são “consagrados” em um objeto artístico.

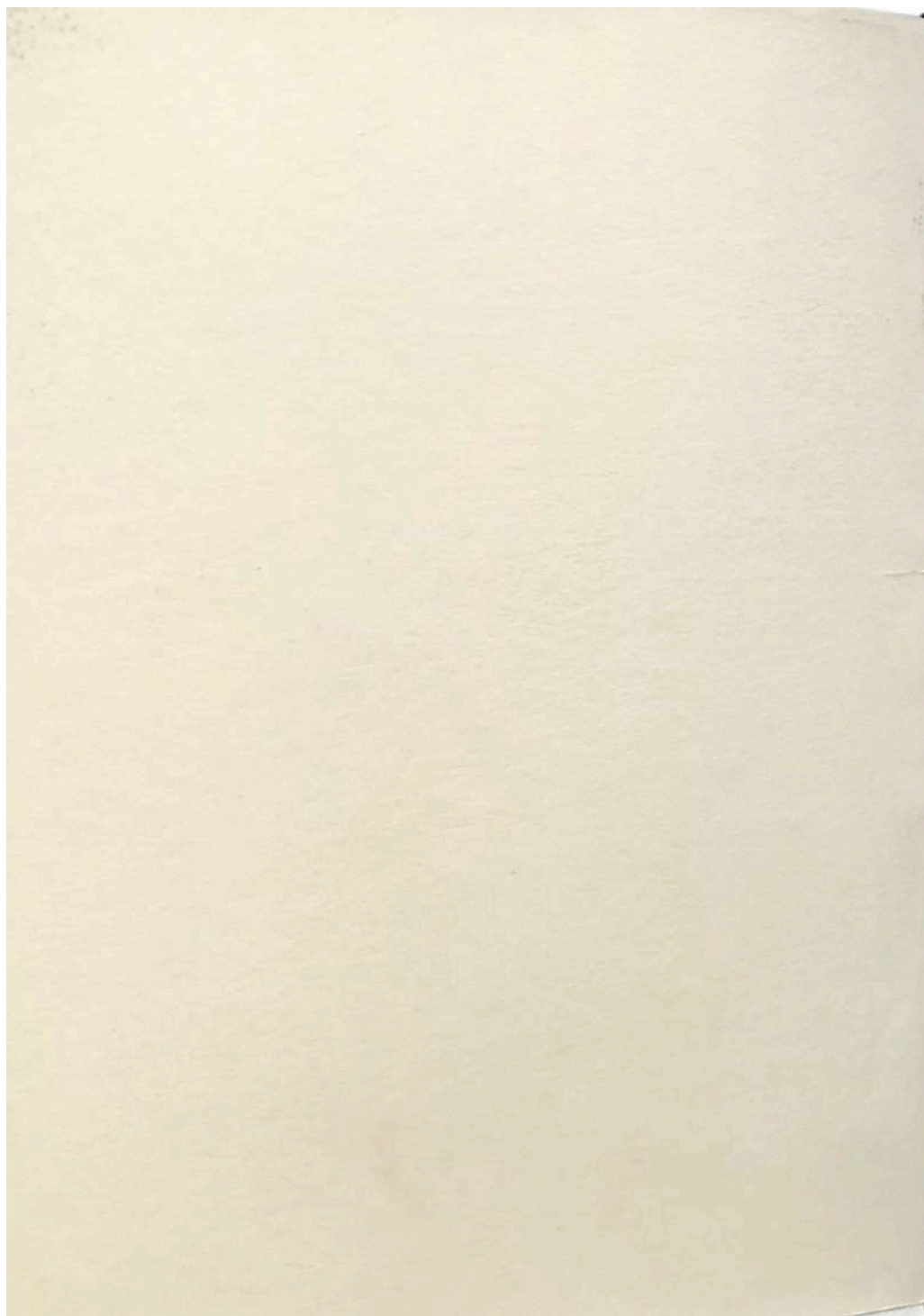
Em mais uma alusão pedagógica, esse livro-objeto foi apresentado em trabalho acadêmico para a disciplina “Literatura e artes visuais em diálogo” (ministrada pelo prof. dr. Alberto Roiphe no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA no segundo semestre de 2021). Didi-Huberman era referência teórica recorrente, por parte dos professores e dos alunos, nessa e em outras disciplinas cursadas no processo de mestrado – arrisco dizer que nenhum outro autor foi tão citado (e mesmo reverenciado). Assim como ele tomou como objeto de pesquisa os pareamentos entre textos e imagens que Bataille havia estabelecido nas edições da revista *Documents* (ver p. 24), eu decidi partir de seus escritos em *A semelhança informe* como ensejo para alguma prática possível de processos negativos. Um dos paralelos visuais-verbais de Bataille que Huberman cita está no artigo “*Le langage des fleurs*” (*Documents*, n. 3, 1929), ilustrado com cinco fotografias botânicas de Blossfeldt. As considerações idílicas que as flores podem evocar no imaginário comum são revertidas pelo informe à lá Bataille em *Documents*: “elas murcham como lambisgoias envelhecidas e maquiadas demais, e rebentam ridiculamente sobre os talos que pareciam levá-las às nuvens” ou ainda “as flores mais bonitas se enfeiam no seu centro com a mancha felpuda dos órgãos sexuais” são algumas das passagens memoráveis (Bataille *apud* Didi-Huberman, 2015, p. 222). Huberman atenta para a justaposição entre o elevado e o baixo (flores são signos de beleza e apodrecem), a qual permieia diversos escritos de Bataille. Ele argumenta que as fotografias de Blossfeldt selecionadas para acompanhar o artigo traduzem esse contraste (Didi-Huberman, 2015, p. 221). Se é a ação da entropia que interessa a Bataille nas flores (o seu apodrecimento), em *Livro Blossfeldt* essa entropia foi considerada mais ao pé da letra do que havia sido por qualquer “processo negativo” realizado por mim até então: as flores de Blossfeldt foram recortadas em nove pedaços.

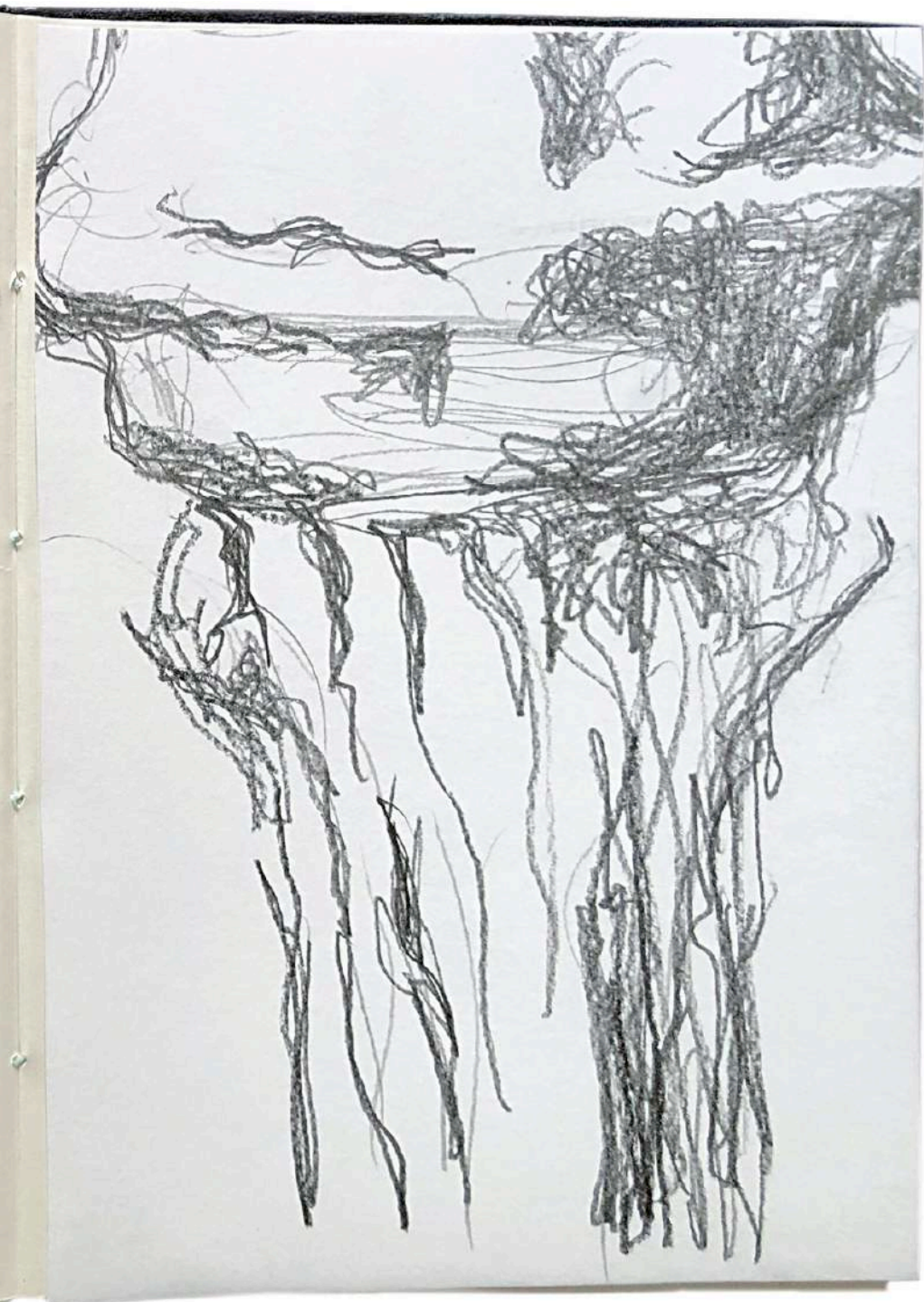


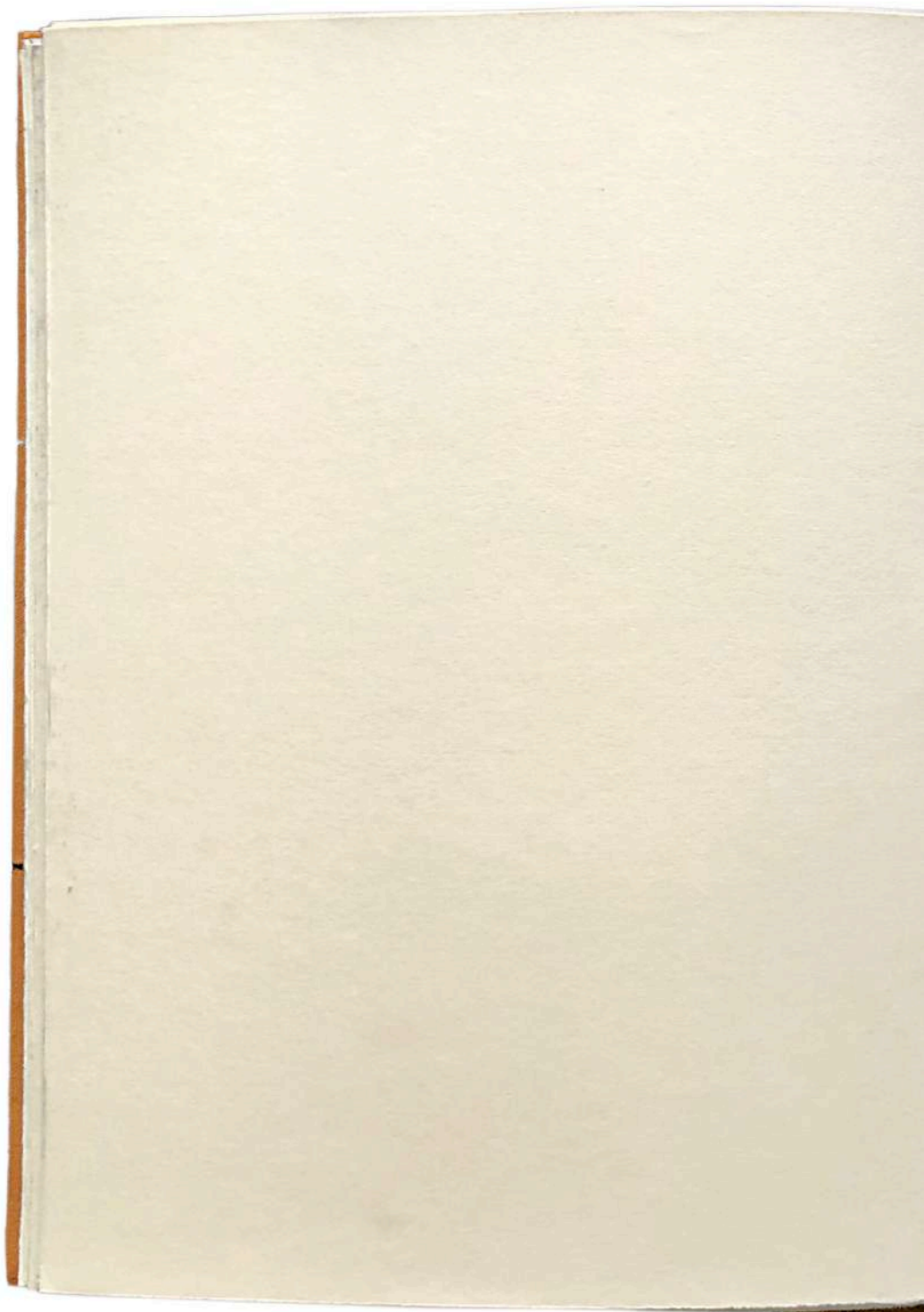




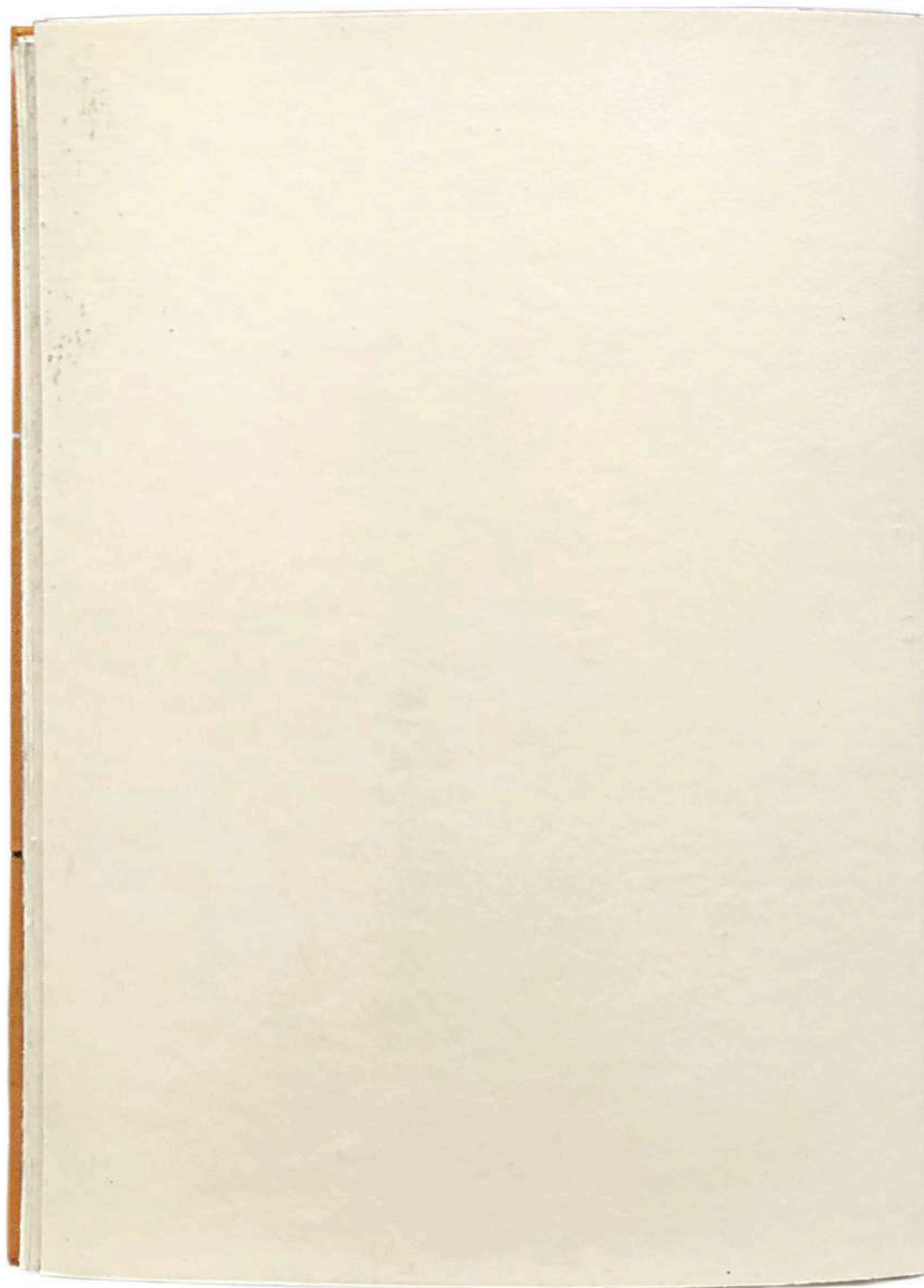




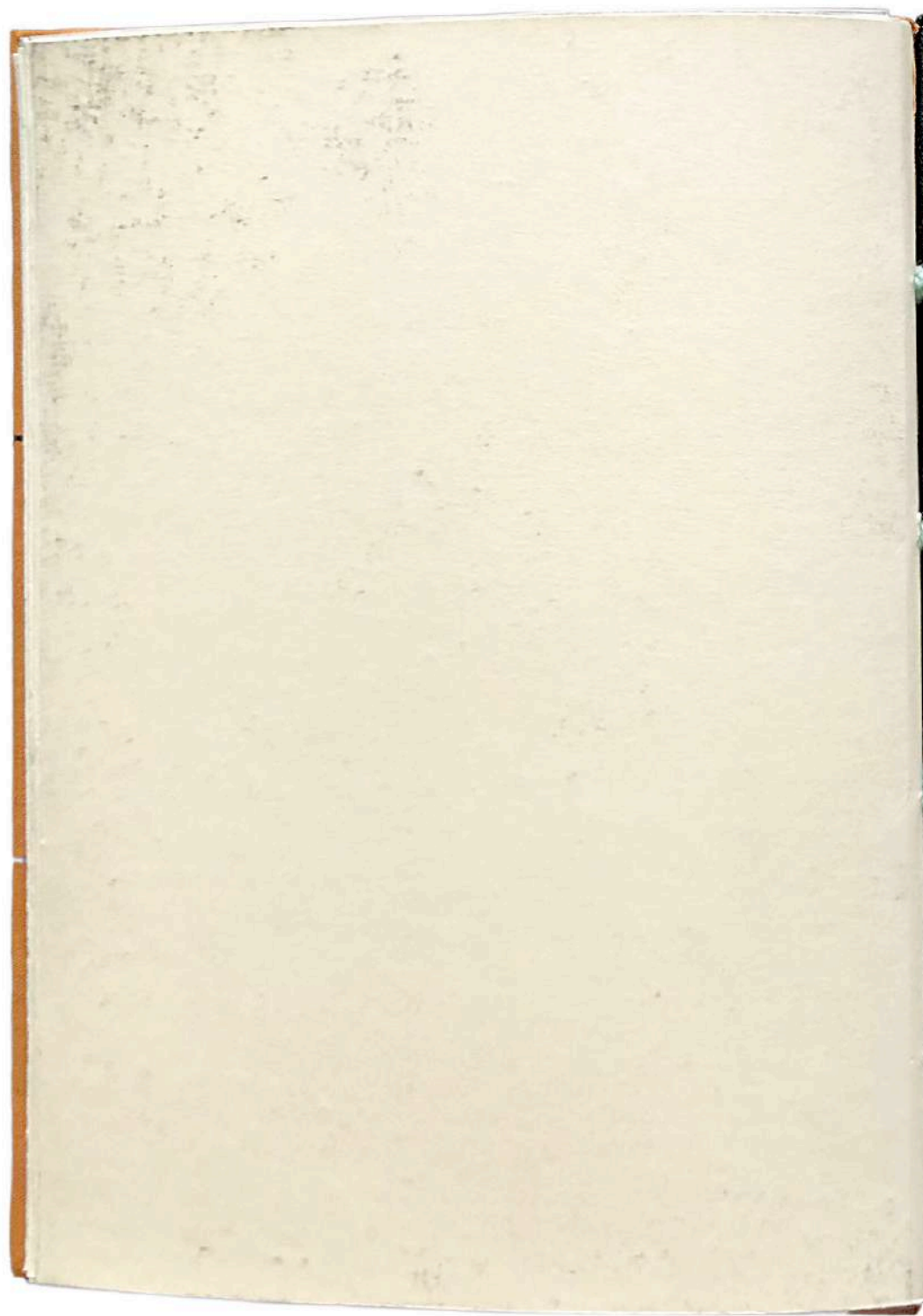


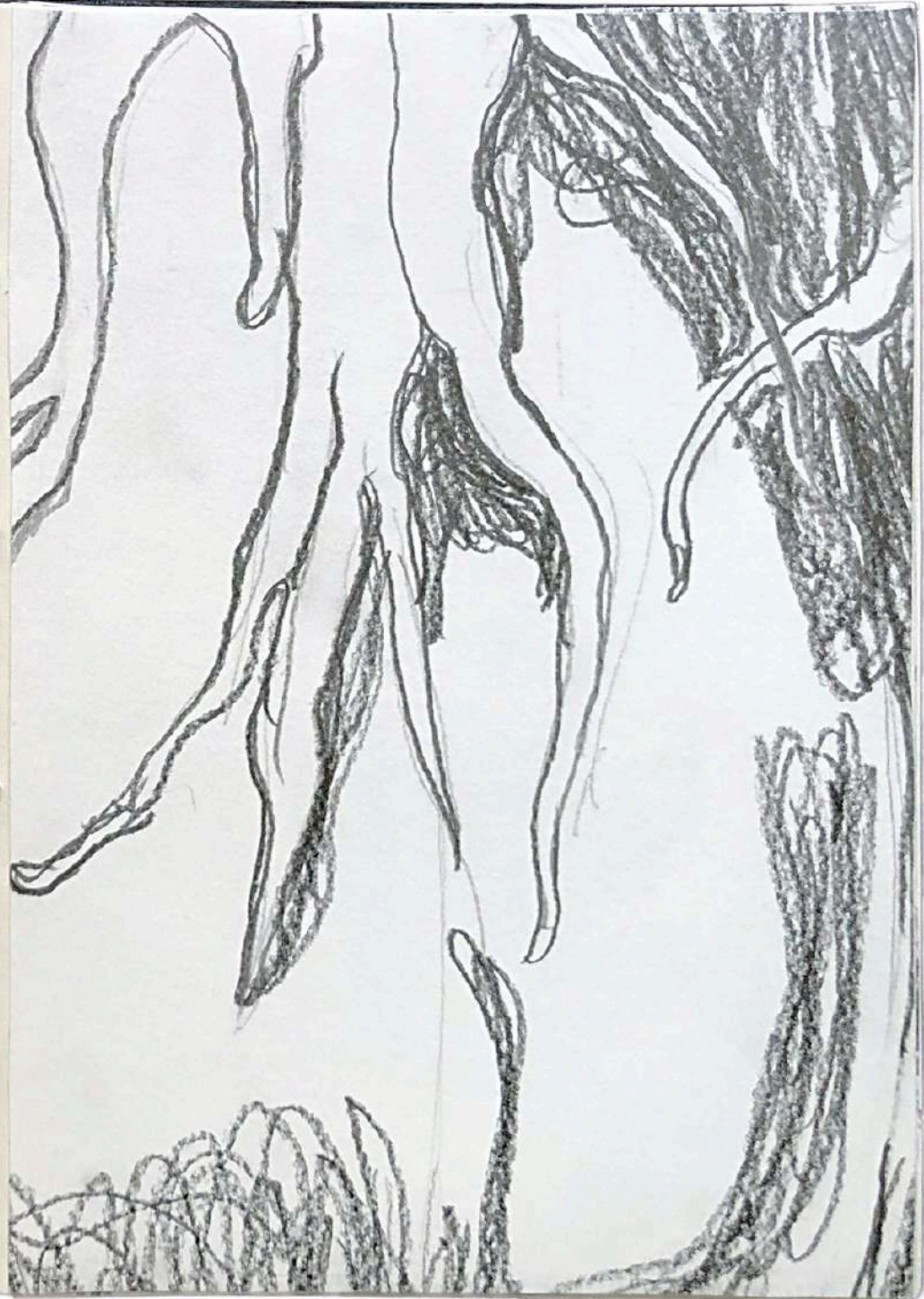


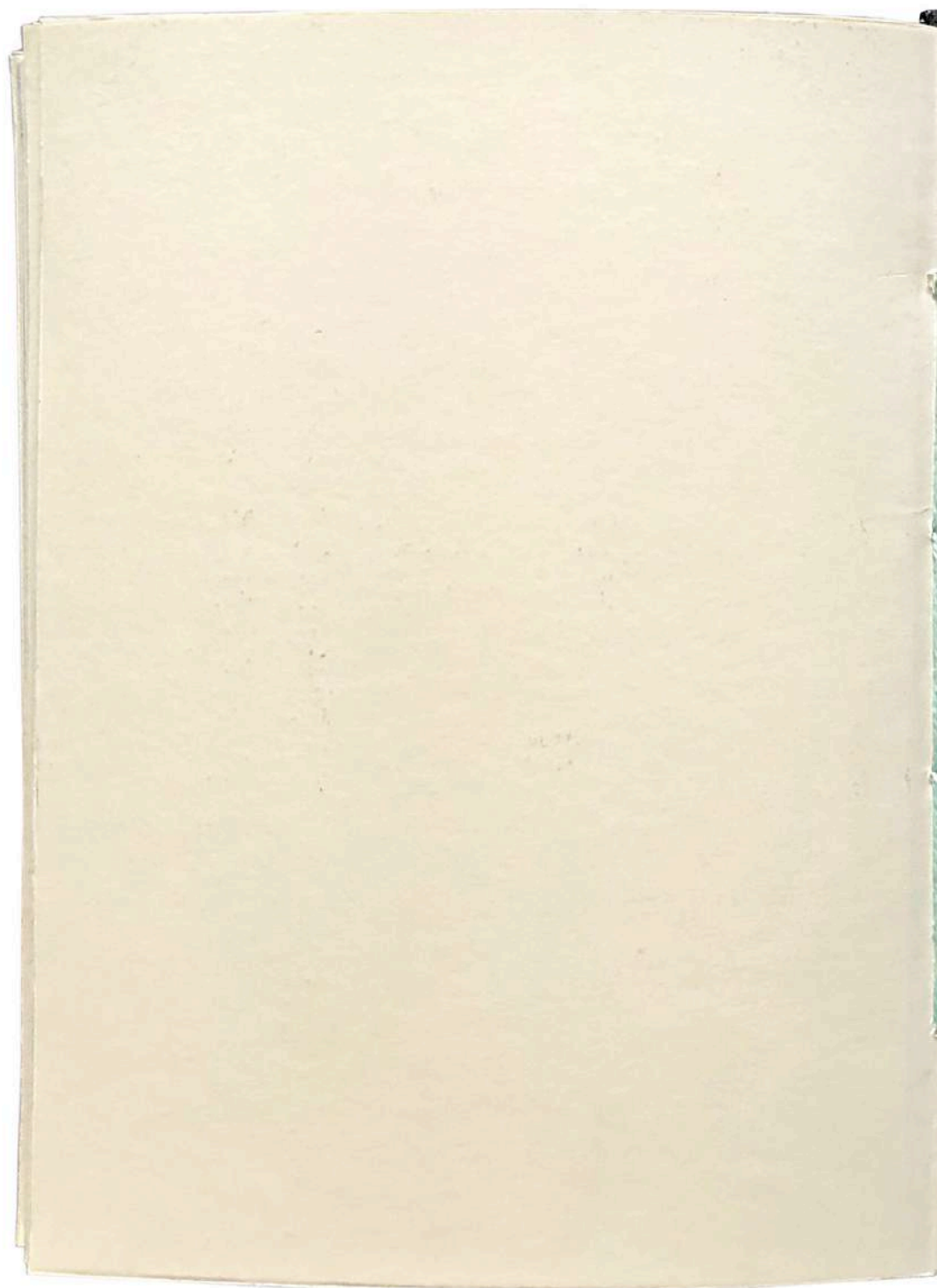






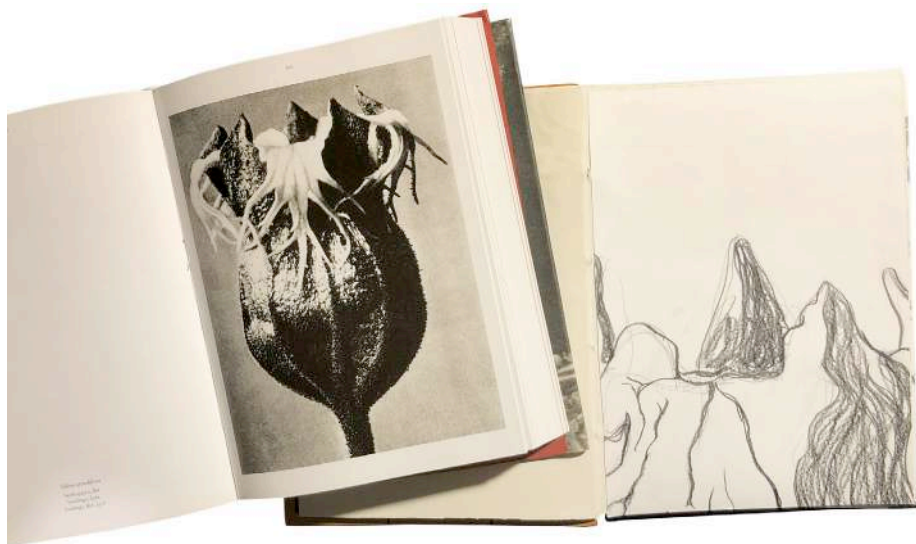


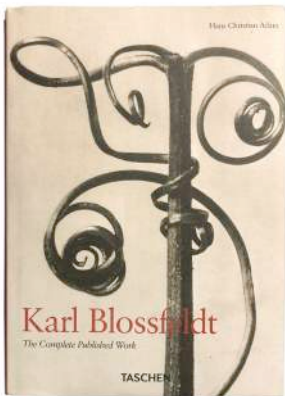
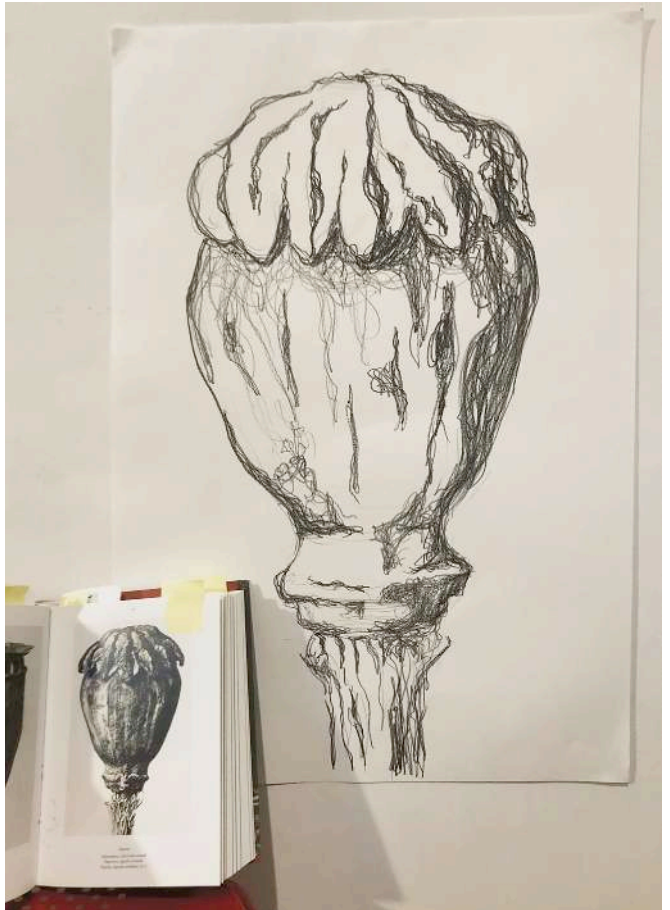






*Processo de
Livro Blossfeldt.
As fotografias abaixo
são da edição indica-
da em Adam, 2001.*





Obras **Sala e sala em 16 páginas**

“Instalação é meretrício”. Essa opinião é enunciada de forma clara por Rosalind Krauss em entrevista concedida em 2003:

Eu detesto instalação, e meu ódio me energiza no livro que escrevo sobre o meio. Eu apenas a odeio. Acho que é caftinagem, como dançarinas do ventre se chacoalhando e tentando seduzir o observador. Acho que é absolutamente um meretrício. A instalação professa um desprezo pela pintura, mas mesmo assim incorpora o pictórico em seu espaço. [...] cada artista de instalação [...] é marcado por aquilo mesmo que intenciona reprimir, nomeadamente a pintura, então em certo sentido eles se tornam sujeitos da pintura (subjugados a ela). Parece-me haver um paradoxo estranho na instalação que continua a se referir à pintura¹.

A questão do meio (do *medium*) contextualiza a fala de Krauss. Para ela, a relação conflituosa da instalação com o meio da pintura tem como consequência uma indefini-

1. “I hate installation art, and my hatred energizes me in relation to the book I’m now writing on the medium. I just hate it. I think it’s pandering, like belly dancers shaking their stuff and trying to seduce the viewer. I find it utterly meretricious. [...] Installation art professes a contempt for painting, but nonetheless embodies the pictorial within its space. [...] each of the installation artists [...] becomes marked by the very thing they wish to repress, namely painting, so in a sense they become the subject of (subjected to) painting. There seems to me to be a certain strange paradox in installation art in that it continues to refer to painting” (Krauss, 2013).



Sala e sala em 16 páginas. *Instalação. Acrílica sobre lona (87 × 65 cm; 104 × 82 cm com bordas), livro-objeto com 16 folhas em costura copta (23 × 18 cm), 2022.*

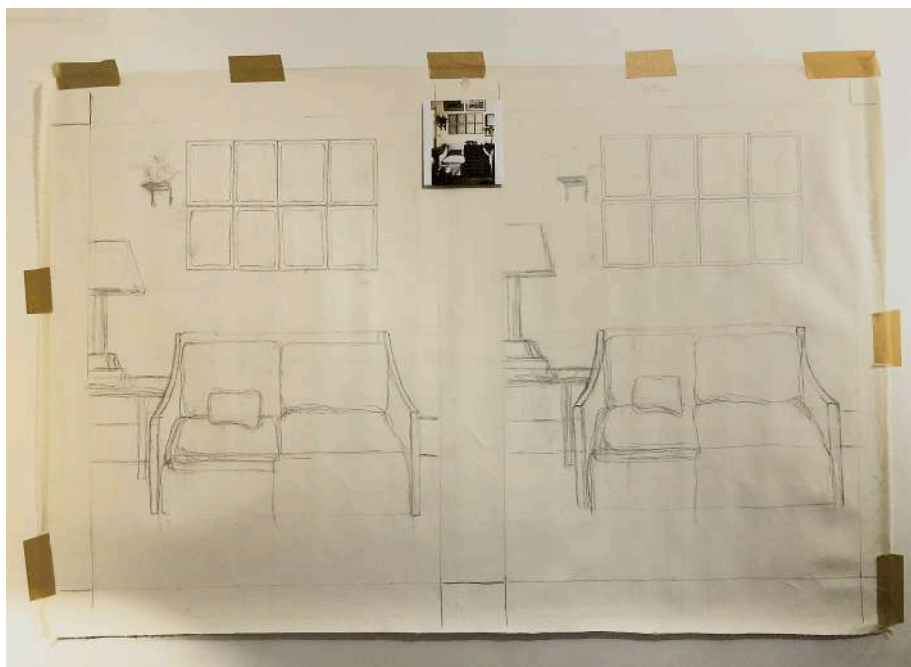
ção em sua própria linguagem, terminando por parasitar uma outra à qual, paradoxalmente, estaria se contrapondo. O formalismo que caracteriza a crítica da autora implica uma consideração absolutamente relevante do meio, como se observa em um trecho da mesma entrevista pouco anterior à fala já citada: “Acho que qualquer coisa pode ser uma obra de arte, mas apenas se ela for trabalhada de tal maneira que se transforme em um suporte técnico, em outras palavras, em um meio”².

Sala e sala em 16 páginas constitui a única instalação realizada por mim até hoje e, se para Krauss esse é um meio que não consegue se desvincular da pintura, posso dizer que eu nem mesmo tentei tal separação. Além disso, essa obra evidencia um apego maior à pintura como objeto do que, por exemplo, ao desenho: ao contrário de *Livro Blossfeldt*, aqui o recorte não opera uma separação definitiva entre o antes e o depois, uma vez que a prática se inicia justamente pelo desejo de ganhar os pedaços resultantes do recorte mas ao mesmo tempo não perder a obra completa.

Explicando o processo, duas pinturas foram realizadas simultaneamente e com a intenção de que fossem mais similares o possível, para que posteriormente uma delas fosse recortada em dezesseis pedaços e esses então costurados em encadernação manual. O livro-objeto resultante é uma literalização dos livros de arte que apresentam os “detalhes” das reproduções de pinturas, abordados no capítulo “Recortes” (ver p. 102).

Nessas publicações, a reprodução de fragmentos de obras intenciona, muitas vezes, direcionar o olhar do leitor para aspectos concretos, tornando possível ver as pin-

2. “I think anything can be a work of art, but only if that thing has been worked on in such a way that it becomes a technical support, in other words a medium” (*idem*).



Processo da instalação Sala e sala em 16 páginas.



*Vista da
instalação
na exposição
“Visualidade
Nascente 2022”,
no Centro
Universitário
Maria Antonia
USP (nov. 2022
a jan. 2023).*

celadas, a tela que ficou à mostra, as camadas de tinta que foram sobrepostas ou outros aspectos que, num museu, necessitariam da aproximação física do observador em relação à pintura para que fossem observados. Na instalação, a obra apresenta uma sala de residência. Assim como o livro é um objeto comumente folheado em locais confortáveis como o sofá retratado, a intimidade do ambiente doméstico é relativa também ao olhar aproximado causado pela fragmentação da pintura.

Nessa aproximação do olhar, a completude da imagem é perdida, assim como se perde a composição espacial referente a uma sala. Retomando a não composição analisada anteriormente através de Yve-Alain Bois em sua palestra “The hard task of erasing oneself” (ver p. 40-49), uma outra definição para o termo pode ser encontrada em um artigo de Howard Singerman, intitulado “Noncompositional effects, or the process of painting in 1970”. Lá está que a não composição seria “[...] uma pintura sem partes, sem elementos que são balanceados e ajustados ou mes-

mo formados, e [...] a recusa a desenhar linhas ou distinções pela ou através da superfície”³. Segundo o autor, uma das estratégias para obter tal fim é o acaso:

195

[...] o acaso [...] é uma estratégia para não organizar, ou mais corretamente para não intencionar ou denotar a organização. Ele desvaloriza, até anula, a relação formal de parte com parte: a forma requer uma profundidade que emerge nas relações, uma intencionalidade que as fundamenta; o acaso desenforma⁴.

Obras

As obras *Sala e sala em 16 páginas* e *Livro Blossfeldt* têm o acaso como ferramenta de definição do espaço, uma vez que o recorte das imagens originais se deu de maneira externa, impositiva (constituída pela grade de 2×2 ou 3×3 linhas, sem a predefinição das imagens esboçadas em função do recorte que sofreriam). Porém, essas duas obras não se definem por uma tentativa de criação de não composição. O propósito nunca foi a geração de uma obra sem partes (ou de algumas obras, se se tomar cada fragmento como uma imagem). Com a fragmentação de um todo em partes, os pedaços têm seu elo físico alterado (de simultâneos passam a ser sequenciais). Mas, apesar de alterados, os elos entre os fragmentos ainda existem, e sua permanência na obra através da costura dos livros-objetos indica que o propósito não é o extremo da não composição e sim o caminho para ele, a decomposição em si, o processo dessa operação negativa.

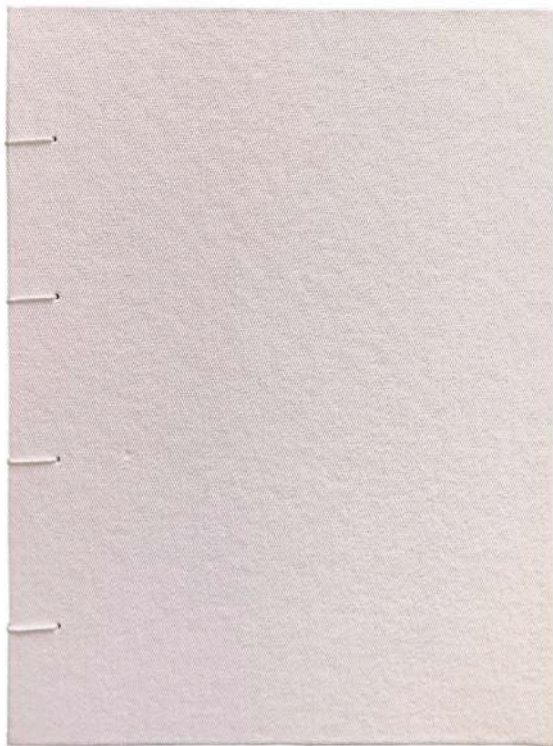
3. “[...] a painting without parts, without elements that are balanced and adjusted or even formed, and [...] the refusal to draw lines or distinctions through or across the spread of the surface” (Singerman, 2003, p. 128).

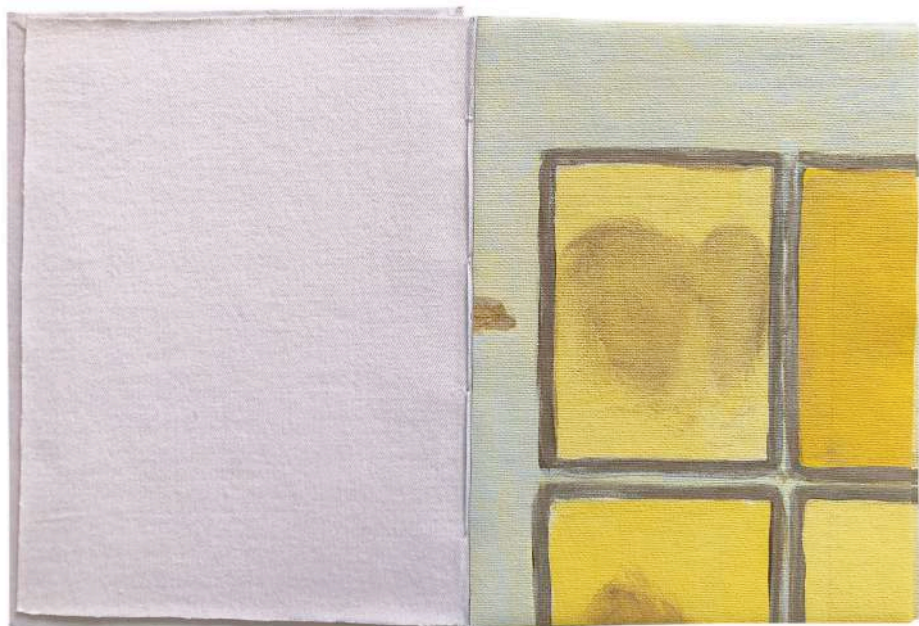
4. “[...] chance [...] is a strategy for not arranging, or more correctly for not intending or ‘meaning’ the arrangement. It devalues, even voids, the formal relation of part to part: form requires a depth that surfaces in relationships, an intentionality that grounds them; chance unforms” (*idem*, p. 131-132)

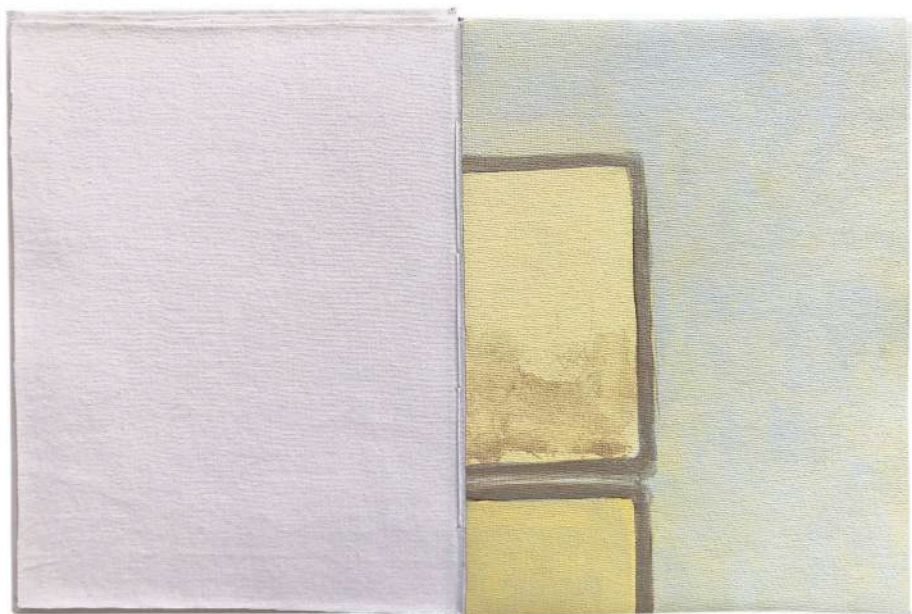
196

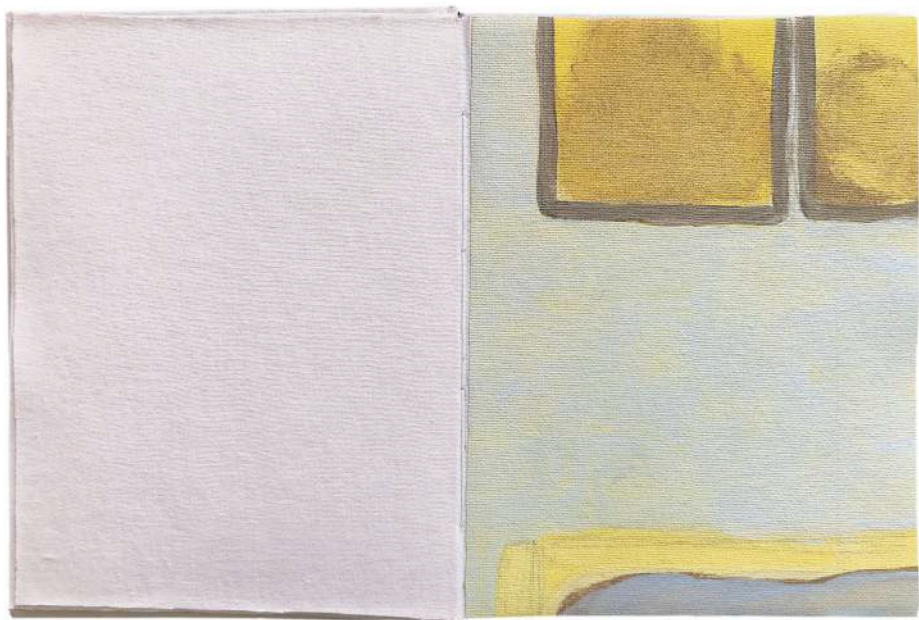
Obras

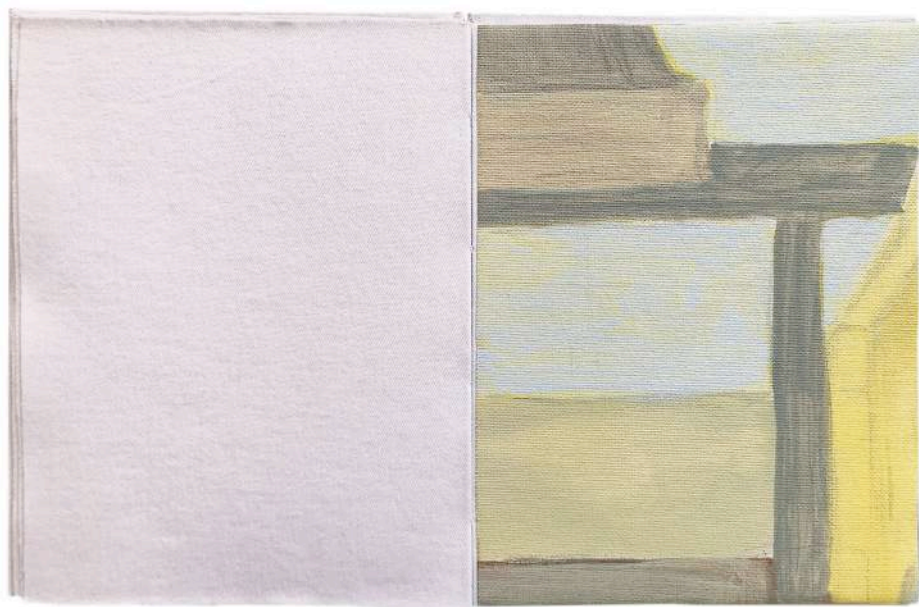
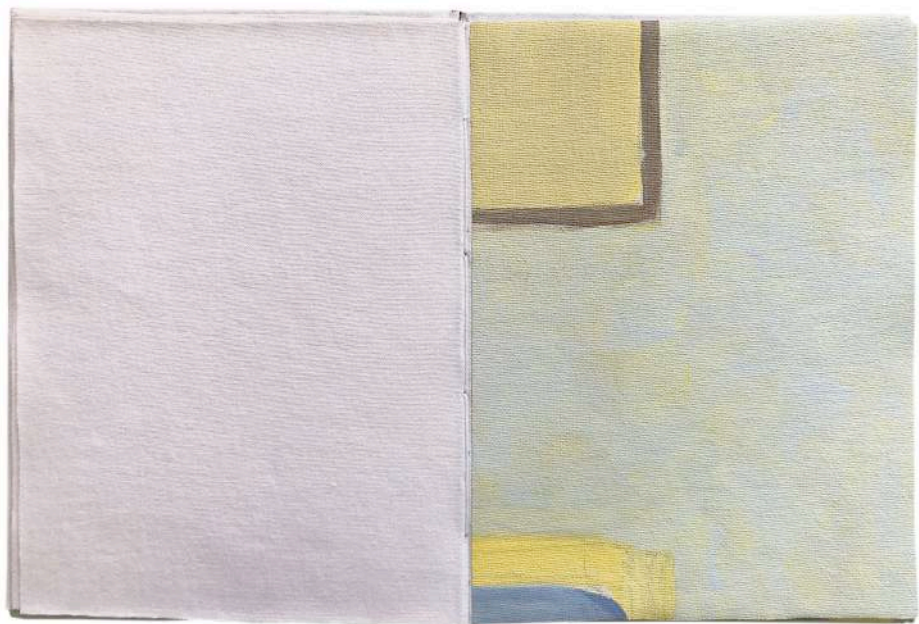
*Nesta e nas páginas seguintes:
capa e páginas do livro-objeto
que compõe a instalação
Sala e sala em 16 páginas.*

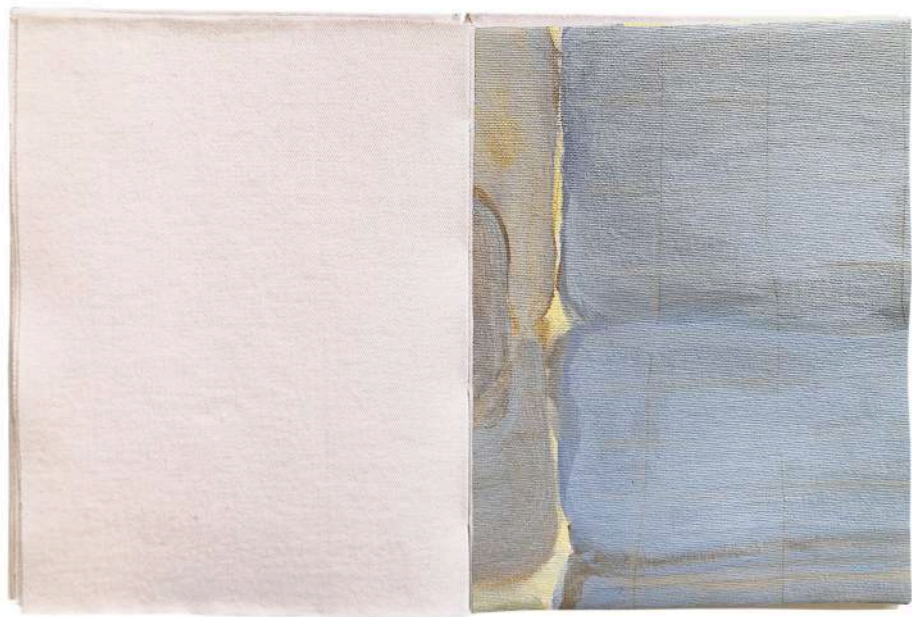


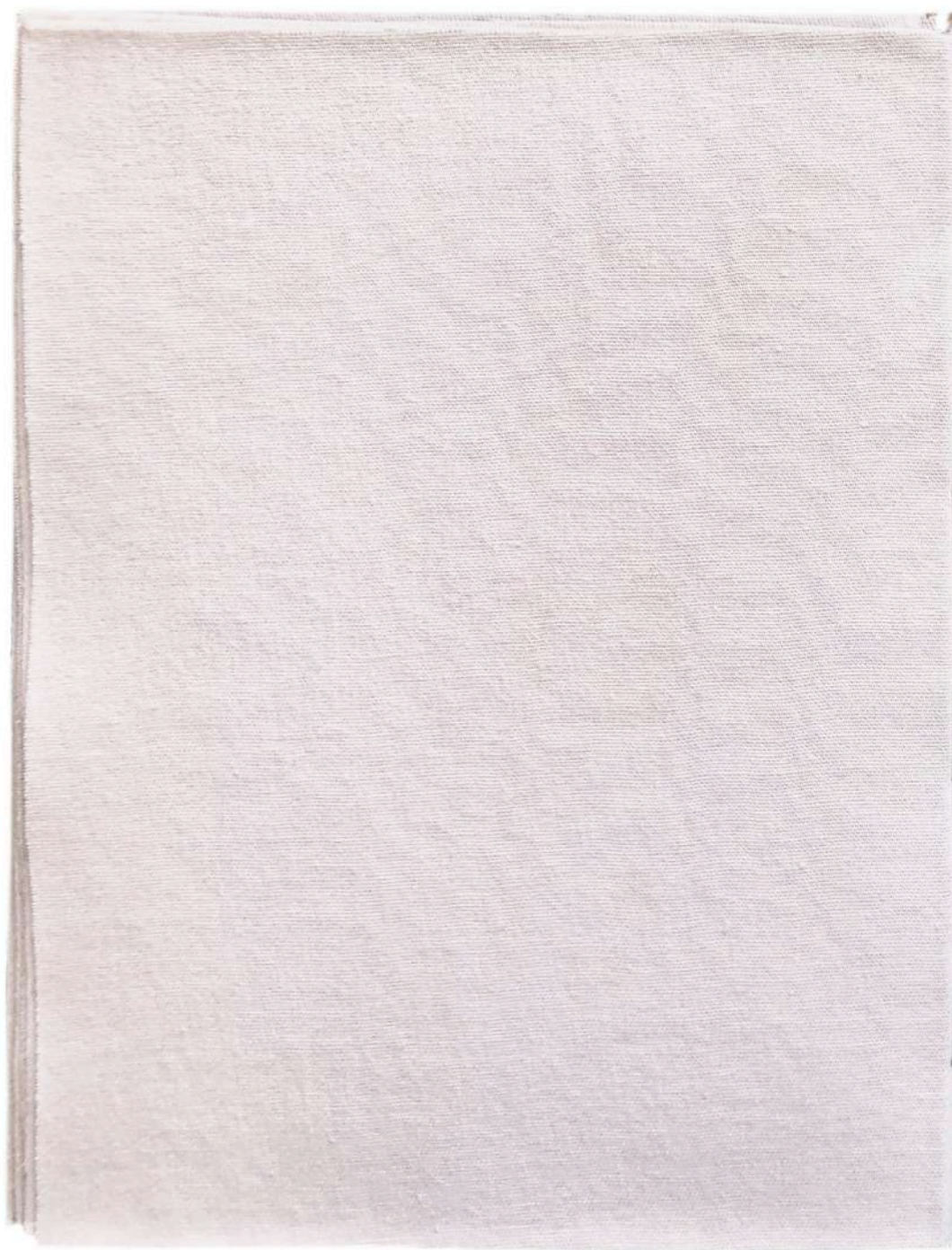




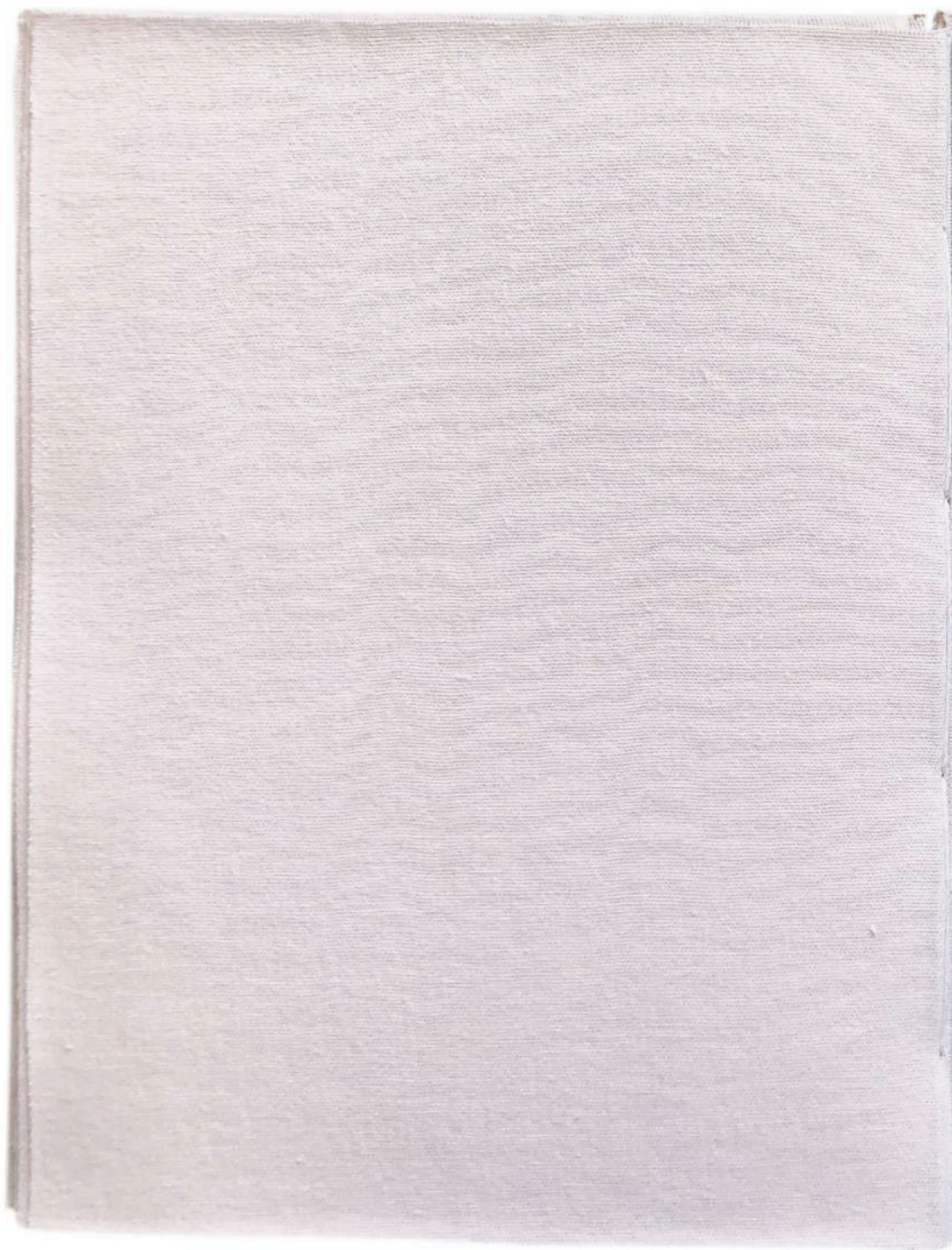


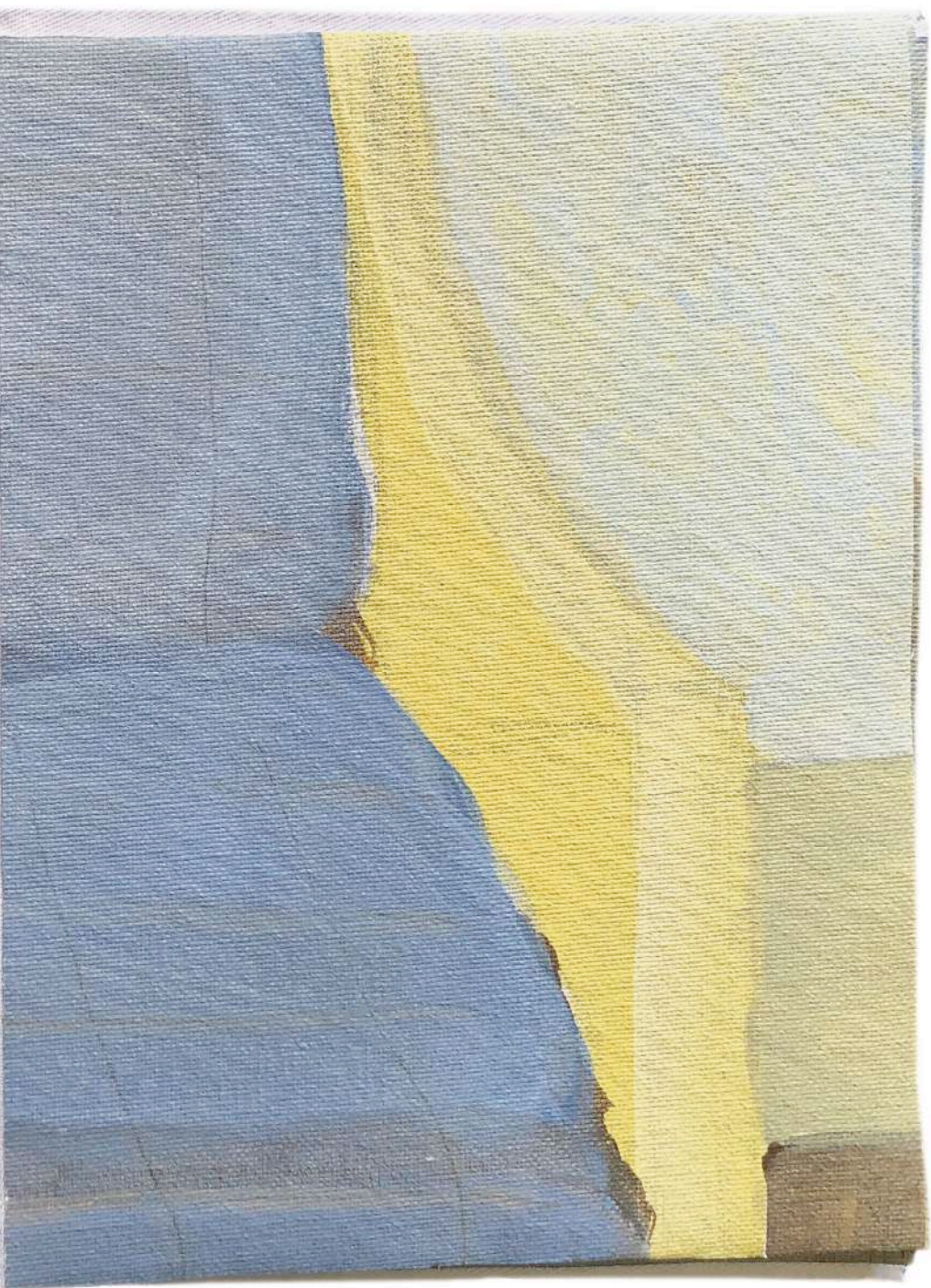


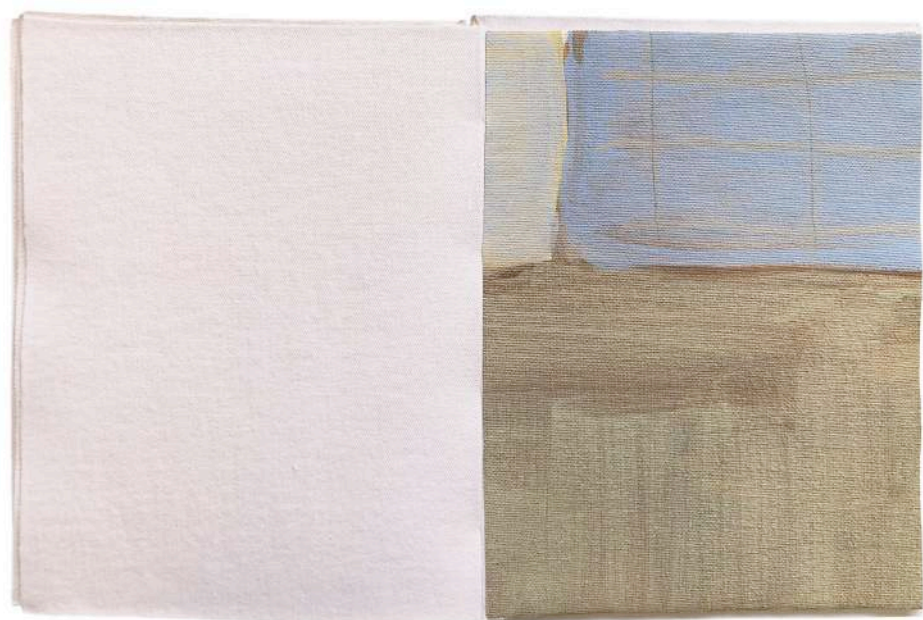
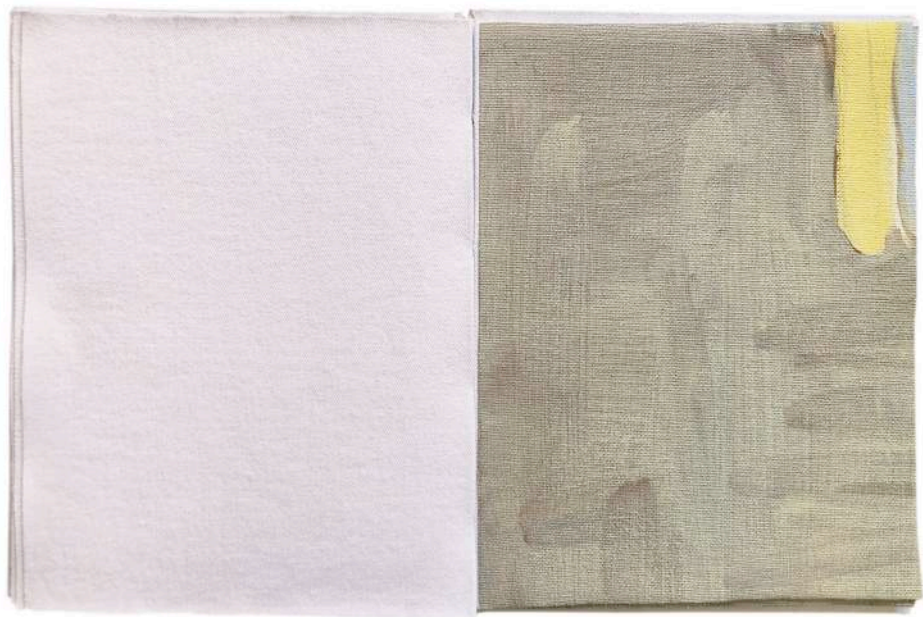


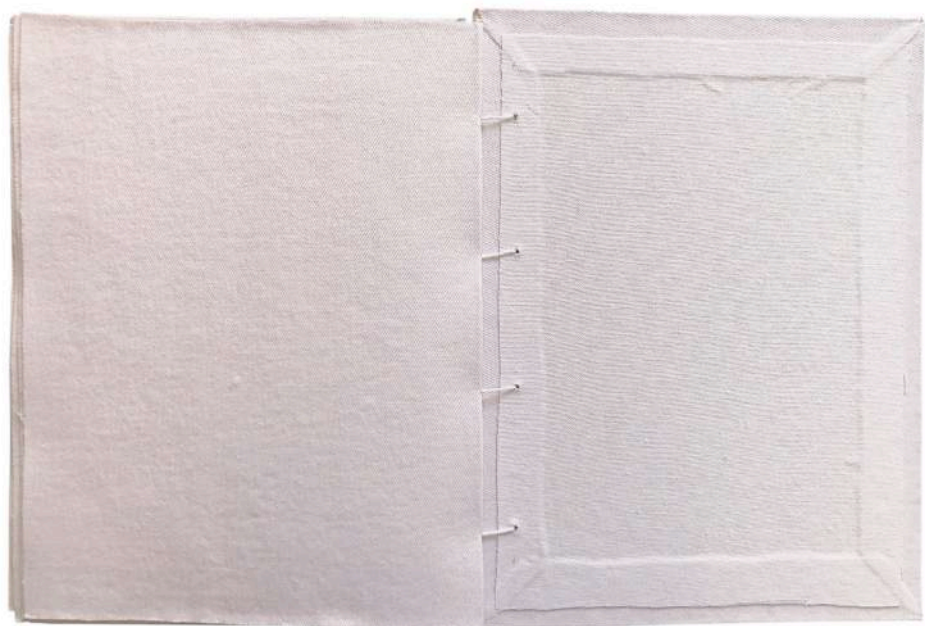












Obras **Álbum** (série)

As séries “109a” e “702u” foram elaboradas a partir de fotografias tiradas já com o intuito de constituir base compositiva para pinturas. As quatro obras agrupadas nesta série, ao contrário, foram elaboradas a partir de fotografias digitais garimpadas em acervo pessoal – três delas em um arquivo com fotografias de viagem (caso de *Mãe e café*, *Mãe e lenço* e *Museu do Relógio*) e uma em pasta com imagens diversas recolhidas na *internet*, salvas por conta de algum interesse pela composição espacial ou cromática (caso de *Bar e bolas*).

A identidade entre essas quatro pinturas se dá pelo formato (que reproduz a proporção aproximada das fotografias digitais) e pelo procedimento de adicionar camadas cromáticas que incorporam parcialmente a cor da camada abaixo pelo uso de tinta mais diluída. A isso soma-se a prática de manter parcialmente visíveis as camadas recobertas na área das bordas dos elementos figurativos.

Das fotografias para as pinturas, as figurações são mantidas à revelia das gradações luminosas e das cores originais. O esboço transforma a imagem em um mapa a ser preenchido por cores delimitadas em áreas amplas e planas, com variações na espessura da tinta decorrente da pincelada.



Bar e bolas. *Acrílica sobre lona, 50 × 67 cm, 2022.*



Mãe e lenço. Acrílica sobre lona, 50 × 67 cm, 2022.



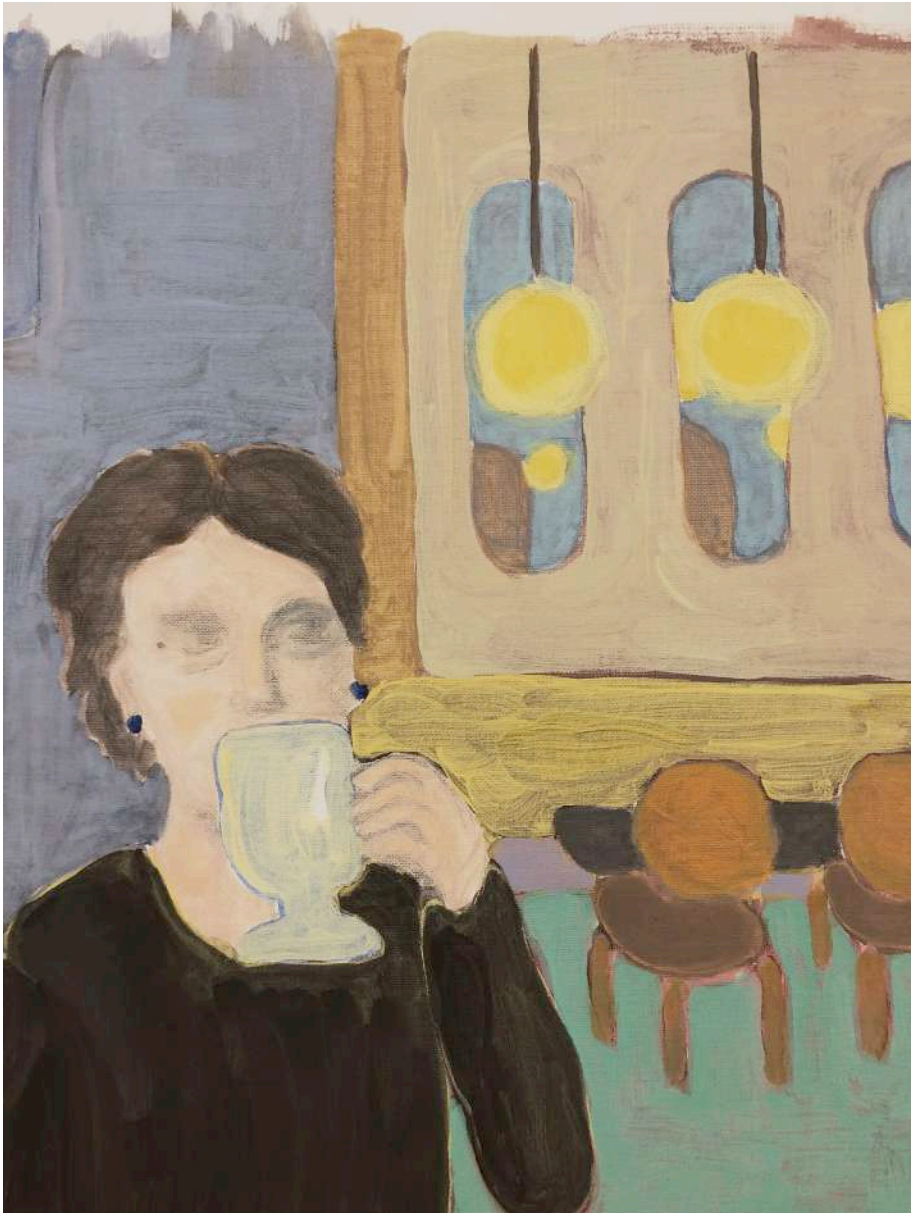
Mãe e café. Acrílica sobre lona, 50 × 67 cm, 2022.



Museu do relógio. Acrílica sobre lona, 50 × 67 cm, 2022.



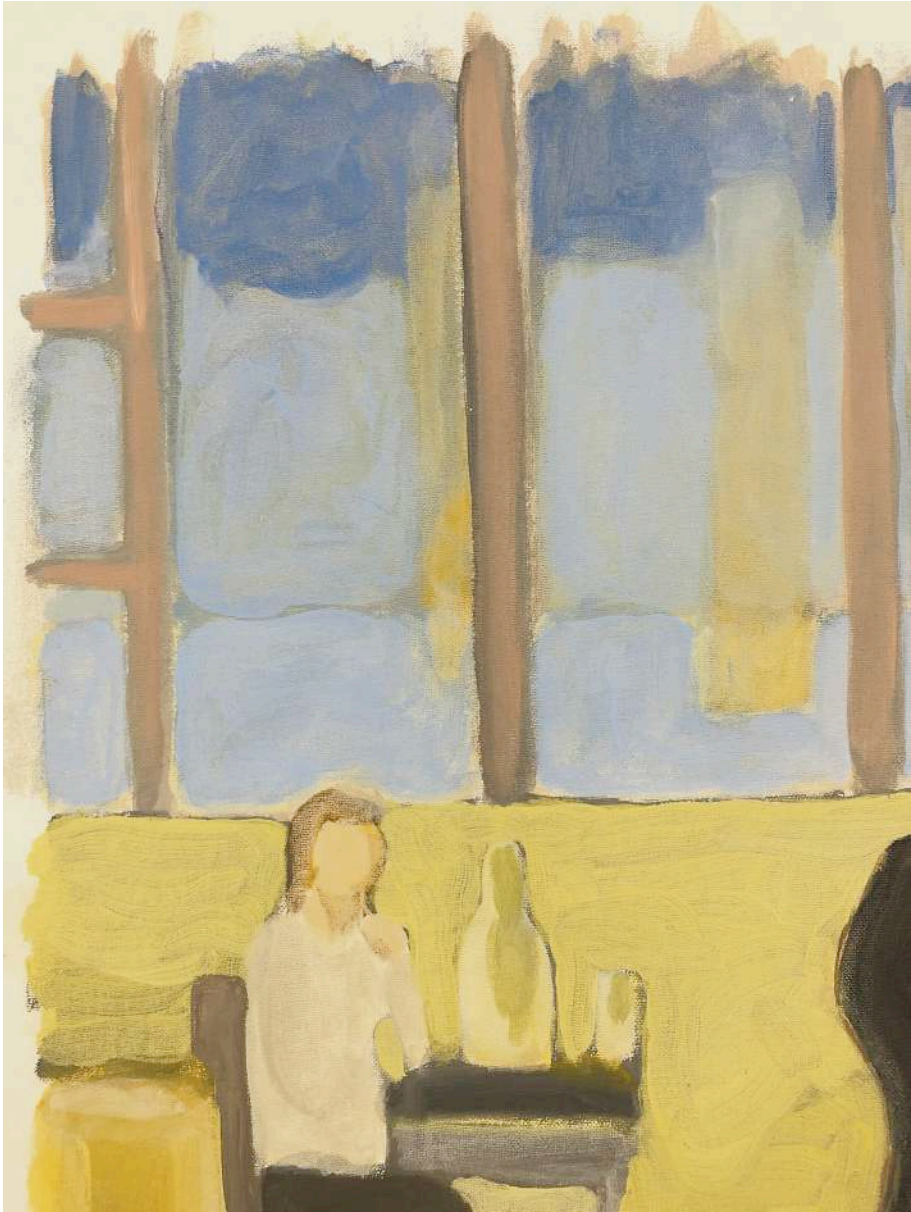
Detalhe de Museu do relógio.



Detalhe de Mãe e café.



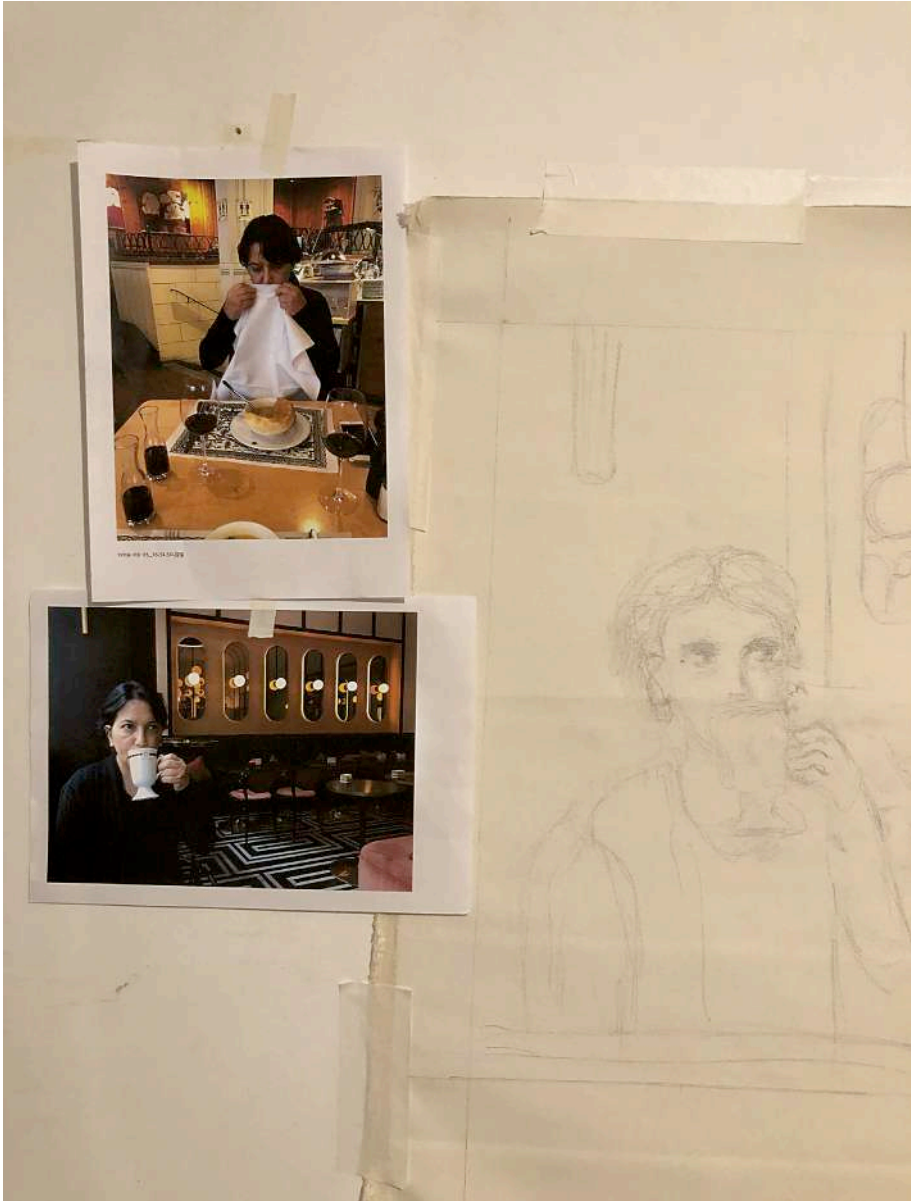
Detalhe de Mãe e lenço.



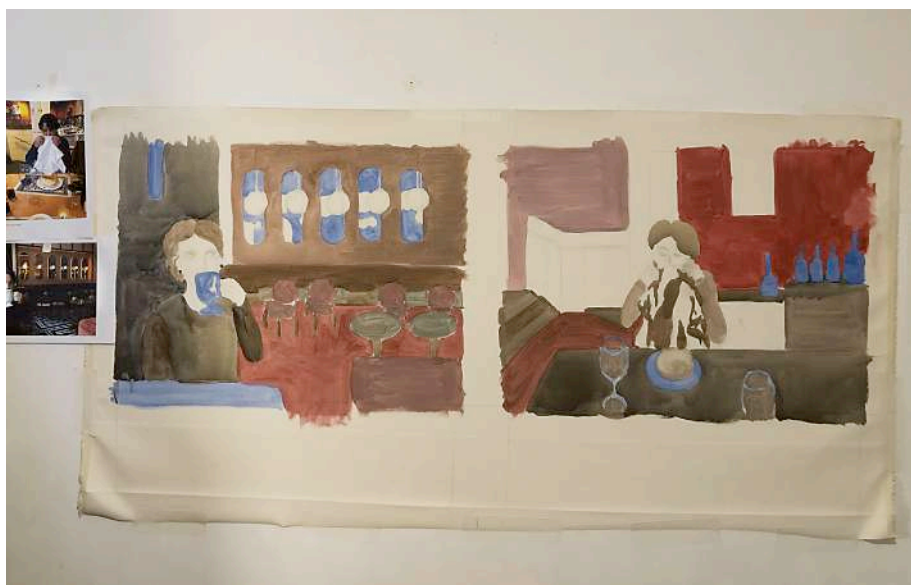
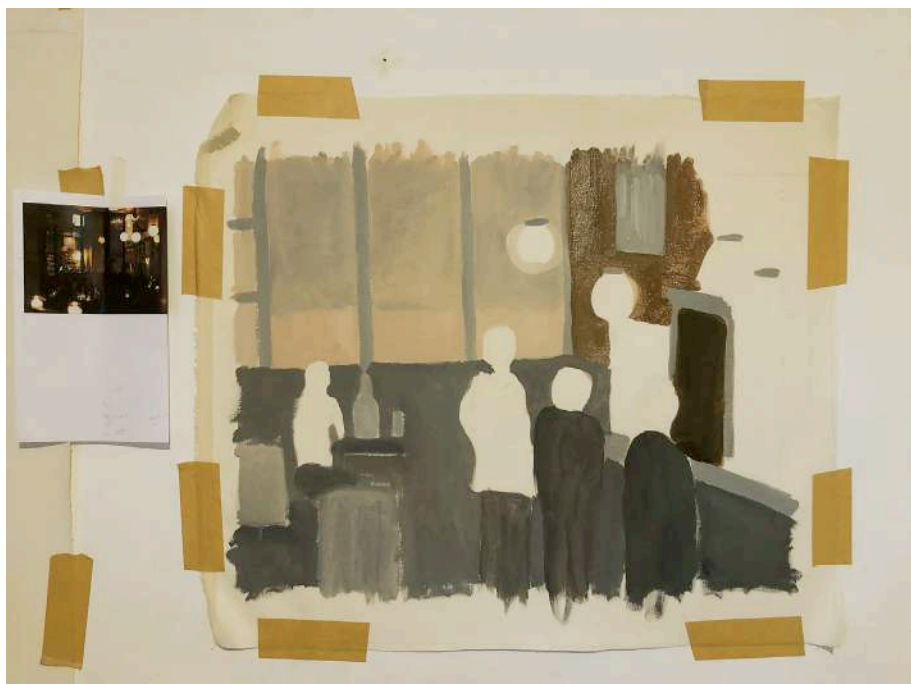
Detalhe de Bar e bolas.



Processo de Museu do relógio.



Processo de Mãe e café.



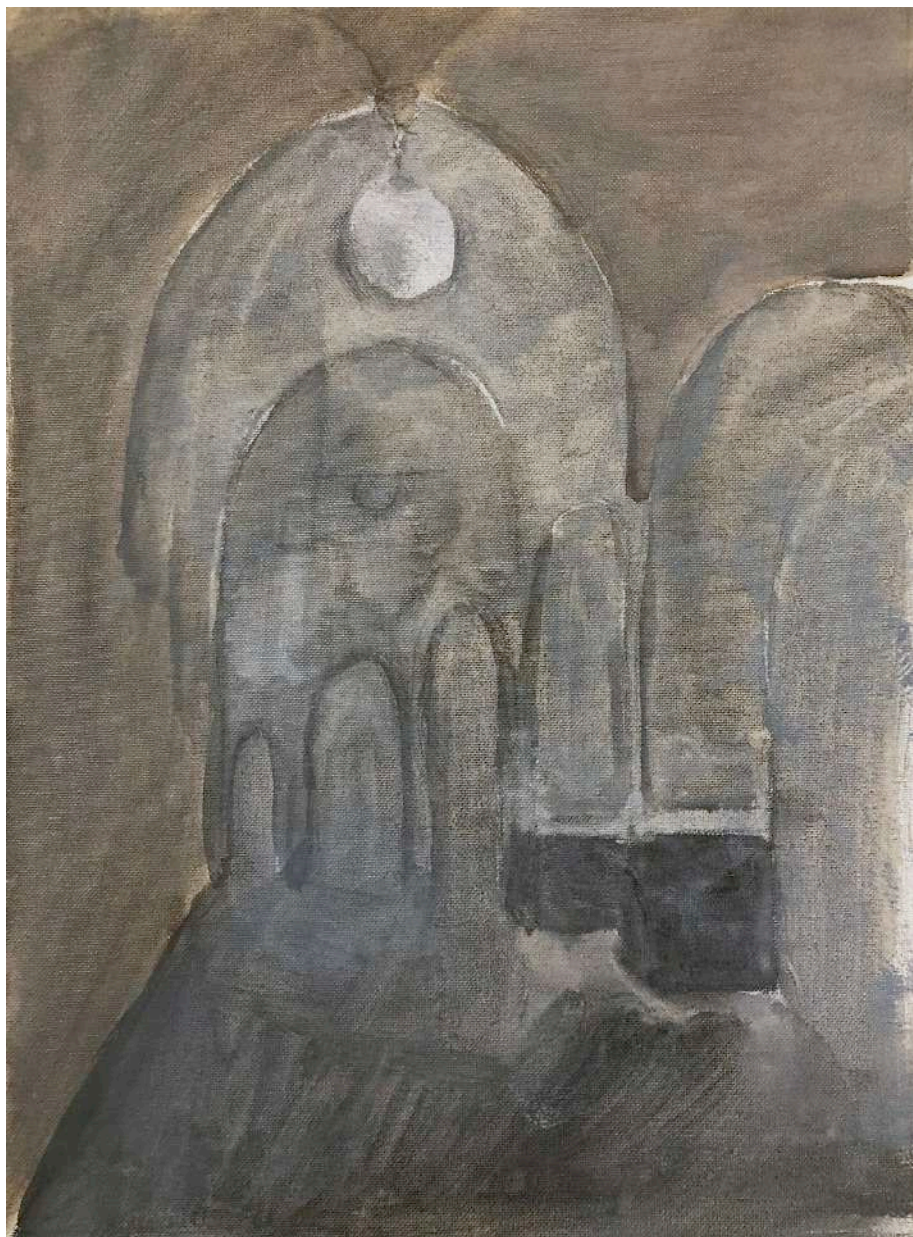
Processo de obras da série "Álbum".

Obras **Quatro PBS (série)**

As quatro pinturas quase em preto e branco desta série apresentam de maneira mais evidente um dos processos negativos abordados nesta pesquisa: esfregar um pano sobre a tinta ainda úmida aplicada sobre a lona. Para essa prática, a tinta a óleo foi mais adequada, pois embeber o pano em terebintina e, algumas vezes, em aguarrás possibilitou alastrar o pigmento em áreas maiores, formando manchas de densidade variável. A pintura ficou bastante “rasa”, deixando a textura da tela à mostra.

No início do processo, também foram usadas fotografias de *internet* presentes no mesmo arquivo de imagens mencionado anteriormente, as quais, por algum motivo, achei pictoricamente interessantes quando salvei. Mas aqui não houve preocupação em se ater às referências figurativas ao realizar o esboço, afastamento que foi acentuado pela sobreposição de manchas que se seguiu ao desenho de base.

As tintas de negro de fumo, de sombra queimada e de azul cobalto foram trabalhadas com o branco da lona, pois não houve *imprimatura*. Numa prática similar à aquarela, em que branco do papel é a fonte de luminosidade, houve o cuidado em manter algumas áreas com pouca tinta depositada, sendo que em poucos momentos houve a adição de pigmento branco. Esfregar o pano para



Sem título. Óleo sobre lona, 40 × 30 cm, 2022.

retirar cada vez mais a tinta foi o procedimento preferido para esse clareamento. Ele é inviável na aquarela, uma vez que o papel absorve rapidamente a tinta aplicada. Nessas quatro pinturas, o pincel foi muitas vezes substituído pelo pano ou mesmo pelos dedos tanto no processo aditivo quanto no subtrativo. Em outro paralelo com a aquarela, tem-se que a prática com tinta a óleo ou acrílica, principalmente quando se dá sobre lona previamente preparada com revestimento impermeabilizante, permite um afastamento maior da racionalidade que é necessária na primeira quando se considera que nela a reversibilidade (o apagamento) não é uma opção. As obras agrupadas sob o título “Quatro PBS” tiveram sua prática determinada pela exploração dessa possibilidade.



Sem título. Óleo sobre lona, 40 × 30 cm, 2022.



Sem título. Óleo sobre lona, 40 × 30 cm, 2022.



Sem título. Óleo sobre lona, 40 × 30 cm, 2022.

Obras

Cigana

Sofá

Uma cigana espanhola fotografada em 1914 e uma aristocrata austríaca em 1908: as duas figuras femininas foram esboçadas a partir de imagens presentes em livros de assuntos aleatórios. Impressas em preto e branco, foram usadas como referência compositiva do gênero “retrato”. O interesse nessas duas pinturas era a prática do rebaixamento das cores. Enquanto em *Cigana* houve o uso intenso de branco nas camadas finais em todas as áreas, causando um aspecto de “lavado”, em *Sofá* foi o uso do *gris* que caracterizou o trabalho cromático.

Gris foi o termo usado por Deleuze em um dos elementos do diagrama através do qual teorizou a prática de pintura que “roça o caos”, que cria uma desordem para, a partir dela, gerar a ordem (ver p. 105). Ele seria uma “não cor” resultante da mistura desordenada das outras cores: para Deleuze, há o *gris* luminoso, resultante da mistura de branco e preto, e o cromático, originado na mistura de verde e vermelho (Deleuze, 2007, p. 99). Segundo o autor, as cores e luzes de uma obra seriam geradas a partir das tensões nessas duas possibilidades de não cor primordial.

Em relação à obra *Sofá*, o que chamo de *gris* tem um parâmetro mais concreto: é cor da água em que são depositados os pincéis usados e que acumula as variadas tin-



Cigana. Acrílica sobre tela, 50 × 40 cm, 2021.

tas empregadas. Assim, as duas pinturas demonstram o rebaixamento da cor por três maneiras: pelo branco utilizado em excesso; pela mistura de uma determinada cor com a sua complementar, em maior ou menor grau (como o *gris* do vermelho-verde de Deleuze); ou ainda pelo uso intencional dessa água suja em que são mergulhados os pincéis. Nesse último caso, em vez de trocar a água periodicamente durante o processo de pintura, essa “não cor” é incorporada em cada misturas de tintas que é aplicada na tela.

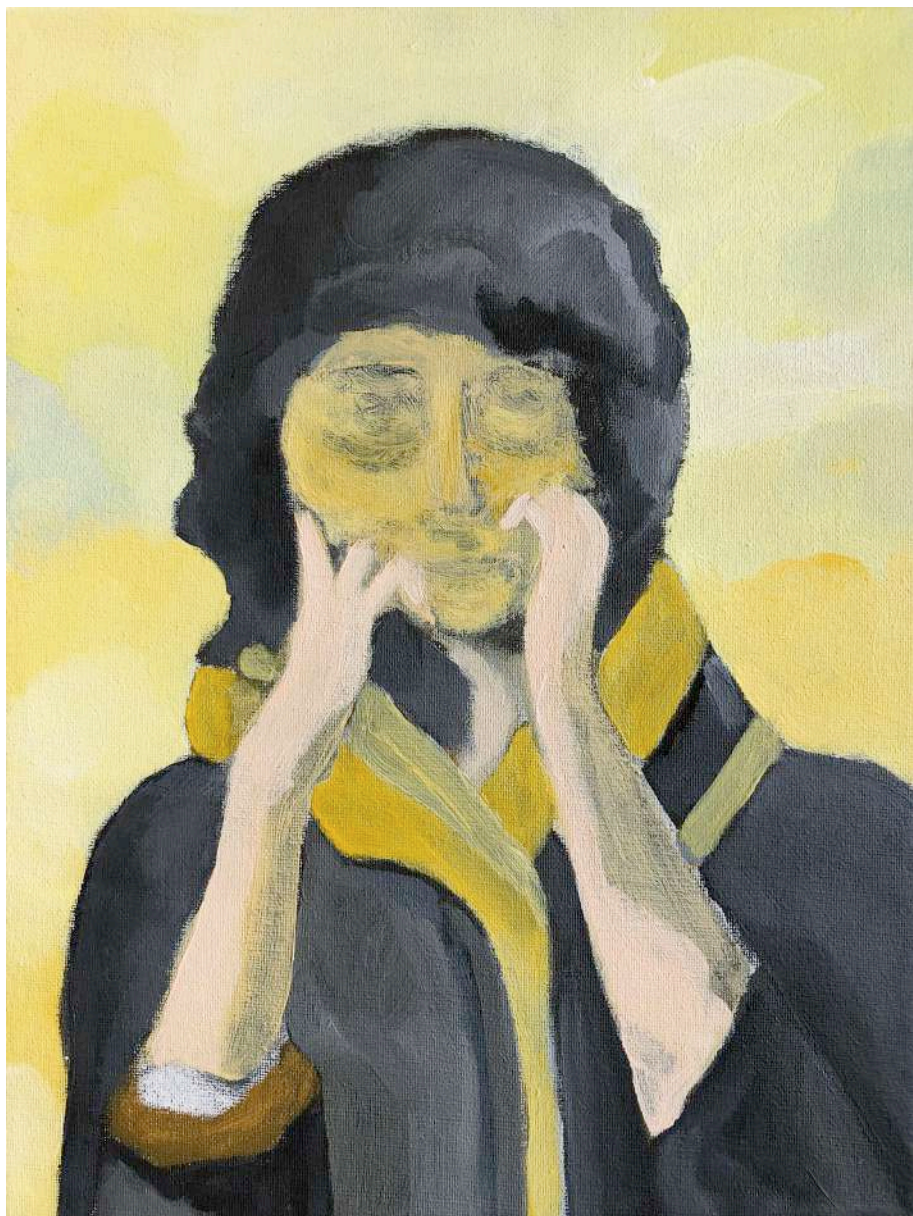


Sofá. Acrilica sobre tela, 50 × 40 cm, 2021.

Obras Retrato com fundo amarelo
Retrato com fundo azul

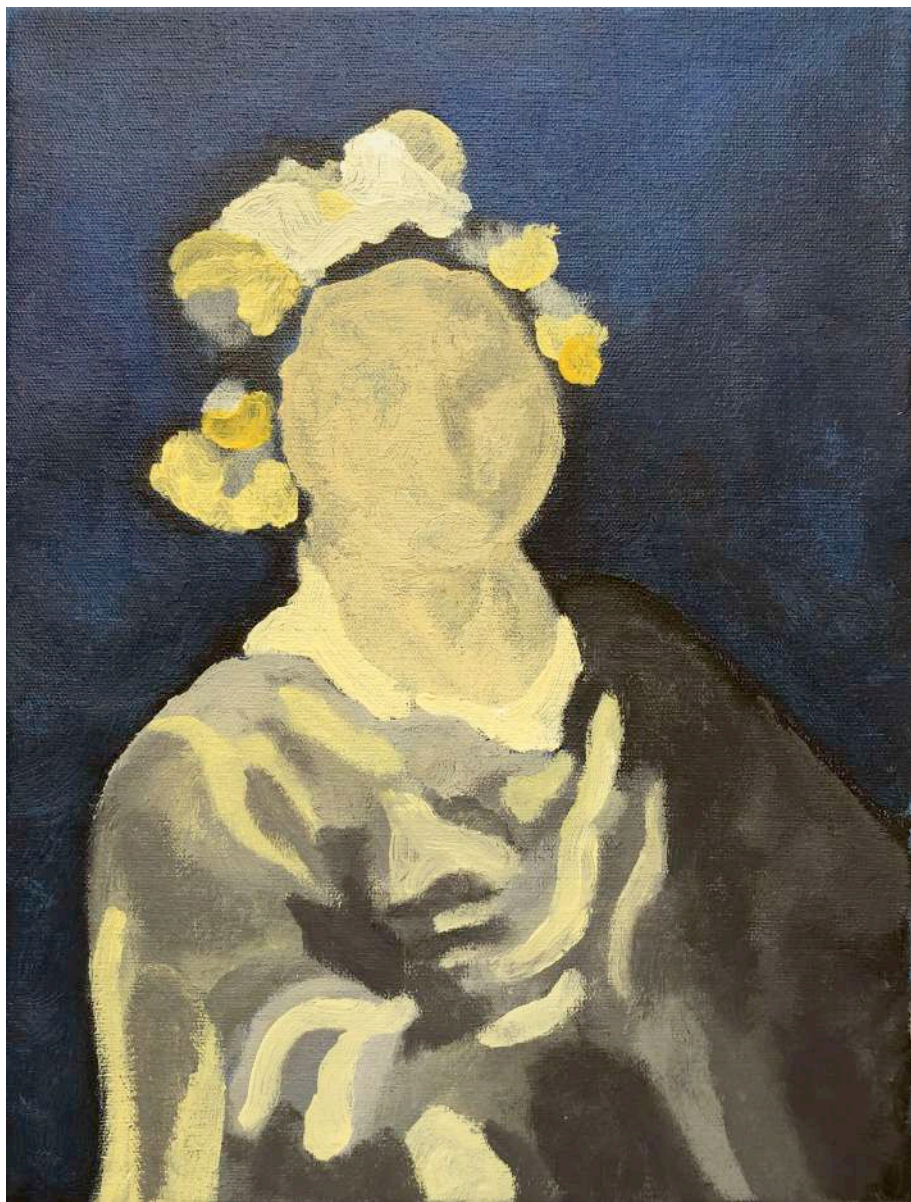
Assim como ocorreu em *Cigana* e em *Sofá*, duas reproduções fotográficas de figuras femininas encontradas em livros serviram de base compositiva para estes retratos de formato pequeno (24 × 28 cm). O tamanho menor das telas permitiu uma aplicação mais desenvolvida das pinceladas, já que uma área inteira podia ser configurada com poucos traços definidos com um pincel bem carregado de tinta. Com a tinta mais espessa, essas obras não se pautaram pelo uso das transparências em camadas sobrepostas, como se observa principalmente no retrato com azul. No outro, apenas o rosto e os braços demonstram o emprego da tinta diluída para a cobertura parcial dos elementos e cores abaixo.

Seja com a cobertura parcial (no retrato com fundo amarelo) ou com a formação mal definida de áreas de sombra e de luz (no com fundo azul), os rostos das figuras são apenas insinuados. A individualidade é apagada e os retratos se constituem como índices genéricos de uma presença pictórica feminina.



Retrato com fundo amarelo. Acrílica sobre tela, 24 × 18 cm, 2020.





Retrato com fundo azul. Acrílica sobre tela, 24 × 18 cm, 2020. Ao lado, detalhe da obra.

Obras Bolha de sabão de Manet
 Flautista de Leyster
 Fita de Vermeer

Duas características mencionadas em relação à obra de Édouard Manet no capítulo “Apagamentos” podem ser retomadas na análise destas três pinturas: as cores planas “de cartas de baralho” e a recorrência de referências à história da arte para se definir em relação a elas pelo que se escolhe eliminar (ver p. 109-113). Segundo a análise de Jorge Coli citada nessas páginas, em *O pífaro* de Manet não há transições gradativas entre as tonalidades de cada área,



Édouard Manet,
Les bulles de savon
(Léon com bolhas de
sabão), óleo sobre tela,
100,5 × 81,4 cm, c. 1867.



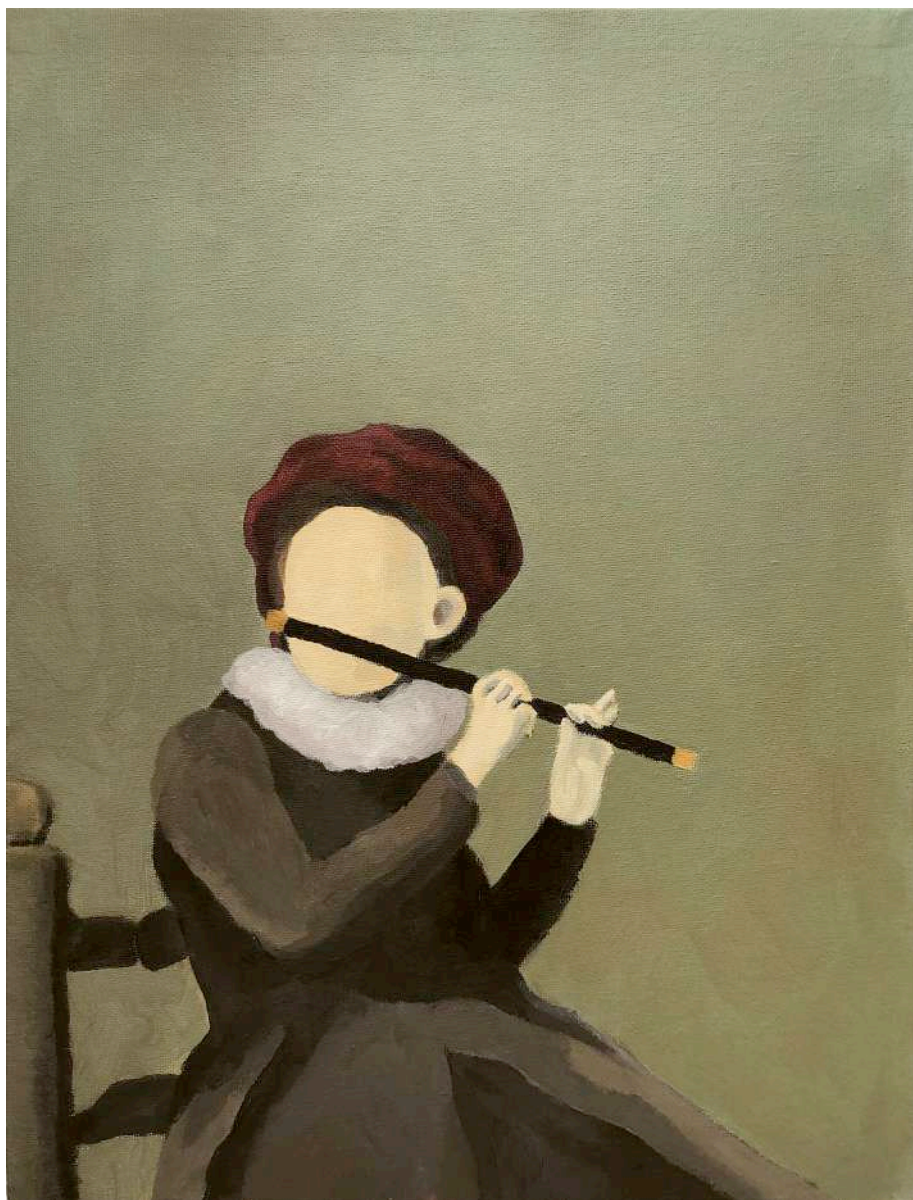
Bolha de sabão de Manet. Acrílica sobre tela, 46 × 38 cm, 2020.

“um tom é colocado do lado do outro sem hesitação”, e “o personagem se reduz quase a uma silhueta: no rosto, por exemplo, o modelado está praticamente ausente: descobrimos ali alguma coisa de achatado” (Coli, 2018, p. 168-169). Era pela depuração de tudo que considerava acessório na pintura (como as transições tonais) que a obra de Manet constituía uma novidade justamente enquanto referenciava imagens de épocas passadas. Ainda de acordo com Coli: “Se ele se separa, por um lado, da tradição das imagens, por outro, precisa delas para estabelecer um diálogo voluntário: sua obra necessita das obras do passado” (*idem*, p. 159).

Em *Bolha de sabão de Manet* é o mesmo pintor que se torna objeto da referência. Não é feita uma alusão geral a características de suas obras, mas sim uma cópia de uma pintura específica. Mas em vez de se identificar pelo que se elimina em relação à obra referenciada, a prática apresenta a acentuação da planaridade mencionada em Manet. Principalmente, há ainda menos gradações cromáticas e volumes definidos pela luz. As manchas do fundo escuro se dão em áreas mais amplas, e o negro é compos-



Judith Leyster, Jongen met fluit (Menino com flauta), óleo sobre tela, 73 × 62 cm, c. 1630.



Flautista de Leyster. *Acrílica sobre tela, 40 × 30 cm, 2020.*

to por tintas preta e branca, sem a tonalização quente que se observa na pintura original. Nas figurações, o branco ilumina demasiadamente, se sobrepondo aos elementos. O mesmo ocorre no rosto, em que os elementos figurativos são recobertos parcialmente por uma camada de tinta diluída.

Flautista de Leyster e *Fita de Vermeer* são anteriores a *Bolha de sabão de Manet*, mas nelas as ausências de gradações luminosas e de figurações são mais acentuadas. As obras referenciadas são de holandeses do período barroco, e nos dois casos a luminosidade foi a característica privilegiada. No caso da obra baseada em Vermeer, a janela à esquerda foi eliminada, mas o formato horizontal foi empregado para acentuar o direcionamento da luz da esquerda para a direita. Essa pintura foi realizada com tinta a óleo, o que possibilitou a utilização das camadas mais translúcidas típicas desse *medium*. Já nas outras duas pinturas, a tinta acrílica conferia um embaciamento das camadas mesmo quando a tinta era mais diluída em água ou em extensores, característica que acentua a falta de profundidade da composição.



Johannes Vermeer, Vrouw met parelsnoer (Moça com colar de pérolas), óleo sobre tela, 55 x 45 cm, 1662-1664.



Fita de Vermeer. Óleo sobre tela, 20 × 30 cm, 2018.

Obras Whistler na praia
Meio Morandi

Estas duas pinturas de formato pequeno foram realizadas sem referenciar obras específicas dos dois artistas aludidos pelos títulos. Ambas tiveram sua prática orientada por noções gerais dos trabalhos cromáticos que caracterizam as pinturas de cada um.

No caso de James Whistler, o emprego de tinta bastante diluída nas suas composições cria “harmonias”, “sinfonias” e “noturnos” em que as cores de uma área impregnam as demais, apresentando uma tendência direcionada para a monocromia (obviamente sem intencionar chegar a ela). Diferentemente dos noturnos, que atualmente são mais relacionados ao nome do pintor, harmonias como a ilustrada na p. 118 (*Harmony in blue and silver: Trouville*) demonstram uma luminosidade clara em paisagem marítima diurna. Em *Whistler na praia*, as linhas horizontais compõem uma abstração que remete a uma configuração de paisagem quando contraposta ao próprio título.

Giorgio Morandi não foi mencionado nos capítulos anteriores desta dissertação, mas a prática de rebaixamento cromático abordada sofreu influência de suas naturezas-mortas. Em texto redigido em 1947, o crítico de arte Mário Pedrosa empregou uma linguagem poética para descrever tal rebaixamento das cores:



Whistler na praia. Óleo sobre cartão, 31 × 23 cm, 2017.

Morandi permite que as cores desertem, se querem, a sua tela, como o criador de passarinhos abre um dia a gaiola para deixá-los fugir, e ganhar o azul. Desse adejar das cores, ainda fica um azul, ou umas réstias verdes ou roxas que acabam enlanguescidas no cinza, cor das coisas, cor do mundo (Pedrosa, 2000).

Obras

O cinza mencionado por Pedrosa impregna tons terrosos em composições de pouco contraste entre os elementos. Todos esses recebem, em Morandi, uma iluminação que não produz sombras escuras demais, denotando com isso que a iluminação que incide nas áreas mais claras é suave, conferindo um caráter esmaecido ao retrato de suas garrafas e vasos.

Em *Meio Morandi*, esse arranjo luminoso definido pela suavização das sombras está à esquerda da imagem, em uma marcação única que intenciona estabelecer a propriedade geral da luz na obra. Os tons terrosos e azuis carregados de branco, combinados ao cinza, refletem a influência do cromatismo de Morandi em um retrato de tematização diversa do de suas naturezas-mortas, mas igualmente caracterizado pela presença apenas indireta do humano através de construções realizadas por ele.



Meio Morandi. Óleo sobre tela, 18 x 13 cm, 2019.

Obras

Nuvens
Capim
Mar a b.

Estes quatro desenhos tiveram o apagamento como o processo “positivo” de sua prática: a borracha era a ferramenta empregada para definir as figurações. Primeiramente, folhas de formato A2 foram recobertas por pó obtido pela raspagem de minas de grafite, esfregado sobre a superfície com os dedos para o escurecimento de toda a área. A micro-textura do papel canson foi “revelada” por esse procedimento, pois as áreas sobressalentes ficaram mais escurecidas. Após isso, pedaços de borracha limpa tipos foram modelados em diferentes tamanhos, e o processo se deu pela sua fricção contra o papel, em desenhos que eram configurados pela criação de manchas de claridade em vez de traçados escuros. Tal prática mimetiza a gravura em metal à maneira-negra.

Outro paralelo técnico que pode ser estabelecido com os quatro desenhos é relativo ao *design* gráfico. As capas de livros reproduzidas na página 14 apresentam um recurso que costumo utilizar para o tratamento de imagens que não contém originalmente resolução suficiente para impressão *offset*. Trata-se da inserção de “ruído”, ou *noise*, termos indicados no Photoshop para a granulação da imagem, a qual pode ser controlada em função do tamanho dos pontos inseridos e do contraste entre as tonalidades.

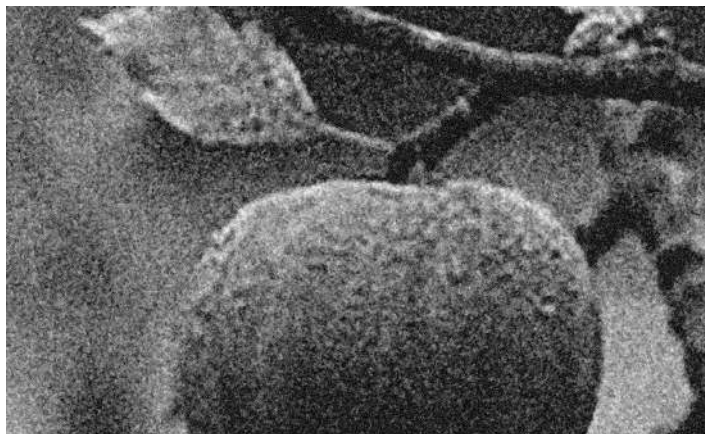


Nuvens. Grafite e borracha limpa tipos sobre papel, 60 × 42 cm, 2021.

Quando a imagem está em baixa resolução e é “interpolada” (tem sua quantidade de *pixels* aumentada artificialmente), os *pixels* criados não têm definição. A inserção de ruído trabalha essa trama pela criação do pontilhado, resultando numa textura que remete às fotogravuras dos primórdios da técnica fotográfica. As imagens que passam por esse processo se configuram por áreas que podem ser mapeadas em pontos pretos e brancos reunidos em massas claras e escuras, em aspecto similar ao causado pelos apagamentos com o limpa tipos sobre o papel cuja textura pontilhada foi revelada pelo grafite.



Exemplo de inserção de ruídos em fotografia digital no Photoshop: acima, imagem em baixa resolução; abaixo, o mesmo arquivo após tratamento digital.





Capim. Grafite e borracha limpa tipos sobre papel, 60 × 42 cm, 2021.





Mar a b. Díptico. Grafite e borracha limpa tipos sobre papel, 60 × 42 cm, 2021.

Obras

Bandinha Retrato coletivo

*Na página
ao lado:
Bandinha
e Retrato
coletivo. Óleo
sobre tela, 46 ×
61 cm, 2019.*

Estas duas pinturas são anteriores à pesquisa de mestrado (são de 2019), mas foram inseridas aqui para ilustrar como o rebaixamento cromático era majoritariamente praticado por mim antes de 2020. A diminuição da saturação dos diferentes matizes pela mistura com tinta branca conferia às cores a característica dos “tons pastéis”.

Quanto à composição espacial, a utilização de fotografias que marcou as produções já analisadas se repete nestas. A origem das imagens utilizadas como base para os esboços se relaciona a minha atividade em editoração de livros acadêmicos. Tanto para a criação de capas quanto para a edição de imagens do miolo dos livros, é recorrente a consulta a bancos de imagens, seja de registros de obras de arte seja de acervos de fotografias históricas. Principalmente neste último caso, uma busca direcionada ao assunto abordado pelo livro editado gera como resultado diversas outras imagens mais ou menos relacionadas a ele, e algum tempo é empregado navegando por elas. Nesse processo, alguma imagem chama a atenção por motivações variadas e eu a salvo em uma pasta em que acumulo essas fotografias diversas. Foi assim que um retrato de crianças orientais posando para uma fotografia e um outro de uma banda militar terminaram por compor as duas pinturas.



Obras **Agapantos**

Em 2020, nos primeiros meses de isolamento social durante a pandemia, muitas pessoas se dedicaram a arrumações e até mesmo reformas em seu ambiente doméstico, que passou a receber uma atenção muitas vezes inédita. Até então, eu raramente cultivava vasos de ervas e flores no apartamento onde moro. A vontade de “cuidar de um jardim” foi algo um tanto inesperado, mas de todo modo passei a dedicar mais atenção a plantas, aquela parte do mundo exterior que, durante o isolamento, ainda poderia de certo modo ser trazida para o interior dos lares. A pintura *Agapantos* foi realizada com essa finalidade: preencher uma das paredes brancas do meu apartamento com folhas e flores.

Para a composição, foram utilizadas fotografias que haviam sido tiradas por mim em um canteiro atrás do prédio da FAU-USP durante caminhadas de almoço meses antes da pandemia. A pesquisa de mestrado ainda não havia sido iniciada e a pintura não tinha qualquer orientação compositiva ou cromática determinada pelo interesse pelos recortes e apagamentos que se definiria depois. Mesmo assim, o uso exclusivo das tintas branco de titânio, amarelo de cádmio e azul cobalto criou uma restrição cromática que pode ser relacionada ao rebaixamento de contrastes e aproximação de matizes abordada nesta dissertação. Por fim, a motivação dessa pintura contextualiza também a próxima obra abordada, *Jardim na sala*.



Agapantos. Acrílica sobre lona, 112 × 74 cm, 2020.



Detalhe de Agapantos. Na página ao lado, fotografias tiradas no campus universitário Armando Sales de Oliveira, São Paulo, em 2018.



255

Obras



Obras Jardim na sala

Iniciada em 2021 e finalizada em 2023, esta foi a segunda pintura botânica realizada para decorar a sala do apartamento em que moro. Segundo a distinção proferida por J. M. W. Turner a respeito de Claude Lorrain (ver p. 63-64 no capítulo “Recortes”), ela apresenta uma prática compositiva oposta à de *Agapantos*: enquanto aquela é uma “pintura de pedaço” (apresenta um fragmento aproximado de um todo), esta é uma “pintura feita de pedaços”, pois agrupa elementos de origens independentes em uma composição. Fotografias diversas de plantas, tiradas por mim na Cidade Universitária em São Paulo, foram utilizadas como modelos para um esboço orientado pela distribuição dos elementos de maneira a preencher quase uniformemente o espaço, à maneira de Paolo Ucello em *Caccia notturna* (ver imagem na p. 68).

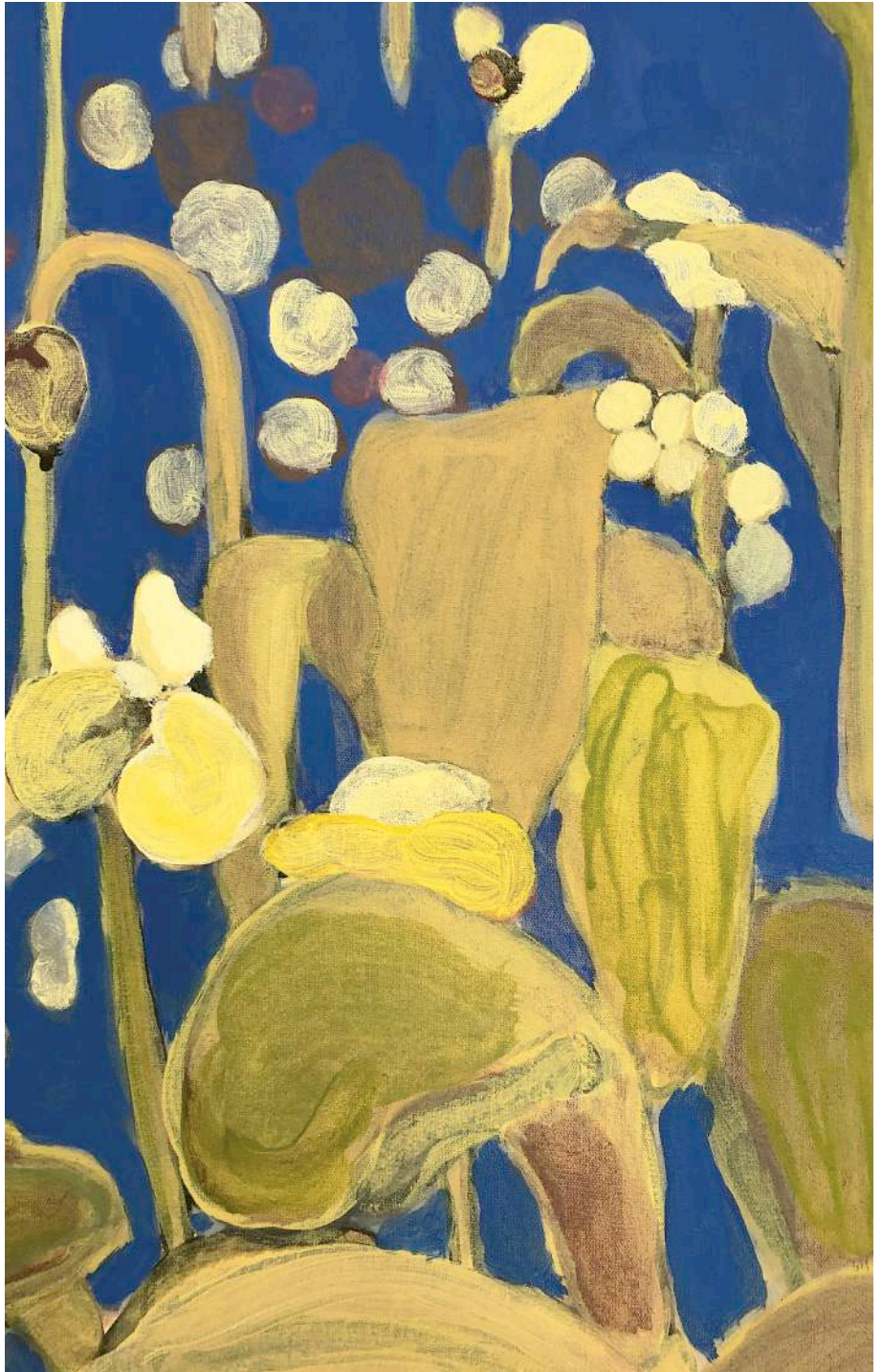
Enquanto a prática dessa pintura não foi orientada pelos recortes, tampouco os apagamentos foram adotados com o intuito de enfatizar algum processo negativo da pesquisa concomitante. Como indicado, a intenção era criar uma imagem decorativa para o ambiente doméstico. Mesmo assim, o ato de retirar a tinta aplicada com um pano ou o de recobrir algum elemento com uma camada de opacidade baixa foram comuns durante o processo.

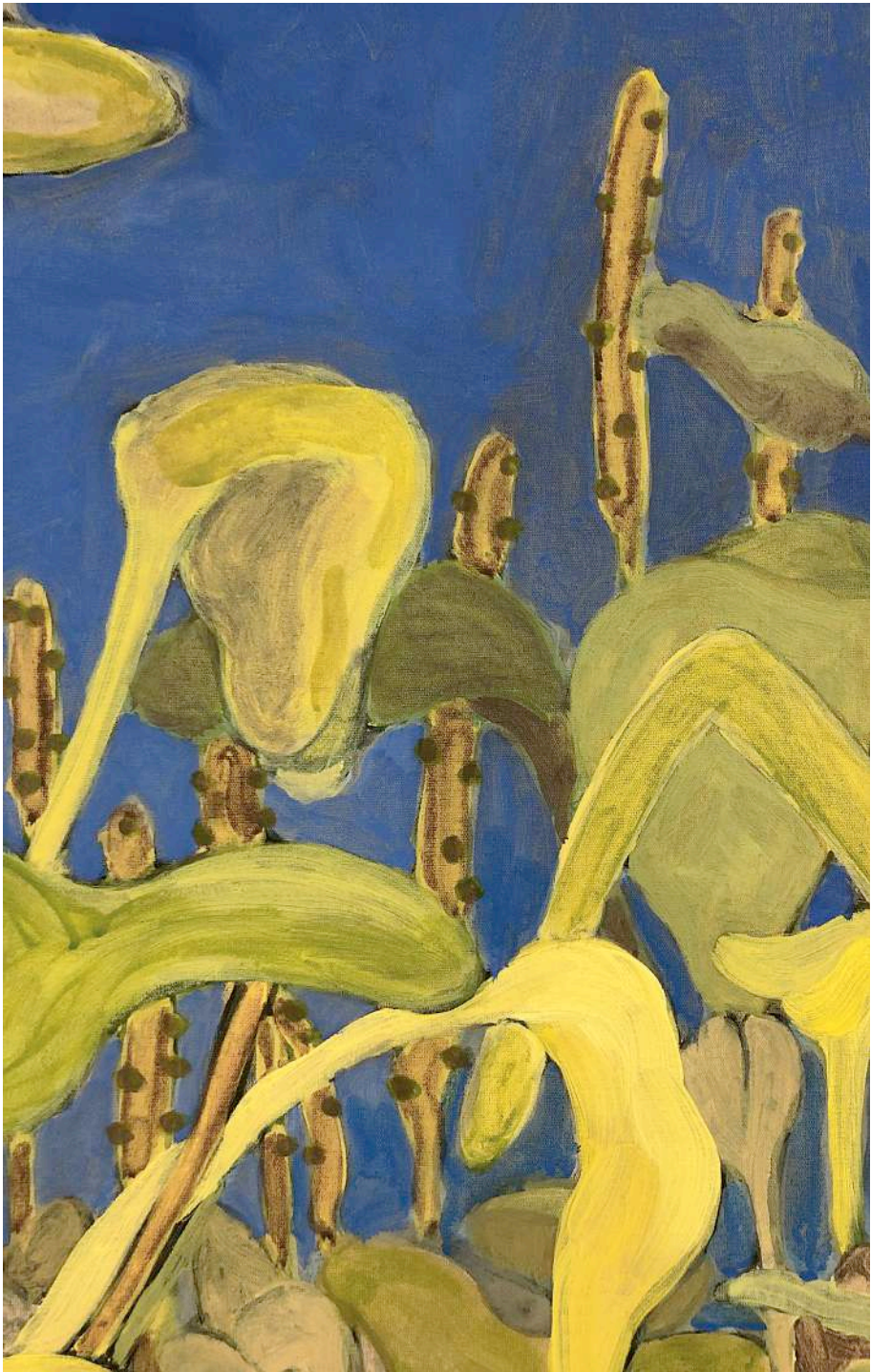


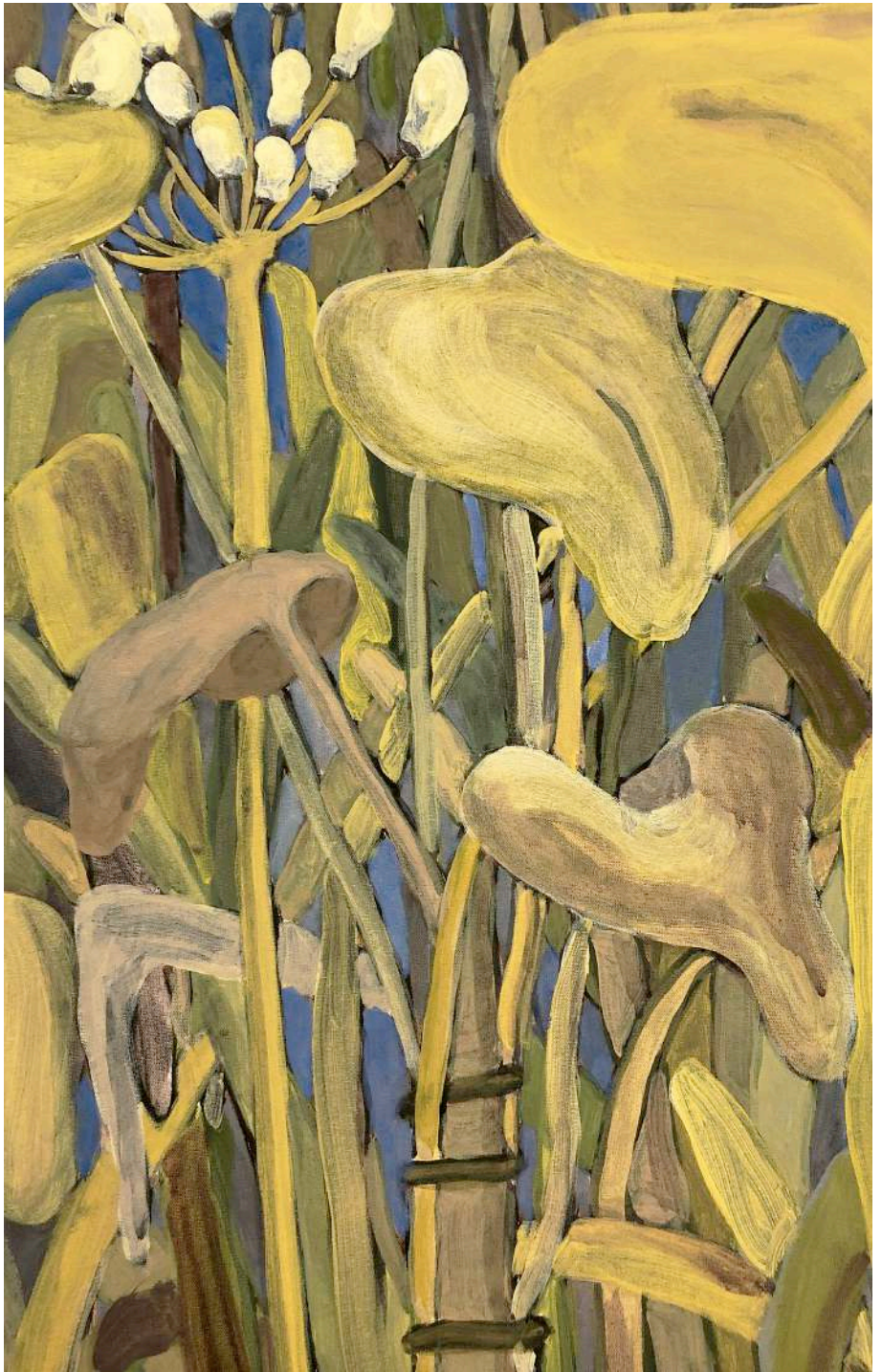
Jardim na sala. Acrílica sobre lona, 120 × 160 cm, 2021-2023.

No começo de 2023, eu já considerava a pintura pronta quando resolvi alterar a cor do fundo (tinha tonalidades de cinza avermelhado). Eu percebi que estava quase acabando um tubo de tinta acrílica azul cobalto de linha profissional, único dessa qualidade que eu já tive e que havia adquirido como presente das amigas devidamente creditadas nos “Agradecimentos” deste volume. Pra ter um registro dessa tinta aplicada de maneira pura, fiz isso no fundo da tela, combinando com tinta branca em algumas áreas.

Ucello, mencionado anteriormente, não foi uma referência para a composição dessa imagem, assim como não houve qualquer outra orientação predeterminada. Enquanto eu estava finalizando o processo de adicionar azul cobalto ao fundo, minha mãe me visitou e viu pela primeira vez essa pintura. O primeiro comentário dela foi a lembrança das tapeçarias Gobelins, disse que talvez em função dos motivos botânicos e das cores. Quando eu perguntei o que era isso, ela me mostrou no celular uma imagem de tapeçaria similar a duas que eu via constantemente durante a infância: uma na parede das salas dos três apartamentos em Curitiba em que morei até a adolescência e outra na sala da casa em que minha avó e meu tio maternos moravam em Blumenau. Eram quadros de cerca de 1,4 × 2 metros bordados por minha mãe com lã, a partir de esboços feitos com o auxílio de um retroprojetor da faculdade de educação artística que cursou na década de 1980 na Universidade Federal do Paraná. Se não houve uma referência artística deliberada quando eu realizei essa pintura, talvez alguma noção inconsciente de imagens familiares ao ambiente doméstico tenha orientado a minha prática.











Na página ao lado, acima: exemplo de tapeçaria da Manufacture Nationale des Gobelins: Diana e Acteão em retrato de passagem de Metamorfoses, de Ovídio. Oficina de Jan Jans, o Jovem. Tapeçaria em lã e seda, 330 x 462 cm, fim do século XVII.

Na página ao lado, abaixo: Buck e Leca em frente a tapeçaria bordada por Elizabete Marques Aires, minha mãe, na década de 1980. Fotografia de 2008 realizada em Blumenau (SC).

Acima: fotografias tiradas no campus universitário Armando Sales de Oliveira, São Paulo, em 2018-2020.

Ao lado e abaixo: processo de Jardim na sala.



CONCLUSÃO

A edição gráfica desta dissertação revelou um fato que não poderia passar despercebido nas reflexões conclusivas: os “detalhes” das pinturas inseridos no capítulo “Obras” constituíram, muitas vezes, uma fragmentação espacial mais condizente com o assunto abordado no capítulo “Recortes” do que a que foi realizada nas obras em si. Apesar de isso ser constatado com certa frustração, há o alento de que foram os recortes praticados na atividade editorial que, na minha trajetória, fundamentaram o interesse pelo estudo de possibilidades de composição espacial da imagem que não fossem determinadas pela completude da figuração.

Recorro a outra justificativa pra consolar tal frustração: essa prática dos recortes é mais difícil do que parece. Quando foi mencionada a abordagem da *Gestalt* por Rosalind Krauss em seu texto sobre o informe, uma passagem, na p. 96, indicou que a autora se embasou em Lacan para concluir que a tendência humana à completude na percepção visual foi absorvida pela psicanálise a partir da psicologia gestáltica. Mais exatamente, o termo empregado por Krauss não foi “completude” mas sim “pregnância”, o qual se referia, conforme ela explica em nota de rodapé, ao caráter de “boa forma” decorrente de uma estrutura orientada por simplicidade e coerência interna (Krauss *in* Bois & Krauss, 1997, p. 269, nota 1). Nas práticas realizadas du-

rante o processo de mestado, as obras que foram mais exitosas em apresentar uma composição espacial “incompleta” ou afastada de uma percepção tradicional de harmonia (ou de “boa forma”) foram as que passaram pelo processo físico de recorte de seu suporte, e isso após o planejamento e confecção da imagem. A arbitrariedade inerente a essa prática foi a ferramenta que possibilitou tal desorientação espacial. Foi o caso de *Livro Blossfeldt e Sala e sala em 16 páginas*. Em práticas posteriores (séries “109a” e “702u”), a câmera fotográfica do celular foi a ferramenta empregada em substituição a essa arbitrariedade, mas só chegou até certo ponto, inclusive porque outros fatores – principalmente a intenção de se ater ao retrato daquele ambiente de trabalho específico ou de não perder a referência figurativa de um ônibus – fizeram com que a radicalidade dos recortes fosse contida.

Diferentemente do que ocorre com a diagramação de uma fotografia em programas de edição digital, em que seu encaixe em certa área destinada à impressão pode ser testado e refeito facilmente, a determinação do recorte espacial em imagens esboçadas é intuitivamente orientada pela completude e pela harmonia, de acordo com o estabelecido pela *Gestalt* e ainda por Lacan e por Krauss, como se viu. Os desenhos de Pierre Bonnard inseridos na p. 91, por exemplo, mostram como a imagem é primeiramente delineada com a figuração completa e somente sobre ela é feito um recorte que a fragmenta.

Ter recorrido à fotografia no início do processo das pinturas adiciona uma problematização conceitual a essa prática. Ela foi empregada por mim com a intenção de experimentar um olhar mais objetivo do ambiente retratado¹.

1. Nesse aspecto, a utilização da fotografia como embasamento para o esboço seria quase um atalho para o informe de Valéry. Esse autor defendia o exercício dos fundamentos de desenho para aperfeiçoar uma visão objetiva

Porém, foi acentuado, no segundo capítulo, que historicamente a pintura havia alcançado a fragmentação de seu espaço antes da fotografia. Textos de dois ex-curadores do MOMA de Nova York, Peter Galassi e Kirk Varnedoe, proporcionaram valiosas bases históricas para a análise. Uma breve passagem do livro *A fine disregard*, do segundo autor, permite resumir como a justaposição das ideias de objetividade e de subjetividade se torna complexa nesse contexto:

A decomposição da ordem espacial parece ser um sintoma das colisões, dos choques e do dinamismo da vida moderna, bem como do *ponto de vista subjetivo mais autoconsciente do pintor*; e um dos seus principais aspectos é o modo como as formas das figuras, cortadas pelas margens da tela e por vezes cobrindo o campo de cima para baixo, perturbam qualquer entrada ponderada no quadro².

Por um lado, a câmera fotográfica é um recurso que permite uma automatização do olhar, permite ao pintor a tradução tão objetiva quanto mecânica da tridimensionalidade que observa à sua frente para a confecção do esboço em um espaço bidimensional. Por outro, o que a câmera mostra é a visão de um ponto de vista único, o ponto ab-

do que se deseja retratar, o que poderia resultar em manchas ou contornos informes. Em trecho citado na p. 28, lia-se “Esse exercício pelo informe ensina, entre outras coisas, a não confundir o que se acredita ver com o que se vê. Há uma espécie de construção na visão, de que somos dispensados pelo hábito” (Valéry, 2015, p. 80).

2. “The decomposition of the spatial order seems a symptom of the collisions, shocks, and dynamism of modern life, as well as of *the painter’s more self-consciously subjective viewpoint*; and one of its major aspects is the way the shapes of the figures, cut by the edges of the canvas and sometimes covering the field from top to bottom, disrupt any measured entry into the picture” (Varnedoe, 1990, p. 27, grifos nossos). No parágrafo que contém o trecho citado, Varnedoe se referia à pintura *Place de la Concorde*, de Edgar Degas (ver p. 85).

solutamente subjetivo de quem tirou a foto. Tal subjetividade já era valorizada e acentuada por pintores antes de 1830. Varnedoe estabelece ainda que tal fragmentação do espaço e das figuras “perturba qualquer entrada ponderada no quadro”: o espaço retratado agora é plano, não há mais profundidade a ser percorrida pelo olhar do observador. O resultado do recorte é a imagem subjetiva: o pintor retrata seu mundo e o exhibe, não se trata mais de criar um espaço comum a ser “adentrado” pelo outro que observa. Nas séries “109a” e “702u”, por exemplo, o que é retratado é a *minha* visão a partir da *minha* mesa no *meu* ambiente de trabalho, ou a partir do *meu* assento no ônibus. São ainda as duas “vistas” que mais preenchem as horas do meu cotidiano. O egocentrismo define as duas séries. Elas também não se caracterizam como retratos fotográficos do meu dia a dia, mas como vistas parciais e compostas por pinceladas ou camadas lavando as cores e resquícios de tinta removida. Recorte e apagamento são, assim, dois processos negativos complementares em uma prática definida pela subjetividade.

Ainda em relação à complementaridade entre os recortes e a subjetividade implicada nos vestígios dos gestos do artista, foi abordado no item “Edição de livros” (p. 99-102) que a inserção de fragmentos aproximados das pinturas é um recurso comum em livros de arte para proporcionar ao leitor a percepção das marcações manuais que se fazem presentes nas obras, como as pinceladas. Nesta edição gráfica da pesquisa, havia ainda o interesse em tornar visíveis as sobreposições de camadas de cores diferentes (muitas vezes em contraste) ou ainda as marcas físicas da remoção ou do esfregamento da tinta, revelando o que havia abaixo. No caso da última obra inserida, *Jardim na sala*, esses detalhes transformaram a “pintura feita de pedaços” em três “pedaços de pintura”, oposição aludida na análise da mesma obra (ver p. 256-263).



Robert Rauschenberg, Erased De Kooning drawing (Desenho apagado de De Kooning), vestígios de ferramentas de desenho sobre papel com etiqueta e moldura dourada, 64 × 55 × 1,2 cm, 1953.

Como mencionado, apenas duas obras passaram por um processo mais radical de recorte (caso dos dois livros-objetos), as demais tiveram uma configuração do esboço menos ou, por vezes, mais orientada em função da fragmentação do espaço ou das figurações. Os apagamentos também não tiveram sua prática definida por algum intuito de radicalização (já se passaram 60 anos desde que Robert Rauschenberg apagou o desenho de Willem de Kooning e as tentativas de emular tal feito correm o risco de constituir meros pastiches). Em vez disso, a percepção de que as pinturas praticadas anteriormente apresentavam uma tendência a contrastes e saturações entre as cores mais baixas causou uma abordagem consciente desse aspecto nas pinturas seguintes. Essa tendência passou a ser enfatizada, com a intenção de experimentar os resultados da aplicação do branco lavando mais as cores ou da aproximação dos matizes mais forte do que eu faria espontaneamente. Foi assim que essa proposta de rea-

lizar uma pesquisa acadêmica acerca da própria produção pictórica acarretou desenvolvimentos profícuos. A adoção dos apagamentos e recortes como objeto de pesquisa trouxe, além dos aprofundamentos teóricos, a demanda autoimposta de acentuar essas práticas. Com isso, o rebaixamento cromático e a sobreposição de camadas com transparência relativa passaram a caracterizar a poética em desenvolvimento.

•

A adoção dos escritos de Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss sobre o informe como parâmetro teórico para a análise dos recortes e apagamentos se deu tanto por tentativas de estabelecer conformidades quanto pela percepção de contraposições fundamentais. A principal divergência foi apontada no item “Subjetividade, apagamento de si e apagamento da obra”: se Bois relaciona o informe às práticas de não composição que intencionavam reduzir ou eliminar os indícios de subjetividade nas obras, as pinturas que se pautam pelas marcações dos apagamentos – sempre formalizando dualidades entre cores escuras e claras, entre uma camada e outra que a recobre parcialmente – estão absolutamente fora desse contexto. Isso é ainda reforçado pela individualidade implicada no enquadramento aproximado do ambiente retratado, como se viu, pois a fragmentação decorrente denota a subjetividade do ponto de vista. Porém, a divergência entre minhas práticas pictóricas e essa teorização não a torna inadequada para a pesquisa: pode-se afirmar que é justamente em contraste a esse parâmetro que foi possível estabelecer positivamente algumas caracterizações para as obras praticadas, pois sua definição em um âmbito teórico de subjetividade formalizada compositivamente (arrisco chamar de “anti-não-composição”) só foi possível por meio desse paralelo.

Há outras problematizações nessa relação. Quando Bois afirma que o informe identificado por Valéry em Degas é alheio ao informe de Bataille, ele justifica que as deformações decorrentes dos pontos de fuga excêntricos desse pintor não perturbam a unidade da cena representada. A unidade da composição foi o princípio utilizado por mim para abordar a fragmentação da imagem. Como indicado anteriormente, somente as imagens que foram literamente recortadas com uma tesoura apresentaram composições em que não se identifica um princípio orientador de seu espaço: aí sim se observa uma fragmentação absoluta na imagem. Nas demais, mesmo quando se recorreu à câmera fotográfica para atribuir uma objetividade maior à configuração espacial, elas ainda apresentavam uma coerência determinada pela representação figurativa que se buscava apresentar. Alguns observadores podem não identificar facilmente a que se referem os elementos de *109a, chão* (p. 149), ou ainda de *Museu do relógio* (p. 212). Tal dificuldade não constitui um problema em relação às intenções dessas práticas de pintura, uma vez que se buscou de fato experimentar corrupções maiores e menores das figurações pelo recorte executado através do enquadramento da fotografia de base. Ao mostrar as pinturas para algumas pessoas, perguntas como “o que é essa barra cinza e branca aqui em baixo?” possibilitaram entrever como a identificação dos elementos variava no caso de algumas obras. Na série “109a”, foi especialmente interessante perceber a identificação imediata dos espaços e objetos pelas colegas da editora, enquanto ela não era realizada por outras pessoas antes de uma explicação.

Os recortes espaciais *à la* Degas não são os únicos elementos abordados nesta pesquisa que foram excluídos por Bois de seu informe. As manchas flutuantes de Rothko também foram. Esse artista foi mencionado no capítulo “Apagamentos” em função das ações concretas que

adotava: era comum esfregar panos embebidos em solvente sobre a tinta a óleo ainda úmida na tela. Tal prática constituía fundamento técnico de suas *color fields* (ver p. 134-136). Em entrevista acerca da exposição “L’Informe”, Bois declarou: “Bem, eu gosto de Rothko, mas não consigo imaginá-lo entrando nesse discurso. Rothko seria escalado como uma figura de oposição”³. Não apenas externo, mas *em oposição* ao informe. Essa afirmação seguia uma pergunta da entrevistadora sobre a pertinência do informe à análise de obras de outros artistas, com a menção a Rothko como exemplo. A resposta de Bois se restringiu à afirmação transcrita, sem justificar em que residiria o caráter opositivo referido. Arrisco que poderia ser na desublimação do baixo materialismo bataillleano. Em total oposição, o sentimento do sagrado é recorrente no discurso de Rothko acerca de sua prática artística, conforme se verifica em artigo de Marie-Anne Lescourret intitulado “O sagrado em Rothko” (Lescourret, 2021, p. 112).

Em relação ao citado baixo materialismo, primeiro dos quatro fundamentos do informe elaborado por Bois e Krauss, a poética desenvolvida nesta dissertação passa ao largo de discussões acerca do sagrado ou mesmo da dialética bataillleana entre o sublime e o abjeto. A consagração de um objeto como pertencente à categoria “obra de arte” também não foi enfocada, por mais que o procedimento de recortar com uma tesoura uma pintura e alguns desenhos ou ainda a disponibilização de um livro-objeto para ser manuseado por visitantes em uma exposição tenham sido questões mencionadas na “Introdução” (ver p. 25-26).

Sobre os outros três fundamentos do informe dos dois autores, há algumas passagens nesta pesquisa que se refe-

3. “Well, I happen to like Rothko, but I cannot imagine him entering into this discourse at all. Rothko would be cast as an oppositional figure” (Bois in Krauss & Bois, 1996).

rem a artistas e obras certamente alheios ao escopo adotado por eles, mas mesmo assim arrisco paralelos anacrônicos⁴. Primeiro, em relação à horizontalidade. As telas deitadas por Pollock sobre o chão para executar suas *drip paintings* nos anos de 1940 são o primeiro exemplo indicado no catálogo. Sete décadas antes, Whistler já deitava suas telas sobre o chão para aplicar seus “molhos” (ver p. 116).

Sobre a entropia, ela pôde ser abordada através dos recortes, uma vez que eles problematizaram a fragmentação das imagens. Já os apagamentos realizavam o oposto da entropia, paradoxalmente: as análises referentes a Manet, Whistler e Denis demonstraram o emprego do preto e do branco impregnando todas as cores da pintura, numa harmonia cromática definida pela homogeneização dos matizes e tonalidades, ou seja, pelo reforço da coesão.

A conotação musical da palavra “harmonia” é um elo que pode ser estabelecido com o pulso, último fundamento do informe. Os artistas que foram destacados nas páginas anteriores em função da “lavagem” das cores com a tinta branca eram justamente dois que, no final do século XIX, apresentaram um discurso fortemente marcado pelas referências musicais. Harmonia cromática era traduzida em harmonia musical por Whistler e Denis. Se, de acordo com Bois e Krauss, o pulso determinava a recusa da noção de visualidade pura típica do discurso modernista sobre a pintura, a insistência dos dois pintores nos paralelos entre as duas linguagens artísticas acarretava, ao menos indiretamente, a consideração da temporalidade no domínio das artes visuais. Mas a questão é mais complexa: esse paralelo era buscado pelos pintores da época

4. No prefácio de *Formless*, os autores determinam que o princípio do informe, no modernismo, residiria na produção de Arp, Duchamp e Picasso (“[...] the onset of the formless within modernist practice: Arp, Duchamp, Picasso [...]”, em Bois & Krauss, 1997, p. 10).

para uma defesa de uma arte que fosse “tão pura quanto a música”, ou seja, tão voltada para suas próprias peculiaridades formais como já ocorria com as composições sinfônicas de então, que muitas vezes atribuíam papel secundário a referências a tematizações e narrativas externas. Denis, que publicava artigos em periódicos franceses advogando uma dimensão musical para a pintura no contexto do simbolismo francês, é autor da famosa frase segundo a qual a pintura, antes de ser um cavalo de batalha ou uma mulher nua, era uma superfície pintada (ver p. 128). Esse fato não passou despercebido por Krauss em um dos capítulos de seu dicionário do informe, ao evocar o nome desse pintor para enfatizar que sua máxima era aplicada como regra do espírito da pura visualidade que definiria a pintura modernista que se seguiria (Krauss *in* Bois & Krauss, 1997, p. 134). Essa visualidade absoluta fundamentava o formalismo defendido por Denis e por Whistler – e ao qual Bois e Krauss se contrapõem justamente pela instrumentalização do informe.

Nas obras orientadas pelos processos de recorte e apagamento, a temporalidade está “inserida” de maneira diversa dos paralelos musicais. Se elas explicitam as marcas dos apagamentos e remoções de tinta, ou ainda se se exibem como resultado de um recorte concretamente efetuado sobre a lona ou o papel, elas se manifestam como “o depois de um antes”, indicam que algo foi apagado ou que um todo foi recortado.

Essa expressão sensível dos processos negativos orientou a elaboração das obras durante o desenvolvimento da pesquisa. Se o artista opera pela artibuição de coesão entre os elementos em uma unidade completa, as práticas pictóricas realizadas alternaram ações construtivas e destrutivas em imagens que exprimem, também, a ação em em direção contrária à completude.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADAM, Hans Christian. *Karl Blossfeldt: 1865-1932, the complete published work*. Colônia: Taschen, 2001. Tradução de Carla de Souza da Silva Pereira.

ADES, Dawn & BAKER, Simon. *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*. Londres/Cambridge (Massachusetts): Hayward Gallery/The MIT Press, 2006.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2016 (2a. ed., 5a. reimp.). Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Cengage Learning, 2017. Tradução de Ivone Terezinha de Faria.

_____. *The power of the center: a study of composition in the visual arts*. Berkeley: University of California Press, 1982.

BATAILLE, Georges. *Manet*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020. Tradução e organização de Célia Euvaldo.

BELTING, Hans. "A transparência do meio: a imagem fotográfica". In: _____. *Antropologia da imagem: para uma ciência da imagem*. Lisboa: KKYM + EAUM, 2014, p. 267-299. Tradução de Artur Morão.

BOIS, Yve-Alain. "Formalismo de quem?". *Ars* (São Paulo), vol. 16, n. 34, 2018, p. 55-66. Tradução de Célia Euvaldo. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/151836/149725>. Acesso em: 18 jun. 2023.

_____. "The difficult task of erasing oneself: non-composition in twentieth-century art" (palestra no Institute for Advanced Study, Princeton, em 7 mar. 2007). Disponível em: <https://www.ias.edu/video/The-Difficult-Task-of-Erasing-Oneself>. Acesso em: 9 abr. 2023.

_____. "Strzemiński e Kopro: em busca de motivação". In: _____. *A pintura como modelo*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009, p. 147-183. Tradução de Fernando Santos.

_____ & KRAUSS, Rosalind E. *Formless : a user's guide*. Nova York: Zone Books, 1997.

BOULEAU, Charles. *The painter's secret geometry: a study of composition in art*. Nova York: Dover Publications, 2014.

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2018.

D'AUGUSTINE, Corey. "How to paint like Mark Rothko – No. 16 red, brown, and black – with Corey D'Augustine. In the studio". Canal de The Museum of Modern Art no Youtube, 2010, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vSiu8qzHV6c>. Acesso em: 02 jun. 2023.

DELEUZE, Gilles. *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires, Cactus, 2007. Tradução de Pablo Ires e Sebastián Puente.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015. Tradução de Caio Meira, Fernando Scheibe & Marcelo Jacques de Moraes.

_____ & BALZAC, Honoré de. *A pintura encarnada / A obra-prima desconhecida*. São Paulo: Escuta, 2012. Tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa.

ELDERFIELD, John. "Pierre Bonnard: MOMA curator John Elderfield interview (1998)". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x4covfLCPwk>. Acesso em: 16 abr. 2023.

FOSTER, Hal; BUCHLOH, Benjamin; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain, HOLLIER, Denis & MOLESWORTH, Helen. "The politics of the signifier II: a conversation on the 'informe' and the object". In: *October*, vol. 67, inverno 1994, p. 3-21. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/778965>. Acesso em: 21 jan. 2022.

FWOLE, Frances. "Nocturne: Black and Gold – The Fire Wheel". Tate, 2000. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/whistler-nocturne-black-and-gold-the-fire-wheel-no3419>. Acesso em: 28 maio 2023.

FRANCASTEL, Pierre. *Imagem, visão e imaginação*. Lisboa/São Paulo, Edições 70 / Livraria Martins Fontes Editora, 1987.

GAGE, John. "The sound of colour". In: _____. *Colour and culture: practice and meaning from antiquity to abstraction*. Londres, Thames & Hudson, 2012, p. 227-246.

GALASSI, Peter. *Before photography: painting and the invention of photography*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1981. Disponível em: https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2267_300296442.pdf. Acesso em: 28 maio 2021.

GENIN, Christine. “Degas Danse Dessin: Valéry et Degas”, 13 jan. 2018. Disponível em: “Le Blog Gallica”, <https://gallica.bnf.fr/blog/13012018/degas-danse-dessin-valery-et-degas?mode=desktop>. Acesso em: 18 nov. 2022.

HACKNEY, Stephen. “Colour and tone in Whistler’s ‘nocturnes’ and ‘harmonies’ 1871-72”. In: *The Burlington Magazine*, vol. 136, n. 1099, out. 1994, p. 663. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/886202>. Acesso em: 22 dez. 2022.

HARMONIA MUNDI, *La naissance de la polyphonie / the birth of polyphony* (encarte de CD da série “Century: la musique des siècles / a history of music”, n. 5). Harmonia Mundi S.A., 2005.

IVES, Colta Feller. *The great wave: the influence of Japanese woodcuts on French prints*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 1979. Disponível em: https://www.metmuseum.org/art/metpublications/The_Great_Wave_The_Influence_of_Japanese_Woodcuts_on_French_Prints. Acesso em: 10 maio 2023.

JANUSZCZAK, Waldemar (ed.). *Techniques of the world’s great painters*. Londres, Greenwich Editions, 1997.

KEAR, Jo. *Pierre Bonnard: Coffee, 1915*. Tate, 2016. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bonnard-coffee-no5414>. Acesso em: 16 abr. 2023.

KING-DABBS, Andy (diretor); BEALE, Simon Russell (apresentador) & MANSFIELD, Helen (produtora). “The gothic revolution”. *Sacred music*, episódio 1. BBC Four, 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ys-8D99PIPY>. Acesso em 23 dez. 2022.

KOSTENEVITCH, Albert. *Maurice Denis*. Nova York: Parkstone International, 2015 (edição eletrônica).

KRAUSS, Rosalind. *The optical unconscious*. Cambridge/Londres: The MIT Press, 1994.

_____. “The real thing: an interview with Rosalind E. Krauss” (entrevista a David Plante realizada em out. 2003). *Artcritical*, 30 ago. 2013. Disponível em: <https://artcritical.com/2013/08/30/rosalind-krauss-interview/>. Acesso em 26 jan. 2021.

_____ & BOIS, Yve-Alain. “Down and dirty: ‘L’informe’ at the Centre Georges Pompidou” (entrevista a Lauren Sedofsky). *Artforum*, vol. 34, n. 10, verão 1996, p. 90-95. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/199606/down-and-dirty-l-informe-at-the-centre-georges-pompidou-32949>. Acesso em: 15 ago. 2021.

LESCOURRET, Marie-Anne. “Le sacré chez Rothko / O sagrado em Rothko”. In: *Revista de História da Arte e da Cultura* (Campinas, SP), n. 12, p.

105–124, 2021. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/rhac/article/view/15507>. Acesso em: 8 jul. 2023.

278

MACDONALD, Margaret F. “Maud Franklin”. In: FINE, Ruth E. *James McNeill Whistler: a reexamination*. Washington, National Gallery of Art, 1987, p. 13-28 (col. Studies in the History of Art, vol. 19).

NOCHLIN, Linda. “A thoroughly modern masked ball”. In: *Art in America*, v. 71, n. 10, nov. 1983, p. 188-201.

Referências
bibliográficas

OKANO, Michiko. “Entre Ocidente e Japão: circulação dos objetos artísticos e da técnica da perspectiva”. In: 36º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, 2016, Campinas / *Anais do 36º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, Rio de Janeiro: Comitê Brasileiro de História da Arte – CBHA, 2017 [2016], p. 323-335. Disponível em: http://www.cbha.art.br/coloquios/2016/anais/2016_anais_cbha.pdf. Acesso em: 10 maio 2023.

ONO, Ayako. *Japonisme in Britain – a source of inspiration*: J. MCN. Whistler, Mortimer Menpes, George Henry, E.A. Hornel and nineteenth century Japan, vol. 1. Tese de doutorado apresentada à Glasgow University, 2001, p. 59. Disponível em: <http://theses.gla.ac.uk/76007/1/13818783.pdf>. Acesso em: 10 maio 2023.

PAREYSON, Luigi. “Capítulo IX – o processo artístico”. In: _____. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 181-199. Tradução de Maria Helena Nery Garcez.

PEDROSA, Mário. “Giorgio Morandi”. In: *Folha de S.Paulo*, 16 de abril de 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1604200006.htm>. Acesso em: 4 jul. 2023.

ROMANO, Giuseppe Domingo. *Tintoretto, un ribelle a Venezia*. Sky Italia, 2019, 95 min.

SCUOLA Grande Arciconfraternita San Rocco. “Sala Terrana – Scuola Grande di San Rocco”. Disponível em: <http://www.scuolagrandesanrocco.org/home/tintoretto/sala-terrena/>. Acesso em: 7 maio 2023.

SINGERMAN, Howard. “Noncompositional effects, or the process of painting in 1970”. In: *Oxford Art Journal*, vol. 26, n. 1, 2003, pp. 125-150. Disponível em: <https://jstor.org/stable/3600449>. Acesso em: 23 fev. 2023.

SMITHSONIAN’S National Museum of Asian Art. “Framing a masterpiece”. Disponível em: <https://asia-archive.si.edu/exhibition/framing-a-masterpiece/>. Acesso em: 31 maio 2023.

SPENCER, Robin. “Whistler, Manet, and the tradition of the Avant-Garde”. In: FINE, Ruth E. *James McNeill Whistler: a Reexamination*. Washington, National Gallery of Art, 1987, p. 47-66 (coleção Studies in the History of Art, vol. 19).

STRZEMIŃSKI, Władysław & FORBES, Meghan. “Władysław Strzemiński’s theory of vision”. In: “Post: notes on art in a global context”, 30 maio 2018. Disponível em: <https://post.moma.org/wladyslaw-strzeminskis-theory-of-vision/>. Acesso em: 20 mar. 2023.

STUCKEY, Charles F. “Manet revised: whodunit?”. In: *Art in America*, v. 71, n. 10, nov. 1983, p. 158-177 e 239-241.

SZARKOWSKI, John. *The photographer’s eye*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2009 (4a. impressão).

TENISWOOD-HARVEY, Arabella. *Colour-music: musical modelling in James Whistler’s art*. Tese de doutorado apresentada à University of Tasmania, dez. 2006. Disponível em: https://eprints.utas.edu.au/22186/1/whole_Teniswood-HarveyArabellaMelvinaCameron2006_thesis.pdf. Acesso em: 22 dez. 2022.

_____. “Music in colour: Whistler’s ‘Six Projects’ and Schubert’s ‘Moments musicaux’, op. 94”. In: *The British Art Journal*, vol. 15, n. 1, outono 2014, p. 27-34. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43490698>. Acesso em: 4 mar. 2021.

TOWNSEND, Joyce H. “Whistler’s oil painting materials”. In: *The Burlington Magazine*, vol. 136, n. 1099, out. 1994, p. 663. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/886201>. Acesso em: 22 dez. 2022.

THE BURLINGTON Magazine. “Editorial: Whistler in retrospect”. In: *The Burlington Magazine*, vol. 136, n. 1099, out. 1994, p. 663. Disponível em: <http://www.jstor.com/stable/886197>. Acesso em: 22 dez. 2022.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. Tradução de Christina Murachco e Célia Euvaldo.

VARNEDOE, Kirk. *A fine disregard: what makes modern art modern*. Londres: Thames and Hudson, 1990.

_____. “*The artifice of candor: Impressionism and photography reconsidered*”. In: *Art in America*, v. 68, n. 1, jan. 1980, p. 66-78.

VAUGHAN, Gerard. “Maurice Denis and the sense of music”. In: *Oxford Art Journal*, vol. 7, n. 1, 1984, p. 38-48. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1360064>. Acesso em 29 out. 2021.

WICHMANN, Siegfried. *Japonisme: the Japanese influence on Western art since 1858*. Londres, Thames & Hudson, 2007.

Esta edição foi composta
em formato de 14,8 × 21 cm (A5),
com tipografia Arno Pro.