Aline van Langendonck

ERRATAS

Tese de doutorado apresentada
ao Programa de Pós-graduação
em Artes Visuais, área de concentração
Poéticas Visuais, da Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo,
como exigência parcial para a obtenção
do título de Doutor em Artes Visuais,
sob a orientação do
Prof. Dr. Marco Francesco Buti.

São Paulo, 2017

Aline van Langendonck

ERRATAS

Tese de doutorado apresentada
ao Programa de Pós-graduação
em Artes Visuais, área de concentração
Poéticas Visuais, da Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo,
como exigência parcial para a obtenção
do título de Doutor em Artes Visuais,
sob a orientação do
Prof. Dr. Marco Francesco Buti.

São Paulo, 2017

Ficha Catalográfica

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – eca/usp

LANGENDONCK, Aline van

Erratas. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – eca/usp, 2017. 235p.

Tese de doutorado – Departamento de Artes Visuais / Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – eca/usp, 05/11/2017.

Orientador: Prof. Dr. Marco Francesco Buti

1. artes visuais 2. arte contemporânea 3. história da arte 4. pintura 5. intervenção

Banca Examinadora

São Paulo,

Resumo

Série de intervenções práticas e conceituais, acompanhadas de um relato de processo, *Erratas* consiste em três etapas: elaboração de pinturas sobre imagens dos fascículos da Coleção Gênios da Pintura, editada pela Abril Cultural em 1967 e 1968; reorganização dessas pinturas nos fascículos *Dentro, Dentro Detalhes, Dentro Detalhes (segunda parte), Dentro Aparas, Dentro Fora, Fora, Fora Perto arq, Fora Longe arq e Fora Distante*; e na inserção desses novos fascículos no acervo de bibliotecas da cidade de São Paulo.

Palavras-chave: artes visuais; arte contemporânea; história da arte; pintura; intervenção.

Abstract

A series of conceptual and practice interventions, accompanied by a process report, *Erratas* consists of three stages: elaboration of painting over the fascicles' images of Gênios da Pintura Collection, edited by Abril Cultural in 1967 e 1968; reorganization of these paintings in the fascicles *Dentro, Dentro Detalhes, Dentro Detalhes (segunda parte), Dentro Aparas, Dentro Fora, Fora, Fora Perto arq, Fora Longe arq and Fora Distante*; and in the insertion of these new issues in the collections of libraries in the city of São Paulo.

Keywords: visual art; contemporary art; art history; painting; intervention.

para todos

Agradecimentos

Aos meus professores pelos estímulos, apontamentos
e valiosas interlocuções.
Aos alunos, pelas inestimáveis trocas cotidianas,
“atualizações” e, em especial,
aos orientandos, com quem pude dividir – mais de perto –
diversos estágios do processo de elaboração deste trabalho.
Às bibliotecas e seus funcionários.
Ao Buti, pela escuta silenciosa, incentivo, orientações e prontidão.
À Galciane, pela abertura, imponderável disposição
para a troca e provocações críticas.
Ao Lama, pelo espaço; e em especial à Carmela, Dora, Carol
e Wanderlei.
Aos professores Claudio Mubarac e Agnaldo Farias,
que compuseram minha banca de qualificação.
À Andréa, Gustavo, Georgia, Thiago e Marcos, pelas conversas.
Aos colegas e professores da FAAP, com quem tive breves
bate-papos nos cafés, e também àqueles que se dispuseram
a conversas mais alongadas.
Aos companheiros, amigos muito queridos, do Museu
da Casa Brasileira.
Aos amigos, pela admiração, abraços carinhosos, palavras
afetuosas e imensuráveis incentivos – sempre.
Ao meu irmão, Breno, que a todo momento me ensina a ser.
Aos meus pais, Guta e Ricardo, por apoiarem meus estudos

XIV

e em especial à minha mãe, por estar com o Ian.
À Hellena, por cuidar do Ian.
Ao Ian, por tudo e com todo o meu amor.
Ao Pedro, companheiro e amor, por estar ao meu lado
nas mais saborosas e difíceis jornadas.
Ao Juliano, pela cuidadosa revisão.
Ao Pedro, novamente, por cuidar tão primorosamente
da documentação fotográfica, tratamento das imagens
e diagramação deste volume.
E por fim, ao ateliê, por acolher as infindáveis
e diversas experiências do processo artístico.

Sumário

1. Apresentação 31
2. Espaço 39
3. Dimensões do erro (procedimentos) 51
3.1 Coleção 53
3.2 Recoleção 63
3.3 Sobre apropriação 67
3.4 Camadas 79
3.5 Cinza 99
3.6 Vazio 105
4. Lista de erros 111
4.1 Dentro 114
4.2 Dentro Detalhes 128
4.3 Dentro Detalhes (segunda parte) 138
4.4 Dentro Aparas 148
4.5 Dentro Fora 156
4.6 Fora 166
4.7 Fora Perto arq 178
4.8 Fora Longe arq 190
4.9 Fora Distante 202
5. Intervenção 214
6. Remate 221
7. Referências bibliográficas 229

1. Apresentação

Desde o início desta pesquisa, a elaboração da parte textual veio sendo pensada como algo próximo a um relato que combina anotações sobre o percurso, referências de leituras (e outras reflexões) e o caderno de esboços que me acompanhou durante o processo. Ou seja, escritos que pudessem ao mesmo tempo expor os procedimentos e referências que envolveram a feitura das Erratas ao longo dos anos, trazendo à tona o pano de fundo de procedimentos do que se materializa nas pinturas e nos fascículos.

***

> A arte não se produz no vazio. Nenhum artista é independente de predecessores e modelos. Na realidade, a história, mais do que simples sucessão de estados reais, é parte integrante da realidade humana. A ocupação com o passado é também um ocupar-se com o presente. O passado não é apenas lembrança, mas sobrevivência como realidade inscrita no presente. As realizações artísticas dos antepassados traçam os caminhos da arte de hoje e seus descaminhos. (PLAZA, 2003, p.4)

Os trabalhos de arte nascem de articulações de ideias e um forte desejo de comunicação; são fruto de vontades subjetivas legítimas, que se relacionam com muitas outras — sociais, políticas,

geográficas, históricas —, tramadas a partir de uma sistemática que vai se constituindo ao longo do tempo, configurando "centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma" (ECO, 2001, p. 41).

Desde o início da minha produção em Artes Visuais, a História da Arte e, em especial, a história da pintura ocidental, fornecem uma fonte de pesquisa que oferece aos trabalhos não só um parâmetro — a ser continuado, questionado ou negado — dos desdobramentos históricos da linguagem e da Arte, mas afirma-se também como potência e interlocução. Em um movimento de vai e vem, o universo pictórico e a história cruzam o meu caminho (me atravessam) e inevitavelmente misturam-me com o passado, e esse movimento transforma-se em trabalho que se projeta em direção ao, quem sabe, futuro.

> No processo dialógico e dialético da arte não há como escapar à história. A arte se situa na urdidura indissolúvel entre autonomia e submissão. Filha de sua época, a arte, como técnica de materializar sentimentos e qualidades, realiza-se num constante enfrentamento, encontro-desencontro consigo mesma e sua história. Parafraseando Marx: os artistas não operam de maneira arbitrária, em circunstâncias escolhidas por eles mesmos, mas nas circunstâncias com que se encontram em sua época, determinadas pelos fatos e pelas tradições. Recuperar a história é estabelecer uma relação operativa entre passado-presente e futuro, já que implica duas operações simultâneas e não-antagônicas: de um lado, a apropriação da história, de outro, uma adequação à própria historicidade do presente, estratégia essa que visa não só vencer a corrosão do tempo e fazê-lo reviver mas visa também sublinhar que as coisas somente podem voltar como diferentes. (PLAZA, 2003, p. 6)

Talvez, numa maneira de, como diz Plaza, "sublinhar que as coisas somente podem voltar como diferentes", fiz, no curso desta pesquisa de doutorado, um mergulho no passado, mais precisamente em um recorte da história da pintura ocidental, através da separação, fragmentação, do recorte (concreto) de fascículos e de imagens de pinturas reconhecidas, retiradas da Coleção Gênios da Pintura, editada pela Abril Cultural, entre 1967 e 1968. Esse percurso se deu através de processos de apropriação, pintura e o redesenho (irônico) de uma historiografia por meio da intervenção e *correção* das pinturas da coleção — não necessariamente orientadas por um pensamento organizacional cronológico. Isto significou fazer o exercício de medir o peso da história no meu corpo e com o meu próprio corpo.

Implicada e motivada pelas imagens produzidas na história,

especialmente nos campos das linguagens da pintura e do desenho, interessou-me estudar, não necessariamente de forma cronológica, como a representação do espaço ilusório na arte foi experimentada, se articulou e se modificou até o ponto de ser *superada* (planificada). A produção narrativa das imagens, no que diz respeito à construção de cenas, também é um ponto que me chama a atenção nas pinturas e que as aproxima das imagens que produzi anteriormente. Me propus, portanto, indagar nas páginas que seguem como se dá a articulação dos objetos em relação aos planos que produzem a ilusão de profundidade, configurando o espaço nas imagens. Através desse estudo, sugeri mudanças nessas sensações, e a experiência de novas relações espaciais, por meio de adições de camadas de tinta.

> A poética da obra "aberta" tende, como diz Pousseur, a promover no intérprete "atos de liberdade consciente", pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; mas (apoiando-nos naquele significado mais amplo do termo "abertura" que mencionamos antes) poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. (ECO, 2001, p. 41)

As interferências nas imagens, com o pretexto de produzir "erratas" ou "corrigendas" às obras de grandes artistas, nutrem-se dos conceitos cunhados por Umberto Eco, em *A obra aberta* (embora essa referência não constitua o ponto de partida do processo). Em uma das passagens mais esclarecedoras desse livro, o autor, tomando a música como exemplo, propõe dois sentidos para o termo *aberto*.

O primeiro diz respeito a ideia de que "nenhuma obra de arte é fechada, pois englobam uma infinidade de leituras possíveis" (ECO, 2001, p. 80), uma vez que do ponto de vista de quem as observa, conforme cada experiência vivida, as interpreta com sua carga de subjetividade e de referências ímpares. No limite, é como se as obras se apresentassem de maneira singular em cada diferente fruição.

O segundo sentido refere-se a obra aberta como aquela que possui uma estrutura combinatória, inacabada, capaz de gerar um campo de possibilidades, interligadas e complementares entre si. Coloca-se como um convite à escolha, uma oportunidade para que o público desenhe suas próprias relações.

Este conceito é análogo àquele proposto por Marcel Duchamp em "O ato criador", de 1965, no qual o artista propõe mensurar por

meio de um "coeficiente de artisticidade" o quanto da ideia inicial permanece nos meios que dão forma à obra final;
e acrescenta: a essa combinação soma-se a relação com o público, seus interlocutores, pois são eles quem dão o veredito final sobre *funcionamento* do conceito na obra. Considero que as noções de abertura e apropriação, elucidados por Eco e Duchamp, perpassam meus interesses no processo de elaboração das *Erratas*, ao me misturar com a história, com as obras abertas, no exercício de produção de novas imagens.

Em outras palavras, a intenção presente neste exercício, foi a de fazer uso de fragmentos de imagens de pinturas, de tempos e lugares distintos, na medida em que as imagens circulam independentes de seus autores, dialogam e permanecem abertas a ventilação. Entendo que a reunião dessas *"imagens pinturas"* possibilitará uma espécie de colagem espaço temporal, e que, reagrupadas em corpos híbridos, elas têm a possibilidade de se tornar "fascículos *Frankensteins*".

2. Espaço

> Espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível (...). Devemos pensá-lo como potência universal de suas conexões. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 328)

A ideia de fundar um espaço, constituir um lugar, seja físico, concreto, visual, gráfico, pictórico ou imagético, sempre esteve presente nos meus mais profundos interesses.

Como descrever de que modo percebo, invoco a presença do que designo como espaço nas imagens? Localização, posicionamento e conexões, como sugere Merleau-Ponty, podem ser algumas das formas de entendê-lo nas imagens produzidas no conjunto *Erratas*. É preciso lembrar, no entanto, que tanto a localização quanto o posicionamento estão sujeitos a uma determinação relativa, quer dizer, que se reportam a um todo, extenso, maior. Para designar essas especificidades, recorro a seguir a alguns outros autores.

O escritor francês Georges Perec, em *Especies de Espacios*, nos diz que

> Nosso olhar percorre o espaço e nos dá a ilusão do relevo e da distância. Assim, construímos o espaço: com um em cima e um abaixo, uma esquerda e uma direita, uma frente e um atrás, um perto e um distante. (PEREC, 2001, p. 123)[1]

E, por outro lado,

> Quando nada interpõe-se ao nosso olhar, nosso olhar chega longe. Mas se ele não encontrar algo, ele não vê nada; só vê o que ele encontra: o espaço é o que para o olhar, o que colide com a vista: o obstáculo: tijolos, um ângulo, um ponto de fuga: quando ocorre um ângulo, quando algo para, quando tem que girar-se para começar de novo, isso é espaço. (PEREC, 2001, p. 123)[2]

Desse modo, o espaço é ao mesmo tempo extensão e aquilo que freia nosso olhar, que se dá por choque, esbarrão, fricção, ambos dispersos em um prolongamento de área que se perde de vista. Assim determina-se o lugar, no qual o espaço se encontra. Espaço é, portanto, simultânea e ambiguamente, encontro e extensão, ponto fixo e mobilidade.

Andréa Tavares também nos explica em sua tese intitulada *Curso de desenho por correspondência*, mais precisamente no fascículo dedicado ao assunto "Espaço", que:

> (...) todos os corpos ocupam um espaço e dois corpos não podem ocupar o mesmo ponto do espaço ao mesmo tempo. Dois corpos não coincidem espacial e temporalmente. Uma outra aproximação ao conceito de espaço a partir da física: o espaço é o meio que nos envolve. Que as coisas ocupam espaço, uma porção de matéria, um volume, é fácil entender. Mais difícil é perceber, identificar e nomear as características do espaço que ocupamos. Para tanto, um ponto de vista mais esclarecedor e abrangente parece ser o da geografia, que trata do espaço habitado configurado pelos corpos, pelo trabalho e pelos discursos. Ela não trata do vazio de forma direta mas ao entender o espaço como uma realidade relacional, coisas em relação umas com as outras pressupõe que antes de haver coisas, corpos e relações não havia nada. (TAVARES, 2015, p. 11)

Ou seja, podemos entender o espaço conforme as inter-relações e percepções inerentes a ele, ou nele contidas, como uma realidade relacional que abarca as coisas, os objetos, as pessoas e o vazio entre elas. Podemos adicionar mais um componente ao espaço, ou às relações estabelecidas com ele: o tempo. Robert Morris em seu ensaio de 1978, intitulado "O tempo presente do espaço", nos diz que:

> Ao perceber um objeto, alguém ocupa um espaço distinto – o espaço próprio de alguém. Ao perceber o espaço arquitetônico, o espaço próprio de quem percebe não é distinto, mas coexiste com aquilo que é percebido. No primeiro caso quem percebe

[1] Tradução nossa. Em espanhol: *"Nuestra mirada recorre el espacio y nos proporciona la ilusión del relieve y de la distancia. Así construímos el espacio: con un arriba y un abajo, una izquierda y una derecha, un delante y un detrás, un cerca y un lejos."*

[2] Tradução nossa. Em espanhol: *"Cuando nada se interpone en nuestra mirada, nuestra mirada alcanza muy lejos. Pero si no topa con algo, no ve nada; sólo ve aquello con que lo topa: el espacio es lo que frena la mirada, aquello con que choca la vista: el obstáculo: ladrillos, un ángulo, un punto de fuga: cuando se produce un ángulo, cuando algo se para, cuando hay que girar para que comience de nuevo, eso es el espacio."*

> circunda, no segundo é circundado. (MORRIS apud FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 406)

Ou seja, espaço e percepção do espaço arquitetônico são coincidentes, são eventos sincrônicos, partilham o mesmo instante, o espaço que ocupam.
Retomando as considerações de Perec,

> Não se pode conceber o espaço como totalidade mas sim como fragmento, iniciando assim uma dinâmica extensional que faz com que tudo o (que é) espacial se assimile ao fractal, de modo que pensar o espaço é estabelecer, de saída, uma ordem das ideias, que responda propriamente a essa fragmentação do objeto espacial. (PEREC, 2001, p. 12)[3]

Portanto, para além das relações, daquilo que é choque, dobra, encontro, o espaço também é designado como um todo contínuo. O aqui, o ali e o acolá, são todos corpos compósitos de um todo indistinto. Podemos pensar esse percorrer contínuo de fragmentos pelo viés fenomenológico, estabelecendo assim um ordenamento perceptivo, em uma relação de duração e deslocamento, que requer um ponto de vista e o tempo de ação da experiência, como indica Morris, por exemplo.

No final do século XIX, o filósofo alemão Karl Gottlob Schelle, em seu *A arte de passear* — um pequeno manual da arte de desfrutar as maneiras como o corpo estabelece relações em diferentes condições de passeios —, acrescenta mais uma camada às reflexões:

> De forma geral, a diferença entre passeios a pé, a cavalo e de coche vem do fato de que, durante o passeio a pé, o movimento do corpo é inteiramente autônomo e não recorre a nenhuma ajuda externa, ao passo que, pelo recurso a tal expediente, os passeios a cavalo e de coche tornam o corpo menos ou mais passivo. É nessa diferença no movimento que faz com que o espírito reaja diferentemente segundo o modo de locomoção escolhido. (SHELLE, 2001, p. 68)

Temos então um outro fator decorrente da duração e da vivência do espectador: a *memória da experiência*. Uma memória feita de pedaços, acumulada no tempo e no espaço. Pois, "o espaço se desfaz como a areia que desliza entre os dedos. O tempo o leva e só me deixa uns quantos pedaços informes."[4] (PEREC, 2001, p. 140)

> Os objetos são obviamente experimentados na memória, como também o são no presente. A sua apreensão, entretanto, é uma experiência relativamente instantânea, tudo-ao-mesmo-tempo. O objeto constitui, além do mais, a imagem por excelência da memória: estático, editado para generalidades, independente do que está em torno. (MORRIS apud FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 404)

[3] Tradução nossa. Em espanhol: *"No se puede concebir el espacio como totalidad sino como fragmento iniciando así una dinámica extensional que hace que todo lo espacial se asimile a lo fractal, de modo que pensar el espacio es establecer ya de entrada un ordenamiento en las ideas que responda a esa fragmentación propiamente dicha del objeto espacial."*

[4] Tradução nossa. Em espanhol: *"El espacio se deshace como la arena que se desliza entre los dedos. El tiempo se lo lleva y sólo me deja unos cuantos pedazos informes."*

A fixação da memória, essa experiência relativamente instantânea aos acontecimentos que a precedem, é pensada pelo filósofo francês Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*, a partir do lugar e do espaço:

> Aqui o espaço é tudo. Porque o tempo não mais anima a memória. A memória — coisa estranha! — não registra a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não se podem reviver as durações abolidas. Só se pode pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de toda densidade. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios. O inconsciente estagia. As lembranças são imóveis e tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas. Localizar uma lembrança no tempo não é uma preocupação de biógrafo e quase corresponde exclusivamente a uma espécie de história externa, a uma história para uso externo, para comunicar aos outros. (BACHELARD, 1993, p. 203)

Dessa diferença entre a apreensão do corpo e do olho conforme a velocidade (tempo) de deslocamento (espaço), somada à constituição da memória sedimentada pelo tempo e registrada no espaço, de acordo com Bachelard, proponho retomar, de forma mais objetiva, a questão sobre o sujeito, seu posicionamento, as definições culturais e o entrave de como designar as formas da experiência espacial.

> Se o espaço não é uma região geográfica, não coincide com o território, e não pode ser definido por fronteiras ou fixado, se ele é uma realidade relacional, é fluido. Não é um espaço neutro, sem história, que ocupamos e onde operamos num exercício voluntarioso. O espaço pode ser entendido como uma maneira de interpretar o mundo. Se falamos de espaço como conceito, como um conjunto de princípios, na realidade só encontraremos concretamente espaços, no plural. Os espaços são construções a partir de relações entre indivíduos e a sociedade, existindo nessa relação um duplo movimento. Construímos o espaço de acordo com nossas necessidades ao mesmo tempo em que ele as condiciona. (TAVARES, 2015, p. 26)

Se para a geografia o espaço é uma constante fluida e não pode ser circunscrito ou entendido como os limites de um território mas como uma maneira de interpretar o mundo, o termo "paisagem" também se coloca como uma construção cultural. De acordo com Anne Cauquelin[5], a paisagem não existe em si, ela é a denominação de um determinado lugar, um ambiente, uma porção de terra, enxergado a partir de um determinado ponto de vista. É fruto portanto de uma composição, isto é, culturalmente estipulada e nominada. Assim como enuncia a geografia, o que existe é a natureza, a cidade, os lugares, sem molduras ou recortes, pois o ambiente é um contínuo.

[5] Para saber mais, ver: CAUQUELIN, Anne. A invenção da paisagem. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.

A questão sobre a concepção do espaço nas imagens e a problemática envolvida na designação do termo paisagem permeiam meus interesses há algum tempo. Na dissertação de mestrado intitulada "Paisagem: recortes e camadas"[6] procurei investigar de que maneira um conjunto de imagens e intervenções articulavam o espaço visual (monotipias) e o concreto (intervenções arquitetônicas).

A essas reflexões gostaria de acrescentar algo mais sobre o assunto do espaço: para nos localizarmos em meio a essa extensão infinita, o transbordamento sem limites, utilizamos diferentes formas de qualificação e nomeação, já que

> Inerente ao local está o conceito de lugar, uma porção de terra ou paisagem urbana vista de dentro, a ressonância de um local específico que é conhecido e familiar. Mais frequentemente lugar se aplica ao nosso próprio "local" – entrelaçado com a memória pessoal, histórias conhecidas ou desconhecidas, marcas feitas na terra que provocam e evocam. Lugar é latitudinal e longitudinal no mapa da vida de uma pessoa. É temporal e espacial, pessoal e político. Uma locação em camadas repletas de histórias e memórias humanas, lugar tem tanto largura quanto profundidade. É sobre conexões, o que está em volta, o que constitui, o que acontece ali, o que acontecerá ali. Resumindo: lugar é uma porção do espaço experimentado como um amálgama entre a natureza, a cultura e a história. Sua identidade é estabelecida através do tempo e do pertencimento dos indivíduos ao local. (TAVARES, 2015, p. 27)

A junção entre ponto de vista, experiência espacial, cultura e história, entrelaçadas de forma não linear e desierarquizada, forma o que chamo de espaço nas imagens que compõe as *Erratas*. Que também poderia ser interpretado como a atribuição de significado que ocorre ao se demarcar o acontecimento do encontro de linhas que norteiam e estabelecem uma noção reconhecível de lugar, dado pelo choque entre os planos horizontais, verticais e a profundidade — o que chamaremos de chão, teto, paredes, arestas e profundidade.

Esse espaço é ao mesmo tempo encontro e dispersão. Encontro de tempos pulverizados nos séculos que separam o pensamento que forma as imagens. Encontro de poéticas e espaços materializados em tinta no papel, dispersão dos acontecimentos em ambas, daquilo que se atualiza e retorna como novo na imagem. Encontro de cores, rearmonização das relações cromáticas por meio das tonalidades *neutras*, dispersão de objetos e "habitantes" das imagens.
O vazio (preenchido de tinta), que se abre a partir das escolhas formais, apagamentos e sínteses, tem intenção de reconfigurar cada imagem. Esvaziar tem aqui o sentido de dar lugar ao novo. Um novo que ainda não está. Tem sentido de vago. Livre.

[6] A dissertação buscou examinar, por meio da produção de uma série de monotipias e duas intervenções arquitetônicas, acompanhados de comentários sobre o processo, quais são as formas gráficas primordiais que, correlacionadas à uma linha que atravessa horizontalmente o papel, a arquitetura, estabelecem a sensação de espaço e de profundidade. As relações que descrevem um aqui, o intermediário e outro lá atrás..

Desocupado. Quer dizer, vivo, em processo de transformação. Aberto ao porvir.

> O jogo entre espaço com corpo e espaço sem corpo, entre mundo e vazio, caracteriza a percepção do espaço no desenho, e esse jogo só é possível graças ao incorporal. O papel do vazio incorporal no interior do desenho, assim como no mundo propriamente, é possibilitar uma alternância semelhante: lugar e vazio se substituem um ao outro permanentemente. (TAVARES, 2015, p. 8)

Nas imagens "erradas", "corrigidas", o vazio anda lado a lado com o preenchido. De forma ambígua, pois o que é vazio é preenchido de tinta, logo, o que é cheio torna-se vazio em relação a imagem primordial. Espaços cheios e vazios alternam-se em franca peleja, com os flancos abertos.

***

Opto por falar de espaço de um modo mais abrangente, quer dizer, sobre a concepção (idealização) de lugar geográfico e não tanto do ponto de vista da representação espacial na História da Arte, seja por meio do desenho, da pintura, através dos mecanismos de construção da ilusão de profundidade concebidos no período renascentista, da perspectiva brunelleschiana ou das descrições espaciais que estruturam as imagens em um campo bidimensional.

O espaço é aqui pensado em termos físicos, relacionais, um passo atrás, anteriores à elaboração da imagem. Entretanto, como estou tratando da produção de imagens em pintura, convém lembrar que a elaboração da perspectiva, como representação da ilusão do espaço no plano bidimensional também pressupõe um ponto de vista, ou seja, envolve o corpo e o lugar da observação, mais precisamente a altura do olho, ponto onde deve-se localizar a linha do horizonte, e para onde todas as linhas diagonais, relativas à profundidade do espaço, convergem. Nesse contexto, cito um belo trecho da narração do documentário "Cildo Meireles"[7] do crítico de arte carioca Wilson Coutinho, em que, ao opor a produção do artista ao que ele chama da construção de *imagens fixas*, explica: "A linha do horizonte. O olho no centro. O olhar burguês inventou a perspectiva, a ordem calculada do real." Como sabemos, a construção do espaço em um campo bidimensional, através da representação gráfica do instrumento perspectivo, pressupõe um único ponto de vista, quer dizer, é como se para interpretar as imagens em termos geométricos, tivéssemos apenas um único olho a esquadrinhar a paisagem.

[7]Cildo Meireles (1979). Dir. Wilson Coutinho. Brasil: Embrafilme. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sk3oL-VuPU-8>. Acesso em: 30 set. 2017.

VI. *O Colecionador* (40 x 32 cm; 1857-60). Petit Palais, Paris. Uma das obras mais conhecidas de Daumier, é também uma das raras que não se vinculam a temas sociais ou políticos. Seu objetivo é puramente estético — uma pesquisa.

3. Dimensões do erro (procedimentos)

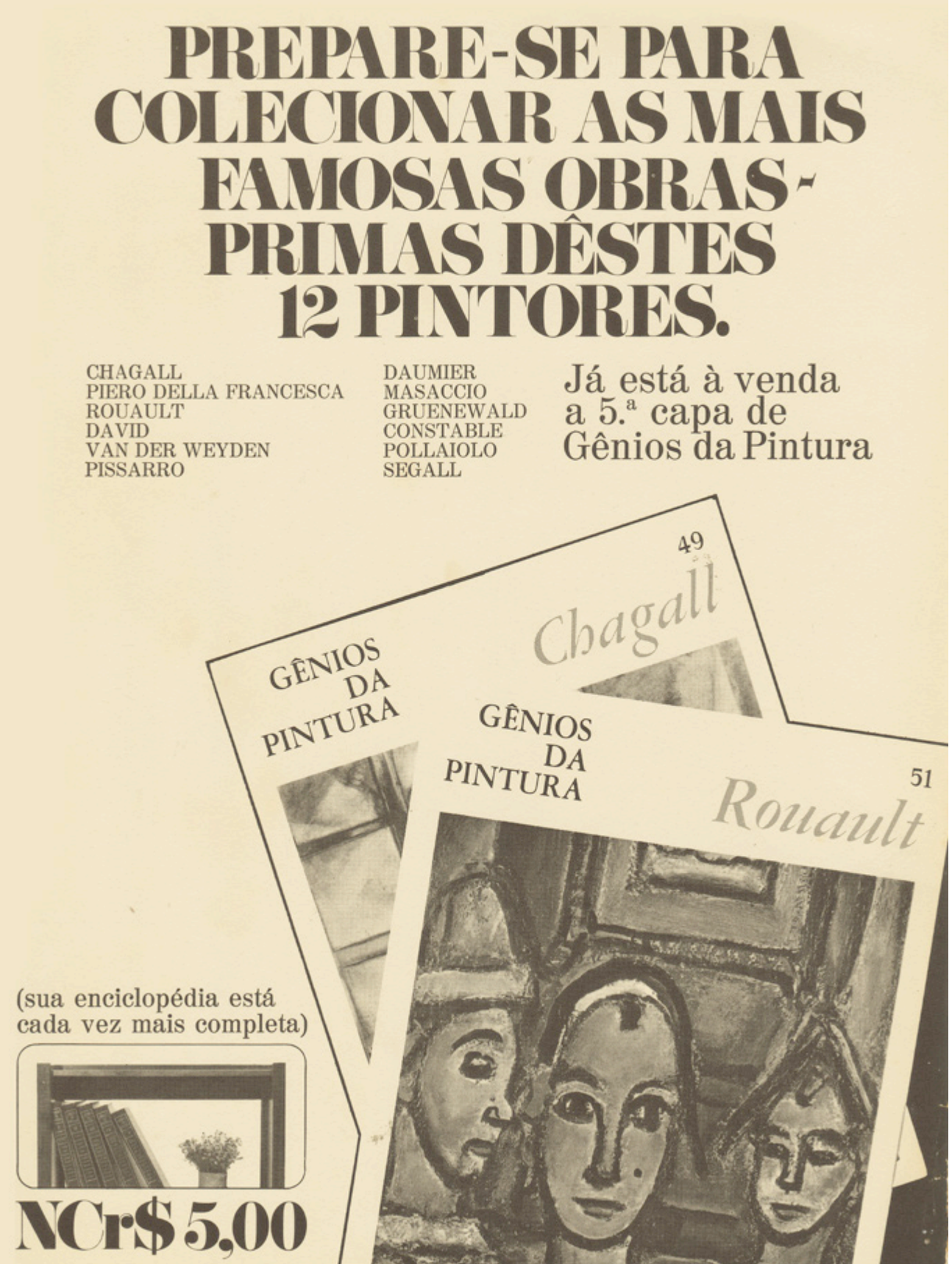
3.1 Coleção

As *Erratas*, da maneira que se apresentam aqui, constituem-se de intervenções pictóricas em livros de História da Arte, mais especificamente da pintura ocidental. Trata-se da revisão, seguida pela interferência direta e reorganização das primeiras edições dos fascículos da Coleção Gênios da Pintura, publicada pela Editora Abril Cultural em 1967 e 1968, coleção bastante popular no Brasil durante a segunda metade do século passado. A intervenção pode ser lida como um meio pelo qual insiro pinturas em diálogo franco com a História da Arte, tal qual foi estabelecida.

O termo *errata*[8] designa uma retificação em uma edição impressa e, segundo o dicionário Houaiss, também quer dizer uma *lista de erros* corrigida e adicionada ao conteúdo existente. Dessa forma, as imagens das *Erratas* atualizam a publicação e ironicamente propõem uma certa *falta* ou correção da História da Arte.

Ao intervir sobre imagens de pinturas de Matisse, Velásquez, Morandi, Van Gogh, entre outros, mesmo trabalhando em escala muito reduzida, é possível observar impasses de composição, da organização da cena, a construção do espaço no campo

[8]1. Documento, feito para acompanhar uma obra posteriormente à sua publicação, em que estão elencados os erros desta, bem como a sua correção; corrigenda. 2. cada um dos erros assinalados em uma obra. Etim. lat. errata no sentido de 'faltas, lista de erros', pl. do neutro lat. erratum,i no sentido de 'falta, erro'.



bidimensional ou sua ausência completa, a eleição de uma paleta, entre outras questões construtivas de desenho e pintura.

Há mais um dado, que considero de extrema importância para configuração do trabalho: o *esvaziamento* das imagens pictóricas. Ou seja, muitos objetos são eliminados das imagens e toda e qualquer figura humana é apagada, restando somente o entorno. Esses vazios são criados com tinta, são espessados com brancos, cinzas e pretos.

Outra possibilidade sugerida pelo trabalho, ironicamente subsidiada pelo nome *Errata*, é a de introduzir certa *ficção* na História da Arte. A mim me interessou bastante explorar esse dado, na medida que as imagens podem vir a ser reinseridas nos respectivos volumes da coleção oficial e figurar, por exemplo, em bibliotecas que dispõem da coleção em seu acervo ou mesmo em sebos. Ou seja, seriam imagens infiltradas na História da Arte, como se fossem estudos ou esboços *originais* até então *desconhecidos*, feitos antes ou mesmo posteriormente às respectivas obras, ou ainda apenas comentários visuais, desautorizados e desprovidos de qualquer licença artística ou editorial.

Em consonância com a atitude duchampiana, a de duvidar de validações institucionais, as *Erratas* pretendem portanto

problematizar o conteúdo dos fascículos da popular Coleção Gênios da Pintura, das pinturas à curadoria editorial. Também é uma espécie de homenagem a artistas históricos, pelos quais tenho profunda admiração, e naturalmente me sinto contaminada estética e visualmente por suas produções.

A escolha do suporte está ancorada em um lugar afetivo. Ainda quando criança conheci os fascículos da Coleção Gênios da Pintura, pois integravam a biblioteca da escola e alguns poucos volumes circulavam em casa.

Seja pelas biografias dos artistas, tamanho das figuras, qualidade das imagens (na época, maravilhosa!), a coleção figura como importante referência no meu repertório visual. Começou a ser editada no final da década de 1960, e significava o acesso a um panorama da História da Arte (ou ao que me era apresentado como tal).

Para compreender o contexto histórico do surgimento da coleção e consequentemente o contato que tive com ela, abro aqui um parênteses.

Em plena ditadura militar no Brasil, nos anos sessenta, foram lançados os fascículos, responsáveis por uma difusão cultural sem precedentes no país. “O hábito de colecionar foi rapidamente

incorporado pela população e assim inaugurou uma certa democracia do conhecimento"[9], de acordo com Vitor Civita, dono da Editora Abril, responsável pela publicação.

Filho de uma família de imigrantes italianos, Civita (1907-1990), nasceu na cidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos e veio para o Brasil em 1949 sonhando em criar uma editora de revistas. Foi fundador e, durante muitos anos, presidente da editora paulistana Abril. A primeira revista editada no Brasil, no início impressa pelas "Oficinas da S.A.I.B.", ou Sociedade Anônima Impressora Brasileira, foi a versão nacional dos quadrinhos "O Pato Donald", em 1950.[10]

Enciclopédias de assuntos gerais como a Conhecer , sínteses de conhecimento em História da Arte, Música, Filosofia, Cinema e Religião foram adquiridos por milhões de brasileiros segundo informa o site da Editora Abril. Conteúdos que antes só estavam disponíveis em bibliotecas e livrarias.

Três anos após o golpe militar, em 1967, foi lançada no Brasil pela Editora Abril Cultural, a Coleção Gênios da Pintura. Tradução inspirada pelo grande sucesso da vendas da publicação italiana, homônima, "Collezione Geni Della Pittura", da Fratelli Fabbri Editori de Milão, igualmente traduzida e publicada em países

[9]Site da Editora Abril. Disponível em: <http://4.bp.blogspot.com/-DoWzyGLNk-fI/TWJ-i3GBj4I/AAAAAAAAARw/u4NGlZRzBq8/s1600/CIMG4284.JPG.> Acesso em: 23 out. 2015.

[10]O segundo grande sucesso foi Conhecer, uma "enciclopédia semanal ilustrada" para estudantes do ginasial, com 180 fascículos, em treze volumes.

como França, Espanha, Inglaterra, Argentina, Uruguai, entre outros. A primeira edição brasileira teve o mecenas italiano Pietro Maria Bardi como consultor especial.

> Em 1967, a Abril Cultural – divisão criada um ano antes para cuidar dos fascículos – lançou Gênios da Pintura. Nesse período, sob pressão dos militares, muitos professores tiveram de migrar para outras atividades e encontraram refúgio nos fascículos.[11]

A coleção era composta por noventa e seis exemplares, comercializados semanalmente em bancas de jornal ao longo de quase dois anos. A cada doze volumes, podia-se comprar a capa dura, que era entregue ao jornaleiro para ser encadernada com os fascículos.

O conteúdo das edições foi subdividido em um grande arco histórico traçado desde o período gótico até as vanguardas europeias do século XX. O percurso pretendia esboçar um panorama da arte ocidental, segundo os editores. Contado através da trajetória de artistas europeus — "à exceção" de Gabriel Orozco, David Siqueiros, Diego Rivera, Pedro Figari, Candido Portinari Di Cavalcanti e Lasar Segall —, a coleção almejava, entre outras coisas, "descortinar um novo mundo de beleza para muitos, enriquecer mais ainda a vida dos que já conheciam e proporcionar a formação de uma biblioteca com milhares de reproduções das

[11]Ibidem.

obras mais importantes da história da pintura", conforme "Carta ao leitor", escrita por Civita e anexada ao último fascículo da coleção, o de número 96, sobre o pintor francês Alfred Sisley.

Os volumes da Coleção foram editados e reeditados nos anos 1967, 1968, 1969, 1972 e 1973.

Com efeito, a coleção configurou o repertório visual e artístico de gerações de brasileiros, conforme idealizou Civita. Pois foi por meio das reproduções e das obras que integram a coleção do MASP, algumas delas inclusive presentes nos fascículos, que muitos de nós tivemos acesso a história da pintura ocidental e europeia nesse período.

Na pequena biblioteca da escola onde cursei o ensino primário e secundário, também podíamos ver alguns exemplares. Ganhei os primeiros fascículos no início da adolescência. Nunca formei toda a coleção. A possibilidade de ter as imagens nas mãos, mesmo que em reproduções, grandes se comparadas a outras publicações de arte da época, mas reduzidas é claro em relação aos originais, traziam as cores sutilmente alteradas, ligeiramente *avermelhadas*. Pareciam-me mais sedutoras, talvez até mais palpáveis, do que as obras presentes no acervo do MASP nos poucos momentos em que pude ver estas ao vivo.

Prezado leitor,

Chegamos ao fim de uma viagem encantada pelo mundo da arte. Êste fascículo completa a sua coleção de Gênios da Pintura. Foram quase dois anos de convívio semanal com os grandes mestres de todos os tempos. Agora e para sempre você tem em sua biblioteca milhares de reproduções das obras mais importantes da história da pintura, conhecendo melhor a vida dos homens que souberam fazê-las.

Gênios da Pintura, porém, não é uma coleção que termina com o último fasciculo, já que apreciar a arte significa querer sempre vêr mais, sentir melhor tôda a beleza que ela encerra. Confessamos que para nós foi um orgulho poder editar e imprimir em lingua portuguesa uma coleção como essa, a preço tão acessível. Em 96 semanas o preço de venda de Gênios da Pintura subiu menos do que a metade da inflação no mesmo período, graças aos esforços que empregamos, coerentes com o nosso objetivo fundamental, de popularizar a cultura.

Nós da Abril Cultural, que escrevemos, paginamos e imprimimos Gênios da Pintura tínhamos um desejo: descortinar um nôvo mundo de beleza para muitos, enriquecer mais ainda a vida dos que já o conheciam. Você, prezado leitor, nos ajudou nessa importante tarefa. Por isso, aceite o nosso muito obrigado.

VICTOR CIVITA

EDIFÍCIO ABRIL - AV. OTAVIANO A. DE LIMA, 800 - SÃO PAULO - FONE: 62-1171 - TELEX: 021.553 - TELEGRAMA: ABRILCULTURA - C.P. 30777

3.2 Recoleção

Para a realização do trabalho tratei de preencher as muitas lacunas da minha coleção afim de completar os noventa e seis volumes que formam o conjunto. O trabalho das *Erratas* constituiu-se portanto, primeiramente, pelo ato de recompor essa coleção, com volumes que aos poucos foram encontrados em sebos da capital e interior paulistas. Com todos os fascículos em mãos, escolhi e retirei das publicações as imagens que receberiam intervenção, orientada pelos seguintes critérios:

- a representação de espaços em perspectiva, especialmente aqueles que se parecem com um *palco italiano*, no qual os espectadores observam de frente; - os detalhes, ou cenas com objetos *assentados* em mesas, bancadas etc.;
- as representações de *cenas externas*, em ambientes naturais, com ou sem elementos construídos (arquitetura).

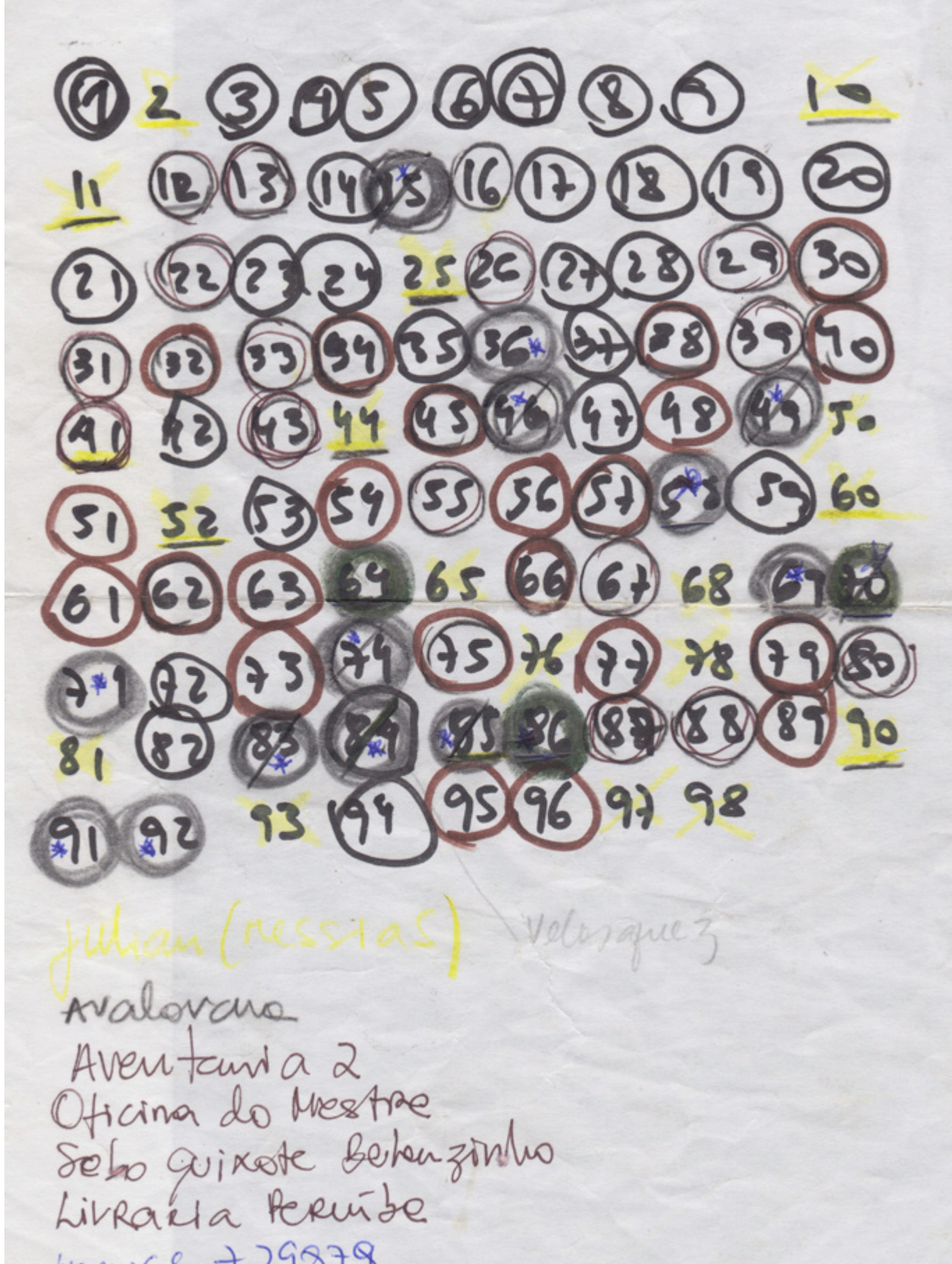
A seleção das imagens não se deu portanto em função dos artistas em si, ou de certos períodos históricos, e sim por meio das temáticas enumeradas acima.

Os volumes das *Erratas* são coletâneas de adendos não numerados,

que podem ser considerados como “correções” tardias das edições publicadas. Uma lista de equívocos, enganos, desvios, lapsos, apresenta-se em uma edição refeita, manipulada, reorganizada e reapresentada. Essa lista poderia ainda ser entendida como um processo de decomposição das imagens com o intuito de, abrindo-as, encontrar novas possibilidades de composição.

A eleição das imagens e as ações efetuadas em seguida pretendem mostrar, portanto, indícios de como o espaço de representação foi construído, arquitetado, assentado e articulado pelos artistas nas composições. E ainda, os critérios de retificação operaram por meio de um esvaziamento das cenas ou limpeza visual, que consiste em retirar as figuras humanas, “limpar” objetos e às vezes planos inteiros, a fim de evidenciar o espaço construído. Em todos os casos, cuidei para que nas imagens, após a intervenção, sobrassem tão somente a arquitetura, os objetos, o lugar e alguns inevitáveis “fantasmas”.

Em suma, os trabalhos escolhidos para intervenção e aqui apresentados versam sobre especulações a respeito da representação do espaço no campo bidimensional, pictórico, como mencionado anteriormente; ou buscam olhar para as estratégias de como os artistas “resolvem” a representação do lugar (espaço físico),



encontro dos planos, objetos e ambiente nas pinturas, em períodos históricos distintos. Isto é, determinam com linhas ou campos de cor o que está na frente do que está no meio e mais ao fundo.

3.3 Sobre apropriação

As páginas de *Erratas* desdobram a constelação de referências e de inquietações que formam meu repertório visual. Olhar para esse repertório é conceber um extenso recorte da História da Arte ocidental na tentativa de descobrir por que e como a história me diz respeito. Quais são os diálogos que estou tentando travar. Que homenagens pretendo fazer. Por que fiz as escolhas que fiz. E quais são elas.

> Pessoalmente, eu preferiria olhando ao redor da obra de arte descobrir quais condições geraram sua existência. Isto significa tentar identificar que questão o trabalho está tentando responder.[12]

A questão colocada por Camnitzer, a de procurar meios para falar sobre o trabalho, torna-se um imenso desafio pelo fato de eu estar imersa no processo. Parece-me contudo um caminho legítimo a proposta de *olhar ao redor* do trabalho para tentar perceber "quais condições geraram sua existência" para, em seguida, sondar algum tipo de resposta ou, mais provável, descortinar muitas outras perguntas.

***

> Usar um objeto é necessariamente interpretá-lo. Utilizar um produto é, às vezes, trair seu conceito; o ato de ler, de olhar

[12] Tradução nossa. Em inglês: *"Personally I would prefer looking around the work of art to find out what conditions generated its existence. This means trying to identify what question the piece is trying to answer, and to then answer the question myself by any means possible."* CAMNITZER, Luis. "Thinking about art thinking". E-flux journal 56th Venice Biennale. Supercommunity, September 4th 2015—Day 88, p. 4.

> uma obra de arte ou de assistir a um filme significa também saber contorná-los: o uso é um ato de micropirataria, o grau zero da pós-produção. (BORRIAUD, 2001, p. 21)

O artista francês Marcel Duchamp, há quase cem anos atrás, desenhou um bigode em um cartão postal da Monalisa de Leonardo Da Vinci, um ícone da pintura Renascentista. Também escreveu na margem inferior da imagem a sequência de letras LHOOQ, cuja "leitura" em francês "ela tem o cu quente", dá uma conotação sensual, erótica, pornográfica, ao misterioso sorriso retratado por Da Vinci. Duchamp também recoloca a questão da ambiguidade de gênero nos retratos de Leonardo e põe em dúvida a própria imagem do mestre italiano, já que há historiadores que aventam a sugestão de que o retrato da Monalisa é na verdade um autorretrato do artista.

A intervenção bem-humorada de Duchamp foi designada pelo movimento dadaísta como um *readymade retificado* ou ainda um *objet trouvé*, ou seja, um objeto apropriado do mundo cotidiano, retirado de seu contexto original que, renomeado e tendo seu uso redefinido, torna-se objeto do mundo da arte. Como também é o caso, por exemplo, de outro trabalho de Duchamp, a "Fonte", de 1917.

O fato de intervir em imagens icônicas da História da Arte,

Marcel Duchamp
L.H.O.O.Q.
Lápis em reprodução Impressa
19.7 x 12.4 cm
1919

alterando seu significado, estabelecendo diálogos, sobrepondo autorias, embaralhando o tempo, o espaço e propondo atualizações, são ações que sublinham estreitas ligações com as pretendidas pelas Erratas, que por sua vez também poderiam ser entendidas como *readymades modificados*.

Em resposta à pergunta de Pierre Cabanne, no livro *Engenheiro do tempo perdido*, de se ia a museus, Duchamp diz:

> Quase nunca. Não vou ao Louvre há vinte anos. Não me interessa mais por causa dessa dúvida que eu tenho a respeito do valor desses julgamentos que decidiram que todos aqueles quadros deveriam ser expostos no Louvre no lugar de colocar outros que jamais foram considerados e que poderiam estar lá. (CABANNE, 1994, p. 123)

A desconfiança ou descrédito de Duchamp com relação às coleções museológicas – na medida em que o que é mostrado nos museus constitui a história, ou seja, é uma seleção articulada por alguns – é reiterada pelo exercício a que o artista se propunha cotidianamente, o de se contradizer para se forçar a não se conformar com seu próprio gosto. Duchamp deliberadamente debochava do sistema da arte, da arte, do artista, da crítica e da história.

"Desconfiança" talvez seja uma palavra demasiado pretensiosa para designar minhas intenções relativas a este estudo, ou as intenções depositadas nas *Erratas*. Mas assim como a provocação de Duchamp, também tenho vontade de conversar com a história. Criar ruídos de leitura, rupturas. Questionar a noção do sabido e do estabelecido. Desarrumar o que foi paulatinamente sedimentado no tempo.

***

> No original, conteúdo e linguagem formam uma unidade determinada, como a do fruto e da casca, a linguagem da tradução envolve seu conteúdo, como um manto real, com dobras sucessivas. Pois ela significa uma linguagem superior a si mesma e permanece, por isso, em relação ao próprio conteúdo, inadequada, violenta e estranha. (BENJAMIN, 1994, p. 58)

Realizado em 1953 com o consentimento de Willem de Kooning, *Desenho de De Kooning apagado*, de Robert Rauschenberg, é um trabalho colaborativo feito sobre uma obra de arte reconhecida. O artista norte-americano Rauschenberg foi ao ateliê do conterrâneo De Kooning, e lhe pediu um desenho para ser apagado. Rauschenberg era jovem e não por acaso escolheu De Kooning para participar de seu projeto, ele era talvez o mais proeminente artista entre os Expressionistas

Abstratos. De Kooning estranhou o pedido, mas logo em seguida concordou e depois de algum tempo entregou um desenho feito com uma mistura de técnicas que achava que seria difícil de ser apagado. Como em um ato de canibalismo, algumas semanas depois Rauschenberg finalizou sua tarefa. Na folha de papel, notadamente marcada, sobraram traços fantasmas da imagem, que em seguida foi emoldurada e recebeu a inscrição "Erased de Kooning Drawing – Robert Rauschenberg – 1953". A ação subversiva e simbólica, além de alavancar o trabalho de Rauschenberg rendia uma homenagem à De Kooning. Uma forma contundente, irônica e, se quisermos, como diz Benjamin, "violenta e estranha", mas sem dúvida também inovadora, de prestar um tributo.

> Se, num primeiro momento, o tradutor detém um estado do passado para operar sobre ele, num segundo momento, ele reatualiza o passado no presente e vice-versa através da tradução carregada de sua própria historicidade, subvertendo a ordem da sucessividade e sobrepondo-lhe a ordem de um novo sistema e da configuração com o momento escolhido. (PLAZA, 2003, p. 5)

A tradução carregada de sua própria historicidade, como diz Plaza, também se coloca como um divisor de tempos e espaços na sobreposição de ações dos diferentes artistas. A importância

Robert Rauschenberg
Desenho de De Kooning apagado
Técnica mista sobre papel
64.14 x 55.25 x 1.27 cm
1953

do passado no presente constitui a essência do trabalho apagado, sua atualização. O passado faz-se como um rastro no presente, ambiguamente presente e ausente.

Sobre o exercício da tradução de uma obra poética, quer dizer sobre a transmutação[13] de uma obra a outra, tratando mais precisamente das literárias — nem por isso menos artísticas —, Walter Benjamin nos diz, em "A tarefa do tradutor":

> Assim como a tangente toca o círculo de passagem e num só ponto, sendo esse contato e não o ponto que prescreve a lei segundo a qual ela prossegue até o infinito em linha reta, assim também a tradução toca o original de passagem e no ponto infinitamente pequeno do sentido, para prosseguir, de acordo com a lei da fidelidade, a sua própria rota na liberdade do movimento da linguagem. (BENJAMIN, 1994, p. 63)

Se para Benjamin o processo de tradução de uma obra é uma forma, e que "para apreendê-la deve-se retornar ao original. Pois nele está encerrada a lei de sua tradutibilidade" (BENJAMIN, 1994, p. 52), talvez se possa pensar que as *Erratas* operam num limiar da tradução, na violência do ato em que sucessivas dobras a transformam em algo outro. Como em uma má tradução – na qual a obra final guarda apenas algumas reminiscências da original, e a ela escapa a fidelidade da tradução no decurso do translado –, as operações travadas consideram apenas parte daquilo posto como no principio, ou seja, preservam somente uma parcela da estrutura espacial compositiva das imagens e de seu aspecto cromático. Isto é, nesse processo transfigurativo, suprimo muitas das informações visuais contidas nos originais. Por meio das imagens construídas e tomando um paralelo com o texto benjaminiano, podemos pensar em termos de que "mesmo as palavras fixadas continuam a pós-madurar" (BENJAMIN, 1994, p. 55), e nesse processo de maturação promovem encontros tênues entre passado, presente e futuro.

> Na medida em que a criação encara a história como linguagem, no que diz respeito à tradução, podemos aqui estabelecer um paralelo entre o passado como ícone, como possibilidade, como original a ser traduzido, o presente como índice, como tensão criativo-tradutora, como momento operacional e o futuro como símbolo, quer dizer, a criação à procura de um leitor. (PLAZA, 2003, p. 26)

Seja como descendência ou extenso desdobramento, proveniente daquilo que Benjamin chama de um processo de "má tradução" ou que, em outro trecho, classifica como "indisciplinada liberdade dos maus tradutores" –aquilo a que Plaza, por sua vez, chama de *misreding* –, as imagens se fazem através de um processo de atualização dos ícones, uma espécie de tradução transitiva,

[13] Julio Plaza, citando Octavio Paz, emprega esse termo para falar de tradução intersemiótica. In: PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003, p. 26.

radical, canibalística, visto que estabelece relações muitas vezes ambíguas com o original, por meio de rupturas e continuidades, abrindo-as ao porvir a fim de evidenciar as estruturas espaciais arquitetadas por seus autores.

> Todos os elementos, tomados em qualquer lugar, podem ser objetos de novas abordagens [...] Tudo pode servir. É evidente que se pode não só corrigir uma obra, como também mudar o sentido desses fragmentos e falsificar de todas as maneiras aquilo que os imbecis se obstinam em chamar de citações. (DEBORD apud BORRIAUD, 2009, p. 36)

Num procedimento de *micropirataria*, síntese e esvaziamento, como se fosse uma *despintura* ou pintura retroativa, no translado entre a imagem e sua correspondente, altero o sentido dos fragmentos e falseio a recuperação do primeiro esboço, ideia primordial, centelha visual, ou o rascunho das pinturas. Interessa-me também imaginar o ambiente mais cru, por assim dizer, da qual surgiram as pinturas. O que resta como imagem é a possível renovação do *símbolo*, se pensarmos de acordo com Plaza. É difícil parar de citar Benjamin, quando suas palavras cabem tão bem às descrições operativas dos processos empregados no trabalho:

> Como os cacos de uma ânfora, para que, nos mínimos detalhes, se possam recompor, mas nem por isso se assemelhar, assim também a tradução, ao invés de se fazer semelhante ao sentido do original, deve, em um movimento amoroso que chega ao nível do detalhe, fazer passar em sua própria língua o modo de significar do original. Do mesmo modo que os cacos tornam-se reconhecíveis como fragmentos de uma mesma ânfora, assim também original e traduções tornam-se reconhecíveis como fragmentos de uma linguagem maior. Mesmo por isso a tradução deve, em alta medida, renunciar ao intento de comunicar algo; o original lhe é essencial só na medida em que liberou o tradutor e a sua obra do esforço e da ordem da comunicação. (BENJAMIN, 1994, p. 61)

Para finalizar essa sessão, resta ainda mencionar que o maior desafio destes trabalhos — cuja extensão e alcance não me cabem afirmar — encerra também de algum modo seu maior risco:

> Estamos, pois, diante de duas chances: ou o presente recupera o passado como fetiche, como novidade, como conservadorismo, como nostalgia, ou ele recupera de forma crítica, tomando aqueles elementos de utopia e sensibilidade que estão inscritos no passado e que podem ser liberados como estilhaços ou fragmentos para fazer face a um projeto transformativo do presente, a iluminar o presente. (PLAZA, 2003, p. 7)

3.4 Camadas

> Gostaria que os jovens que cedo se entregam à pintura agissem como os que eu vejo aprendendo a escrever. Ensinam-lhes em primeiro lugar e separadamente todas as formas de letras, que os antigos chamavam de elementos; depois ensinam as sílabas; a seguir, ensinam a compor todas as palavras. Os nossos alunos deveriam seguir esse método na pintura. Primeiramente deveriam aprender a desenhar bem os contornos das superfícies, exercício que seria como que o primeiro elemento da pintura; depois, tratariam de juntar as superfícies; a seguir, deveriam aprender cada forma distinta de cada membro e confiar à memoria toda a diferença que poça existir em cada membro. (ALBERTI, 1992, p. 131)

Como sugere Alberti, em seu manual *Da pintura* (a partir de um perspectiva acadêmica do ensino, que pode aqui nos servir de princípio para a investigação), o aprendizado da pintura, se pensado a partir de um vocabulário análogo — o da escrita, estruturalmente decomposto em letras, sílabas, palavras e frases —, poderíamos identificar, no processo pictórico de imagens prontas, seu esqueleto primordial, as superfícies, os elementos de composição e como eles se articulam, enquanto estrutura espacial, com o todo.

Como o próprio título indica, o erro é presença fundamental na série. Procedimentos como fazer de novo, corrigir, cobrir, testar ou ainda fazer mais do mesmo de um outro modo são amplamente empregados. "Fazer de novo" acaba por ser um modo de estudo, no sentido de se debruçar sobre algo visto, já experimentado em algum outro momento, em busca de novas soluções, constituindo uma sobreposição de camadas de tempos e experiências. Também caracteriza um movimento de retomada. Um outro olhar é lançado sobre as mesmas imagens. Já utilizei esse procedimento em outras séries de trabalhos, como por exemplo em *Still*, série de pinturas iniciadas em 2013 e que continua em andamento, nos quais objetos são dispostos de maneiras distintas sobre um mesmo plano, com pequenas alterações compositivas, inúmeras vezes.

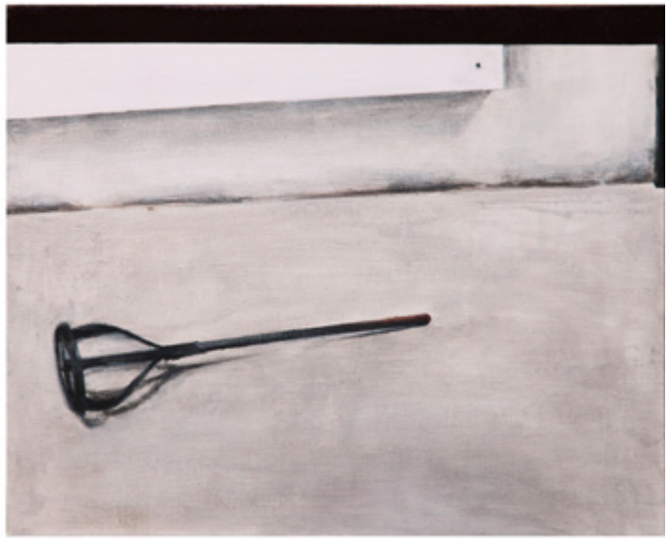
Em *Erratas*, assim como em *De Kooning apagado* — embora por soma, ao invés de subtração de material —, valho-me da estratégia de uma ação que esconde a imagem sem escondê-la por completo; ou seja, opero uma construção por meio de um apagamento (cobertura), que deixa propositalmente alguns rastros e, inevitavelmente, marcas impossíveis de eliminar.
Digo apagamento, esvaziamento, no sentido de propor um *retrocesso* na imagem; de dar passos atrás em relação a etapa finalizada da obra; de abrir um buraco a fim de tentar enxergar quais outras possibilidades poderiam ser experimentadas e a

que outros resultados a imagem poderia chegar quando *aberta*. Olhar para a imagem aberta, para o intermédio, em um sentido de esboço, de meio do caminho, que por sua vez, dado um espaço vazio, possibilitaria seguir adiante por um outro caminho.

As imagens de *Erratas* guardam a memória das imagens de que se apropriam, pelas estruturas utilizadas, e mantêm parte de suas formas, cores etc. Dessa maneira são construídas, como em uma espécie de *palimpsesto* (que em grego significa "aquilo que se raspa para escrever de novo"), tornando-se uma imagem em permanente estado de transformação. Na Grécia antiga, os pergaminhos ou papiros recebiam inscrições, depois eram apagados e reutilizados, ou seja, *atualizados*.

Na imagem refeita a partir da pintura de Van Gogh *O quarto em Arles*, por exemplo, poderia se imaginar algum outro tipo de disposição dos móveis, ou mesmo a construção de um outro espaço, como o próprio pintor experimentou, de maneira sutil, nas três diferentes versões do quadro. Nessas representações do que foi seu quarto em uma pensão entre 1888 e 1989, Van Gogh alterou as imagens dos porta-retratos em uma, deu ênfase às tabuas do chão de madeira em outra, e, ao compararmos as três, trocou algumas cores de lugar.

Still
acrílica e óleo s/ tela
35x52 cm
2014

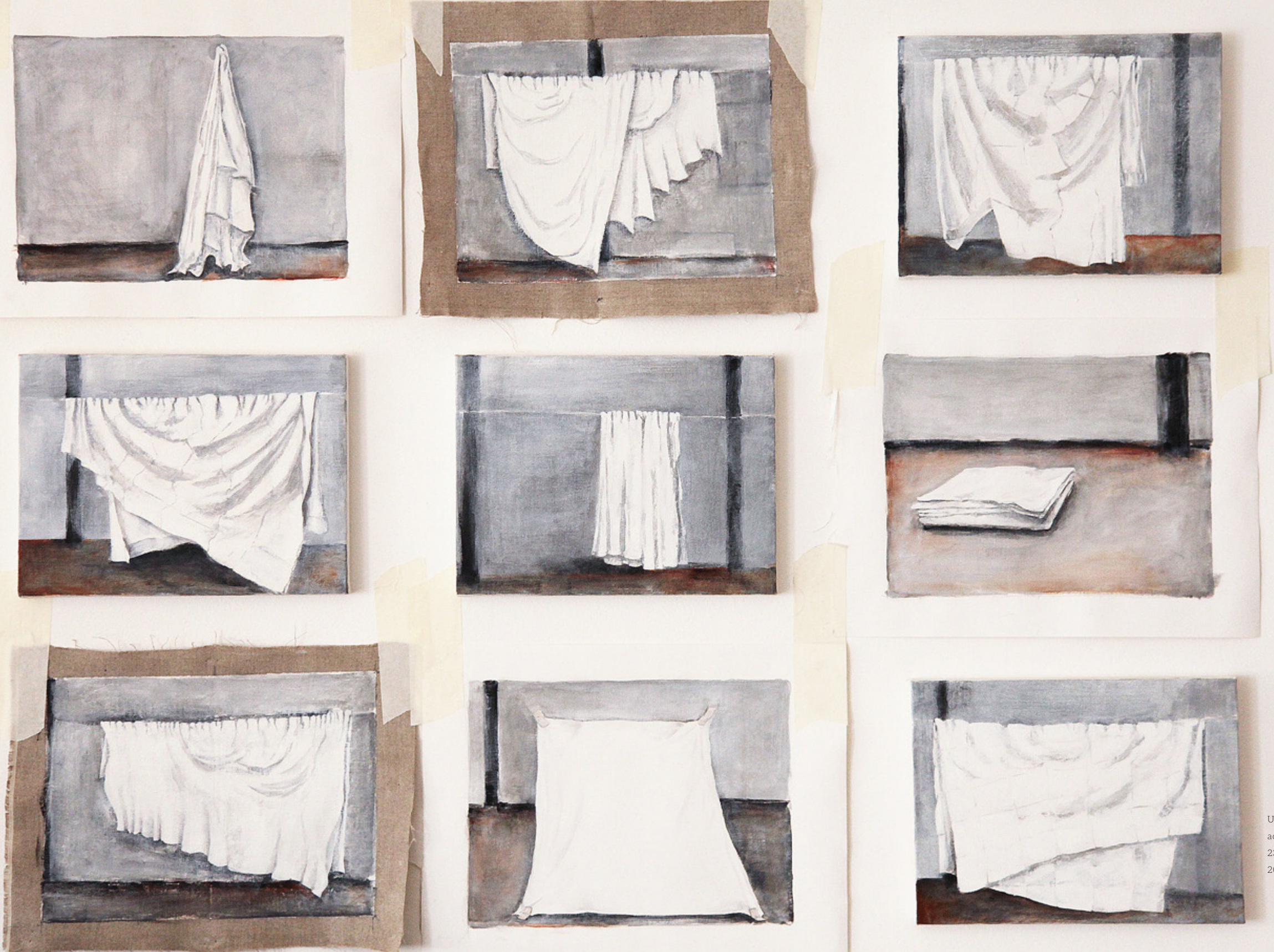


Still
acrílica e óleo s/ tela
35x52 cm
2014

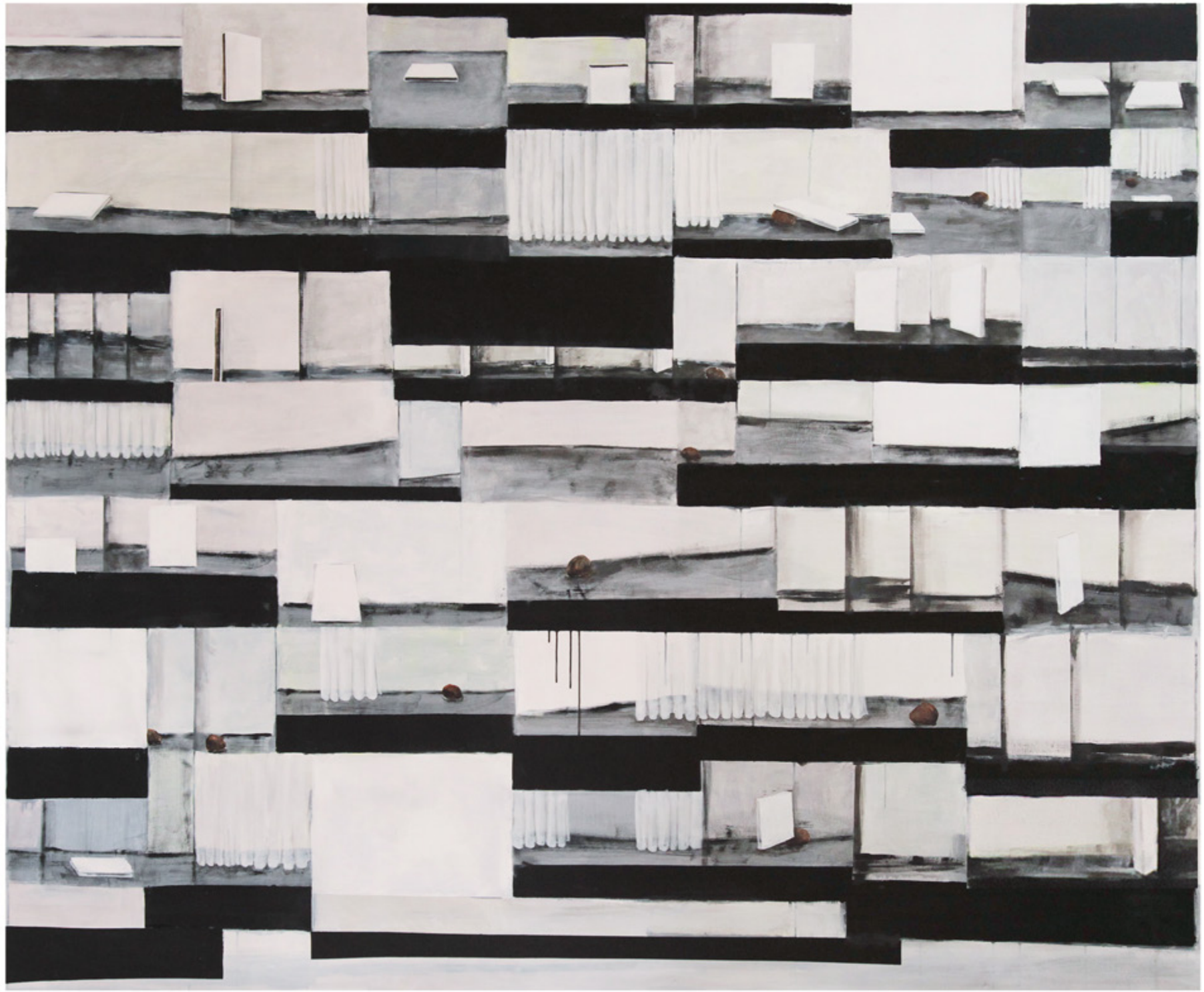
Still
acrílica e óleo s/ tela
30x40 cm
2014

Still
acrílica s/ tela
35,5 x 56 cm
2014

Still
acrílica e óleo s/ tela
32x49 cm
2014



Uma variável numa situação
acrílica s/ tela
23 x 30,5 cm (cada)
2014



Evento
acrílica s/ tela
178 x 200 cm
2014

Vincent van Gogh
óleo em tela
72 × 90 cm
1888

Vincent van Gogh
óleo em tela
73,6 × 92,3 cm
The Art Institute of Chicago
1889

Vincent van Gogh
óleo em tela
56.5 × 74 cm
Museu d'Orsay
1889

Aline van Langendonck
Errata
Acrílica s/ impressão offset
35 x 26 cm
2017

GÊNIOS DA PINTURA
Giotto
GÊNIOS DA PINTURA
Matisse

Nas imagens refeitas há um movimento de *desmobília*, de descoloração, da desocupação do ambiente, e ainda um exercício de síntese. As referências principais permanecem visíveis e identificáveis, como a arquitetura, a construção do espaço e as proporções. Da cena original, restam algumas cores, a porta, as cadeiras e um quadro.

Um dos aspectos processuais do trabalho reside portanto no fato de experimentar diferentes possibilidades em relação às intervenções nas imagens. Às vezes é possível identificar o rastro dessas tentativas no resultado final; no entanto muitas decisões — das formas das manchas e coberturas, por exemplo — permanecem invisíveis. E, nesse sentido, percebo o quanto as diversas possibilidades que as imagens oferecem poderiam levar a escolhas distintas, alterando radicalmente as composições. Isso gera o estado de inacabamento das imagens, a noção de falta.

Tomando o desenho como instrumento de pesquisa e investigação, Francis Alÿs, na animação *The last clown*, explora diferentes maneiras de elaborar a sequência de imagens, variando desde o conjunto cromático, o enquadramento — que por vezes lembra o universo narrativo dos desenhos em quadrinhos, tão caro aos belgas — e os pontos de vista, marcando o ritmo de uma sucessão de eventos com intenção bastante cinematográfica.

Francis Alÿs
The last clown
Colagem, óleo, lápis e fita adesiva sobre papel vegetal
1995

Francis Alÿs
Sem título (Cachorros)
Colagem, óleo, lápis e fita adesiva sobre papel vegetal
45.5 × 33.3 cm
1995

Francis Alÿs
Sem título (Três cachorros)
28 × 33.5 cm
Grafite, lápis de cor e colagem sobre mylar.
1994

Os desenhos a grafite, em papel manteiga, são testados e articulados por sobreposição. Falando sobre a elaboração do trabalho, Alÿs mostra, através de pinturas e desenhos, como experimentou por mais de cinquenta vezes o desenho da figura do cachorro, até chegar a forma final. Do mesmo modo, também os estudos do encontro do cachorro com o palhaço. Frame a frame, em um registro de movimentos, os rastros das imagens do pensamento permanecem visíveis.

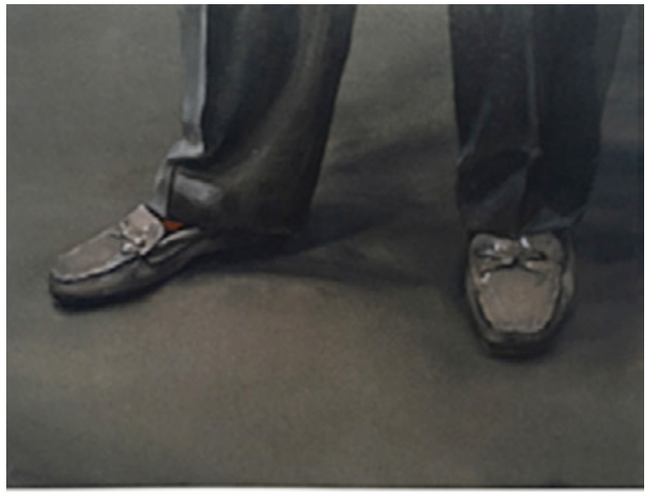
> Será que o espaço em que uma pessoa vive no seu cotidiano é representado na mente como se fosse uma espécie de mudança de imagens 'fílmicas', assemelhando-se à experiência em tempo real de andar por esse espaço? Ou será que ele vem à mente em algumas sequências de visões características mas estáticas? Acredito que as imagens estáticas, características, tendem a predominar no cenário da memória do espaço mental. A oposição binária entre o fluxo experimentado e a estaticidade do lembrado parece ser uma constante, no que diz respeito ao processamento de imagens. (MORRIS apud FERREIRA; COTRIM, 2004, p. 403)

O exercício de pintura é aqui tomado como se o plano das ideias e o registro da mão experimentassem formas de equalizar o processamento das imagens. Pois, é bem provável, seguindo o raciocínio de Morris, que uma série de *Stills* possa substituir a experiência fílmica do tempo real. Isto é, uma sucessão de imagens quebradas, não necessariamente ordenadas por uma cronologia temporalmente encadeada e coerente, que internalizem o tempo, uma duração, uma narrativa capaz de comportar pequenas sucessões de acontecimentos.

Sobre a utilização desse "fazer de novo", como parte do processo de construir um pensamento e um procedimento de trabalho, o artista Michaël Borremans, também belga, comenta, em referência ao díptico *Sapatos rosas*, que frequentemente repete as pinturas duas, três, quatro vezes. Faz de novo, mas com pequenas alterações de cor e enquadramento ou inverte a ordem do processo, a fim de investigar e tentar corrigir algum descontentamento presente nas versões anteriores.

> Essas pinturas são muito diferentes. É por isso que as mostro juntas. Quando tem um assunto que quero pintar, não consigo pintar o suficiente o tempo todo ou do jeito que eu quero. Então, às vezes eu pinto a mesma coisa duas, três, quatro vezes antes de estar feliz com o resultado. Mas eu posso depois ter dois resultados com os quais estou feliz. O trabalho a que você se refere – com os sapatos – eu, intencionalmente, o fiz em ordem oposta, como um experimento técnico. Em uma pintura fiz o fundo e depois as calças e depois os pés, na outra, fiz o contrário. Então, um é translúcido - embora você tenha que realmente olhar com atenção. O outro é mais opaco. (BORREMANS apud CHRIST; REUST, 2011 p. 22)[14]

[14] Tradução nossa. Em inglês: *"Those paintings are very different. That's why I show them together. When I have a subject I want to paint I don't succeed in painting it well enough all the time or the way I want it. So sometimes I paint the same thing two, three, four times before I'm happy with the result. But I can then have two results that I'm happy with. The work you refer to with the shoes—there I intentionally made the work in opposite order, like a technical experiment. In one painting I did the background first and then the trousers and then the feet, in the other I did the re- verse. So one is translucent—though you really have to look carefully. The other is more opaque."*



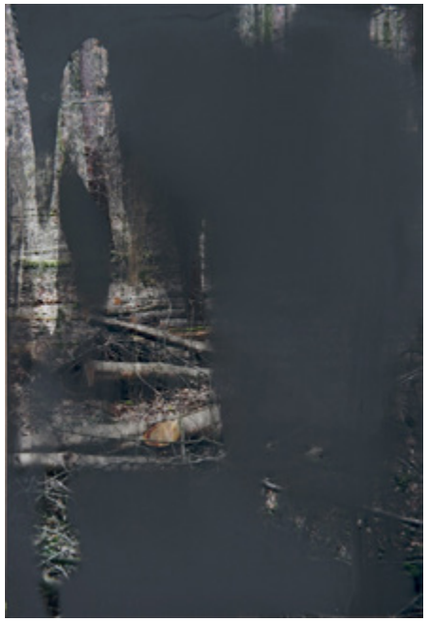
Michaël Borremans
Sapatos rosas
Díptico
Óleo sobre tela
50x65 cm cada
2005

Não é exatamente assim que acontece nas *Erratas* — pois aqui as intervenções são realizadas em uma única imagem —, mas poderia ser. De qualquer maneira, parece muito produtivo, do ponto de vista da formação de uma coleção, criar imagens novas a partir de uma *lista de erros*, pois torna-se possível observar o processo, um raciocínio, todo o caminho percorrido. As dúvidas e acasos permanecem visíveis; ou seja, um pensamento e escolhas visuais que vão se tornando mais claras, porque estão todas postas, registradas. O procedimento torna-se linguagem. Borremans ainda relata que geralmente se espera certa narrativa ao olhar para pinturas, mas ela é truncada, assim como também acontece nos filmes que produz, pois mais do que narrativa, as imagens das sequências fílmicas são *presença*.

> Você pode olhar os filmes por dois segundos ou vê-los diretamente; eles são como uma presença. Com as pinturas, no início você espera uma narrativa, porque as figuras são familiares. Mas então você vê que algumas partes das pinturas não combinam, ou não fazem sentido. As obras não chegam a uma conclusão da maneira que esperamos. As imagens estão inacabadas: elas permanecem abertas. Isso as torna duráveis. (BORREMANS apud CHRIST; REUST, 2011, p. 23)[15]

[15] Tradução nossa. Em inglês: *"You can look at the films for two seconds or watch them straight through; they're like a presence. With the paintings, at first you expect a narrative, because the figures are familiar. But then you see that some parts of the paintings don't match, or don't make sense. The works don't come to a conclusion in the way we expect them to. The images are unfinished: they remain open. That makes them durable."*

Gerhard Richter
Floresta (6/80)
Óleo sobre fotografia colorida
18.6 x 12.6 cm
2008



Gerhard Richter
Halifax (detalhe) 1978 IV (1/128)
Óleo sobre fotografia branco e preta
15 x 22.4 cm
1998

3.5 Cinza

A intervenção nas imagens impressas em papel couchê é feita com tinta acrílica. São utilizadas variações de branco e preto, passando por diversas tonalidades de cinza. A palavra "cinza" também significa resto, quando se trata da sobra de matéria queimada, incinerada, por exemplo. "Resto" pode ser entendido aqui como o que sobra da imagem original na imagem pintada, ou também aquilo que emerge, enquanto imagem original, nas sobreposições das camadas de tinta.

As partes que por sua vez encobriam o vazio do espaço, que não permitiam revelar por completo as linhas e planos que configuram o lugar, são delineadas e tornadas superfícies pelos planos superpostos de cor. A adição das tonalidades de branco acinzentado pretende evocar o silêncio, o vazio e de certa maneira neutralizar as formas que haviam originalmente, transformando-as por meio da retirada de figuras humanas, elementos visuais e cores. De modo a fazer o "nada" visível, parafraseando o pintor alemão Gerhard Richter. Para evidenciá-lo sobretudo como lugar, espaço estrutural abandonado e silencioso. *Em Frequentar os incorporais*, Anne Cauquelin atribui ao branco e não ao cinza, a condição de não cor, de vazio, de buraco, de abertura, vejamos:

É que o branco, sob todas as suas formas, é o signo do nada, do vazio: o branco em um texto, um espaço "em branco", o branco como não-cor ou, o que vem a dar no mesmo, como fusão de todas as cores. O branco está ali para ser preenchido, assim como o buraco estava para ser tapado a qualquer momento. Uma página branca, uma tela branca, esperam ser escritas ou pintadas. Apresentar, então, essa página ou essa tela vazia dos signos que se supõe devam elas oferecer ao leitor ou ao espectador é um ato crítico, uma negação daquilo que existe (telas cheias de signos coloridos, de formas) e não uma falta. O branco é, então, bem mais que uma metáfora do vazio, sua própria expressão, sua "forma" sob o aspecto de uma não-forma. Essa dupla natureza do branco: "ausência de cor e, ao mesmo tempo, profunda mescla de todas as cores", como escreve Melville. (CAUQUELIN, 2007, p. 10)

Em meio ao processo de cobertura das áreas com tinta, muitas cores da impressão "sobem", tingindo o branco — que ganha um aspeto sujo, feito de neutros, acinzentados. Somado a esse processo cromático, ao ser misturado com o branco, o magenta (da impressão original) produz rosados de diferentes intensidades. Mesmo depois de muitas e muitas camadas de tinta, isto é, tentativas de coberturas, restam fantasmas róseos.

As cores utilizadas não são totalmente opacas, deixam entrever o fundo, a imagem impressa, quer dizer, o fundo aparece como

fantasma nas áreas de tinta fresca. Esses fantasmas também constroem as imagens. São fantasmas de formas e cores. As camadas adicionadas rebaixam, escondem, camuflam, mas não velam completamente a imagem anterior; ao contrário, aproveitam-se de sua estrutura visual para transformar-se. O cinza tem papel de rebaixar os matizes, esvaziar, esburacar, abrir e, novamente, evidenciar o nada.

Em uma complexa e extensa análise sobre as gradações tonais de cinzas e as interações cromáticas entre os matizes, Johannes Itten, em A arte da cor, diz que:

> O cinza neutro é "incolor", indiferente e acromático, muito facilmente influenciado pelo contraste de tonalidades. É mudo, mas facilmente ativado por ressonâncias vibrantes. Qualquer cor transformará instantaneamente o cinza do seu estado neutro, acromático para um efeito cromático complementar correspondente matematicamente à cor ativadora. Essa transformação ocorre subjetivamente, no olho, não objetivamente nas próprias cores. Cinza é um neutro estéril, depende das cores vizinhas para obter vida e caráter. Atenua sua força e amadurece. Conciliará oposições violentas absorvendo suas forças, assim como um vampiro, assumindo uma vida própria. (ITTEN, 2004 p. 41)[16]

A escolha do cinza foi feita, portanto, por essa qualidade de ser a "cor da neutralidade", como afirma Itten; por cobrir, rebaixar os tons e criar novas relações entre os matizes. Neutralizar e esvaziar. A iluminação das cenas nas *Erratas* é, assim, reorganizada por uma nova relação cromática que as apazigua, abranda, serena e cobre com um manto acinzentado as vibrações cromáticas inquietantes, numa espécie de reconciliamento com sua nova condição, o vazio.

O artista alemão Gerhard Richter, que reconhecidamente faz investigações nessa temática — haja vista ter pintado por décadas séries de pinturas cinzas —, diz sobre a *cor*:

> Cinza. Não faz nenhuma afirmação que seja; não evoca nem sentimentos nem associações: não é realmente nem visível nem invisível. Sua imperceptibilidade lhe dá a capacidade de mediar, para tornar visível, de uma forma positivamente ilusionista, como uma fotografia. Tem a capacidade que nenhuma outra cor tem, para fazer o 'nada' visível. (RICHTER, 2009, p. 92)[17]

Para Richter o cinza se relaciona com sentimentos como indiferença, banalidade, desesperança e depressão. Mais adiante, na mesma entrevista, o artista sugere que é a cor perfeita para o silêncio e a dúvida, pois conota um estado de "em cima do muro."

[16] Tradução nossa. Em inglês: *"Neutral Grey is a characterless, indifferent, achromatic color, very readily influenced by contrasting shade and hue. It is mute, but easily exited to thrilling resonances. Any color will instantly transform grey from its neutral, achromatic state to a complementary color effect corresponding mathematically to the activating color. This transformation occurs subjectively, in the eye, not objective in the colors themselves. Gray is a sterile neuter, dependent on its neighboring colors for life and character. It attenuates their force and mellows them. It will reconcile violent oppositions by absorbing their strength and thereby, vampire like, assuming a life on its own."*

[17] Tradução nossa. Em inglês: *"Grey. It makes no statement whatever; it evokes neither feelings nor associations: it is really neither visible nor invisible. Its inconspicuousness gives it the capacity to mediate, to make visible, in a positively illusionistic way, like a photograph. It has the capacity that no other colour has, to make 'nothing' visible."*

3.6 Vazio

> Toda construção é um jogo de equilíbrio entre o vazio e o cheio, fala e silêncio, repouso e movimento, até o mais simples gesto que alie o cheio e o solto. (CAUQUELIN, 2007, p. 64)

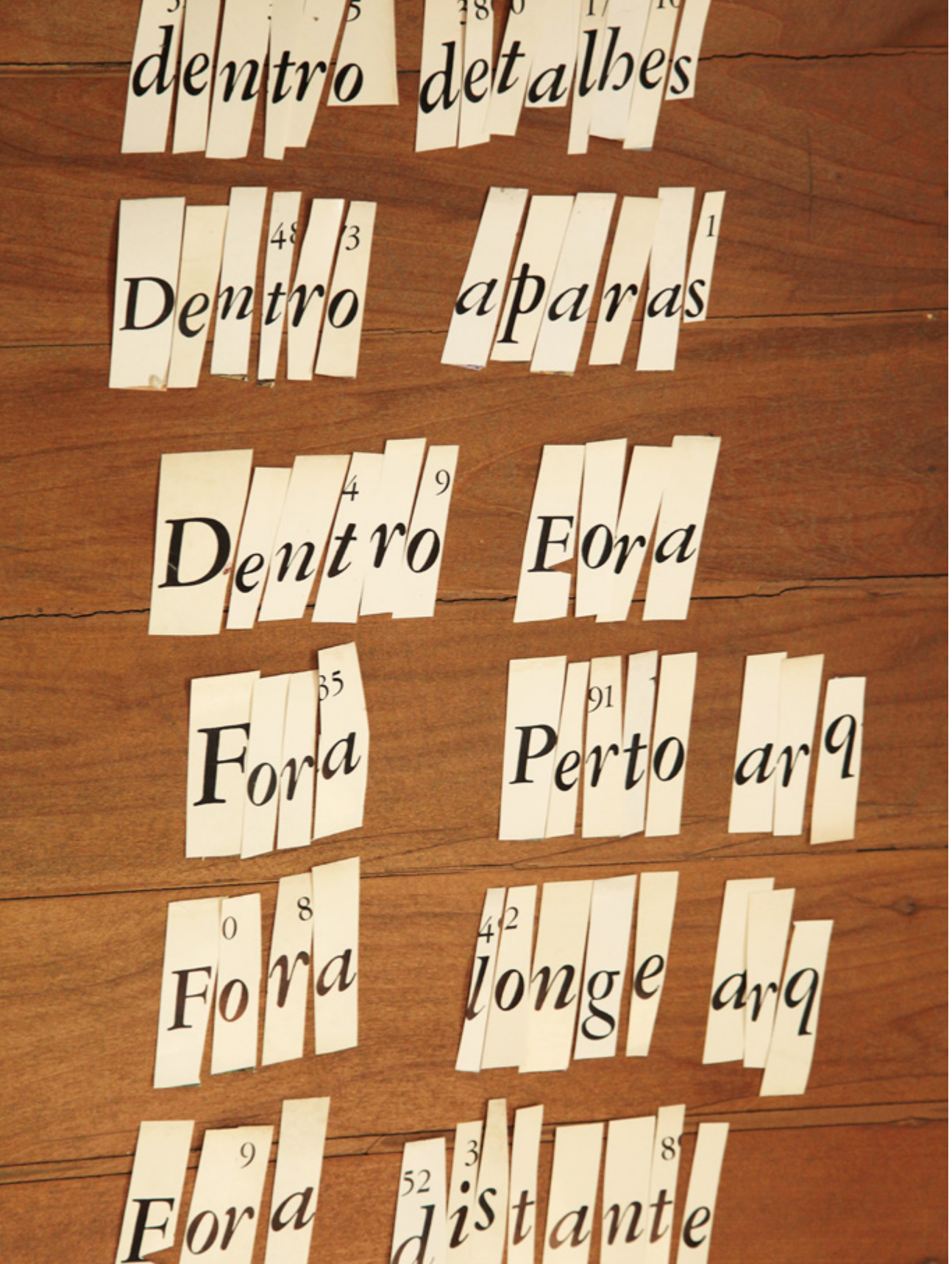
A forma do vazio — ou o vazio em si — é uma tentação e um desafio para o pintor, o escritor, o filósofo, o poeta, o alpinista, o arquiteto etc. Em *Erratas* a construção do vazio se dá pela contraposição dos brancos e cinzas em relação às cores restantes e em torno do que resta nas imagens. Por meio da adição de cores (não cores) e da reorganização das composições surgem o silêncio, o vazio e a dúvida, que são assuntos que me interessam, particularmente, explorar nas imagens repintadas.

Como vimos, Perec utiliza-se das direções para conceber e localizar-se no espaço. O vazio impõe um desafio diferente, pois como diz Anne Cauquelin:

> No vazio, orientação alguma prevalece, não há alto nem baixo; em suma, um espaço que não exerça nenhuma ação constritora e que permaneça intacto no caso de o mundo se contrair: o lugar que ele ocupou em certo momento volta a ficar livre de qualquer pista. (CAUQUELIN, 2007, p. 36)

A relação disforme entre espaço, lugar e vazio talvez caracterize a transitividade das imagens de *Erratas*. Transitividade das cenas, dos objetos que restaram em contrapartida com suas novas relações espaciais, cromáticas, sua condição de palimpsesto, seu estado aberto. Abertura que cede lugar ao vazio, que por sua vez se abre ao porvir.

atisse
GÊNIOS DA PINTURA
Giotto



4. Lista de erros

Conjunto de imagens produzido e agrupado que corresponde a uma *Errata* da Coleção Gênios da Pintura (completa), isto é, uma *lista de erros* relativa aos noventa e seis fascículos da edição brasileira da Abril Cultural. Nas intervenções utilizei as edições de 1967/68.

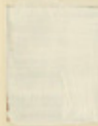
As imagens retiradas dos fascículos sofreram intervenções e foram reagrupadas por assuntos em um índice, uma *lista de erros*, em nove subtítulos distintos. São eles:

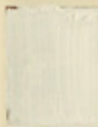
- *Dentro*
- *Dentro Detalhes*
- *Dentro Detalhes (segunda parte)*
- *Dentro Aparas*
- *Dentro Fora*
- *Fora*
- *Fora Perto*
- *Fora Longe*
- *Fora Distante*

O reagrupamento resultou em uma mistura de tempos, espaços e autores.
Dos textos de abertura de cada fascículo, descritivo dasobras
na edição original, foram extraídos fragmentos ou palavras.
Estes excertos, correspondentes das obras alteradas, são a única
referência completa das imagens dos fascículos originais.
Do texto, selecionei (não apaguei) as palavras que descrevem
(detalham, qualificam e nomeiam) o espaço, o ambiente,
a atmosfera da cena, as características do lugar, como pode-se
ver a seguir e no índice que abre cada uma das edições.

4.1 Dentro

DENTRO





LISTA DE ERROS

casa

objetos

quadro,

central

desenho

tema

Interior

preta

Salão

quadro

parte

um lugar

divide

ambiente

pintura

equilíbrio

situou

junto

composição

horizontais e verticais

linhas

cena

conjunto.

temas.

profundidade

na

espaço.

mentos

enquadramento

lugar

perspectiva

estaticidade

conjunto,

dinamismo.

arquitetura

Grande Interior

síntese

elemen-

tos

fundo.

cena

ladeiam

ritmo

ambientado

cena

movimen-

tos. composição dinâmica

Planície

campos

quadro

planos,

sucedem.

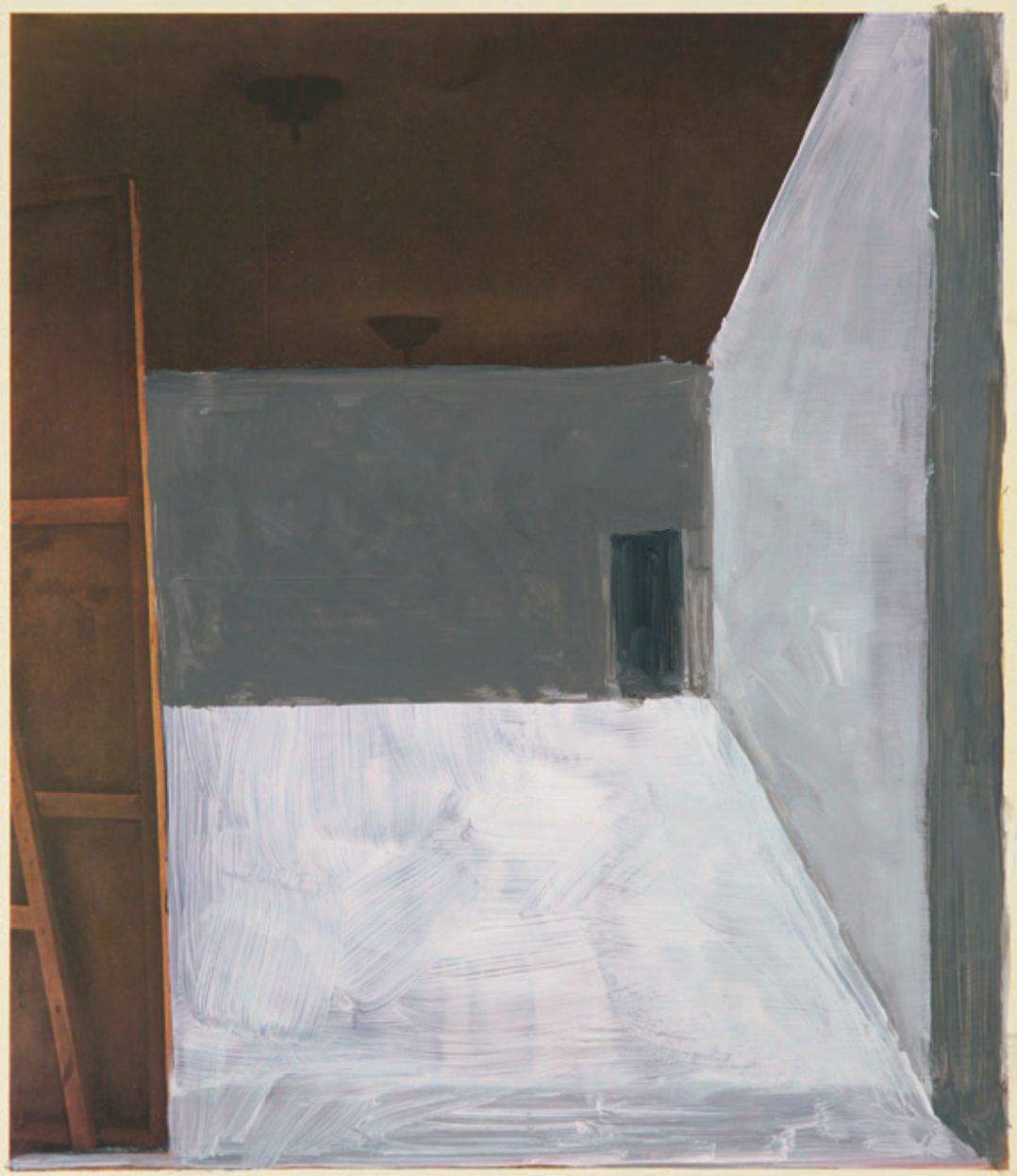
Quarto

o am-

biente

fi

gura



XVI

VIII. *A Bolsa de Algodão de Nova Orleans.*

XIII

GÊNIOS
DA
PINTURA

28

Braque

Estão agrupadas em *Dentro* vinte e oito imagens retiradas de diferentes fascículos que tratam de documentar, segundo o critério da Coleção Gênios da Pintura, as principais obras de cada artista. A partir desse extenso recorte da produção artística do mundo ocidental, opero um novo recorte na Coleção Gênios da Pintura que denomino *Dentro*.

Esse recorte tem como eixo, ou tema principal, representações de espaços internos — são portanto imagens que apresentam cenas de um ambiente fechado, feito de linhas verticais, horizontais e diagonais que constroem o espaço e a profundidade; ou seja, lugares circunscritos geralmente por paredes, chão e teto, espaços encerrados. Amurados. Comumente chamados de casa, cômodo, recinto, ambiente, sala, salão, quarto, cozinha, varanda.

Dentro[18], um advérbio, além de referir-se à ideia de interior ou lado interno — aqui sobretudo denominando "o interior de construções" — também alude à ideia de "acerto", de acordo com o dicionário Houaiss. "Acerto" pode correlacionar-se às insistentes tentativas de corrigenda, emenda, ressalva, exercitadas nesse trabalho, bem como ao que resultam as operações, as *Erratas* relativas à edição completa da coleção. Ainda, pode ser o que está relacionado ao conhecimento profundo de algo, pois estar "por dentro" significa inteirar-se de algo; e "inteirar-se", por sua vez, é estar imerso, rodeado, mergulhado em um lugar, *dentro*. Igualmente, acontece de se designar com o vocábulo um ponto de vista, nesse caso, "o de dentro". E por fim, "dentro" é ainda algo que ocorre no decorrer de um breve intervalo de tempo, um instante. Esse espaço de tempo, intervalo, me interessa justamente porque as imagens são instantes congelados, flagrantes, e pretendem lidar com esse lugar do processo no qual a imagem é aberta. O entremeio. Um momento entre o início e o fim.

A busca por esse momento aberto da imagem tem a intenção de deixar em suspensão o espaço, o tempo, a função do lugar e da cena. É como se estivessem desfuncionalizados, com suas atividades suspensas. Destituídos de sua vocação original, em meio a todas as chances do que podem vir a ser, abertos a qualquer tipo de negociação. Salas vazias, cheias de ar e nada. Restos. Objetos pousados nas mesas, no chão. Frutas, bebidas, em estado de maturação e decomposição, porém fixadas no tempo, como num instante fotográfico. Tamancos à espera de pés descalços. Cadeiras aguardando por corpos cansados. Janelas desabilitadas de suas funções de iluminar ou arejar. Cortinas fixadas pelo movimento das mãos que ali estiveram em algum momento. Lençóis frios sobre a cama aparentemente macia. Roupas pesadas e golas vaporosas destituídas de seus corpos.

[18]Cf. INSTITUTO ANTONIO HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

4.2 Dentro Detalhes

DENTRO : DETALHES

LISTA DE ERROS

inclinação

; deslocado

plena

forma.

flagrante. disposição

cinema

interiores.

quadros

plenitude.

objetos

cores.

objetos

tema

imagem

lugares

ambiente

movimento

quadros

elementos

objetos

ambiente tôdas

planos

Entre

à tempo

simples cotidianas.

Bar 2

imagens

7

sereno

luz

XVI

XI. *O Absinto.*

XVI

Estão agrupadas em *Dentro Detalhes* nove imagens retiradas de diferentes fascículos, tendo em comum representações de objetos em ambientes cotidianos, principalmente em cima de alguma peça de mobiliário. Mostram apenas partes do lugar onde se encontram.

Detalhe, substantivo masculino. Circunscritos a um olhar que se estabelece em uma condição de aproximação, *os detalhes* são as particularidades componentes de um todo. São também *closes* dos objetos. Por meio de uma visada parcial indicam a relação dos utensílios com a superfície onde estão pousados. São os elementos mínimos do conjunto, mas pelos quais ele se reordena nas transformações da imagem. Revelam a disposição ou localização dos itens em relação ao lugar e a posição de quem os observa. Nesse sentido, estreitam as relações com *o olhar fotográfico*, com a suposta posição de quem os observa e registra. Aqui há também a busca por esse momento aberto da imagem, no qual o espaço, o tempo, a função do lugar e da cena parecem suspensos, desfuncionalizados, e a partir disso, abertos a qualquer tipo de negociação, destituídos de sua vocação original, em meio a todas as chances do que podem vir a ser.

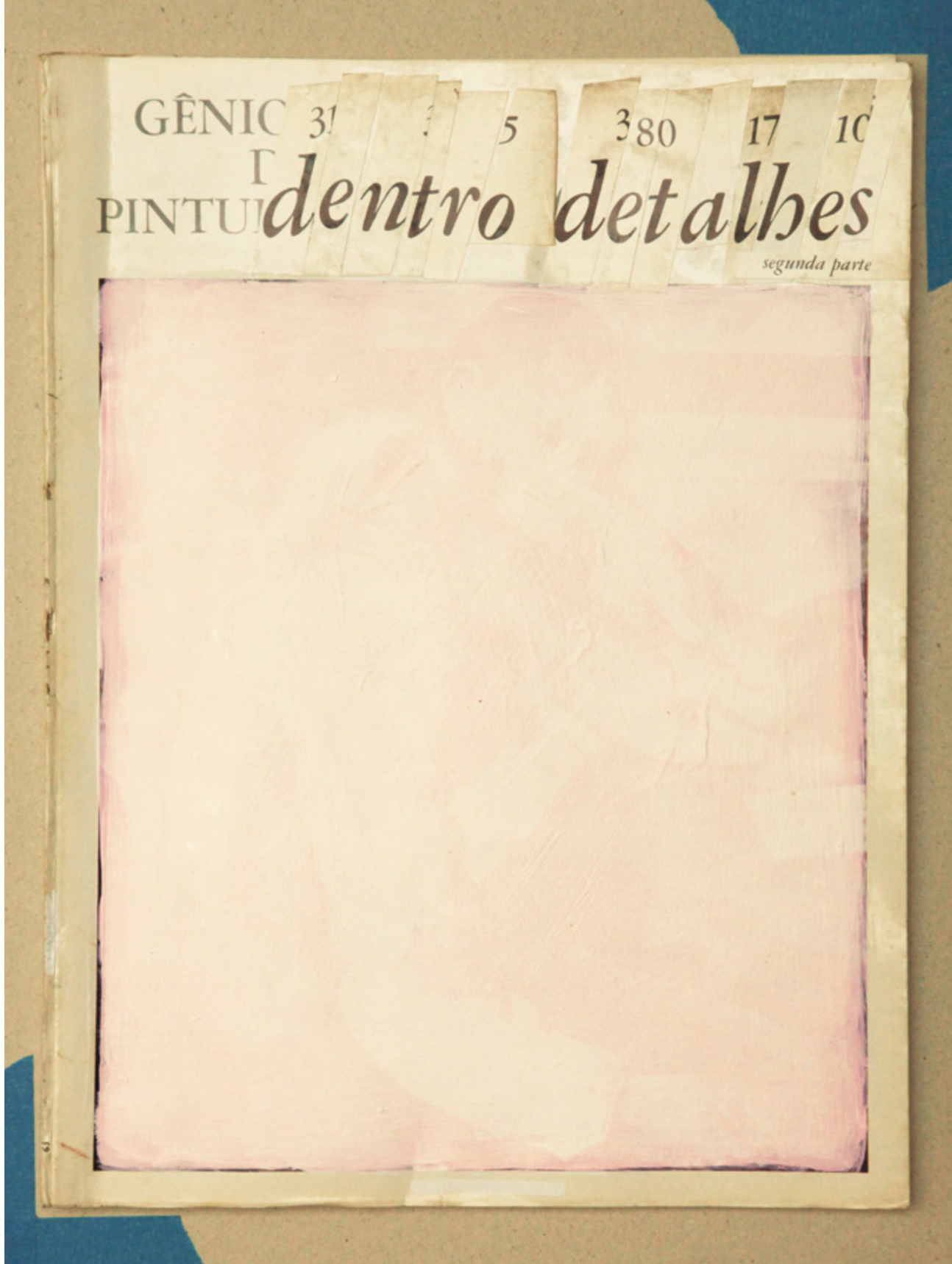
Mesas. Balcões. A atmosfera interior. O ar. Inseridos em um lugar maior, é possível vislumbrar desses objetos a continuidade, para além das bordas que enquadram as imagens; são portanto

o recorte de uma cena, uma particularidade, um instante, um fragmento. Talhados, cortados em pequenos pedaços, estão copos, taças, xícara, garrafas, tigelas, vasos, lamparina, frutas e bebidas, atreladas ao todo, circunstanciadas a um novo contexto e local.

Segundo o dicionário Houaiss, "detalhe" pode significar também "pessoa ou fato sem importância", isto é, um "pormenor". Com essa acepção, dá-se o sentido oposto, pois a minúcia — outrora sem importância, quando isolada da composição e examinada em sua particularidade — torna-se elemento central da cena.

Ao nos atermos aos pormenores, encontramos bebidas perdendo o gelo, ficando aguadas ou esfriando, o vaso sem flores, frutas em estado suspenso de maturação, a deposição dos objetos nas superfícies desaquecidas pela ausência humana, o estado de abandono (ou pausa), a suspensão temporal dos locais.

4.3 Dentro Detalhes (segunda parte)



DENTRO DETALHES
SEGUNDA FACE

LISTA DE ERROS

parte central

fundo arquitetônico

cena

Quarto

tela

com-

posição

equilíbrio.

SEURAT

figura

elementos.

inte

rior

cenas

MORANDI

Costa

fixada

direções

densas

MORANDI

ritmicos

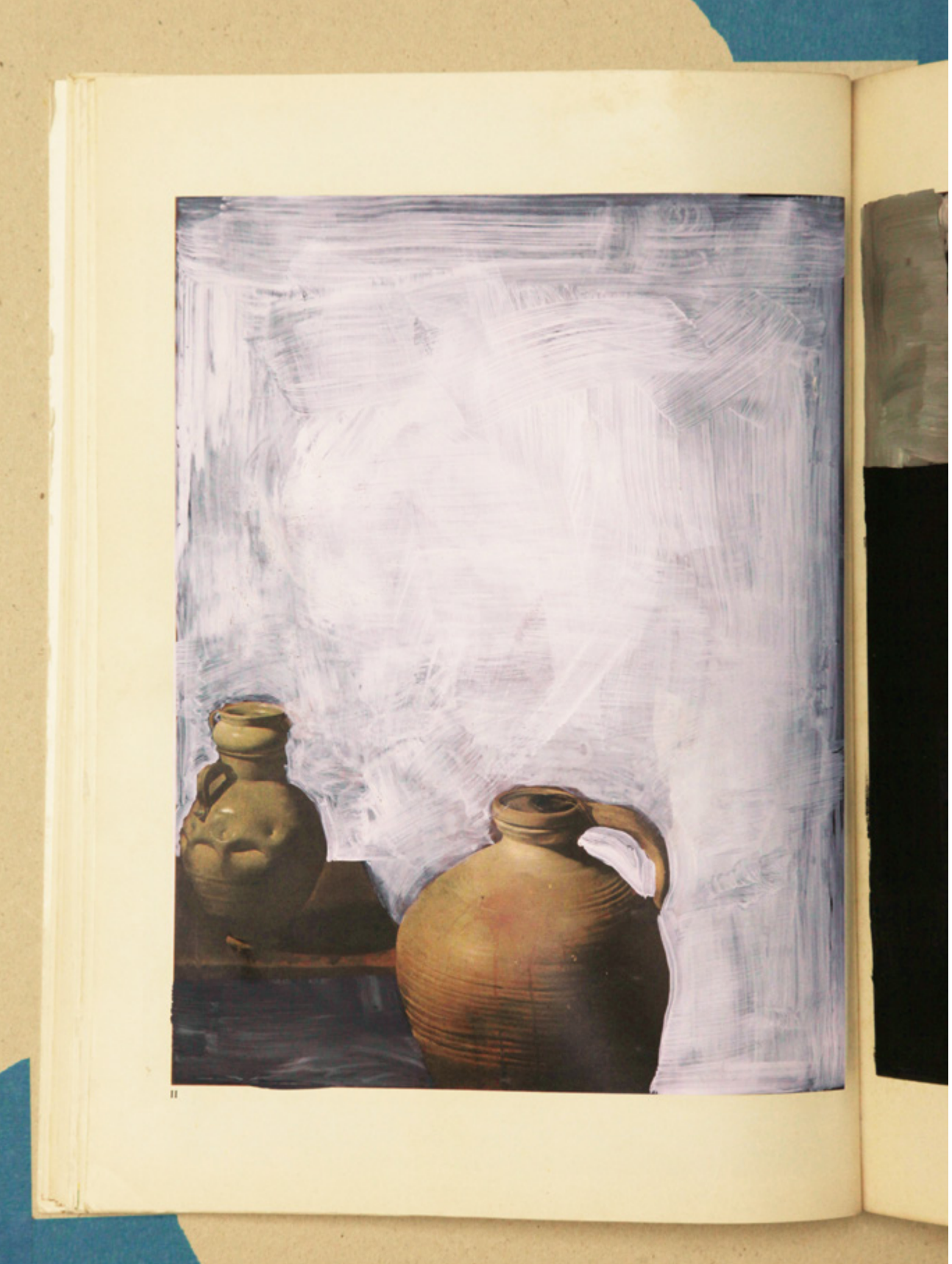
paralelas

imagem.

GÊNIOS
DA
PINTURA

Matisse

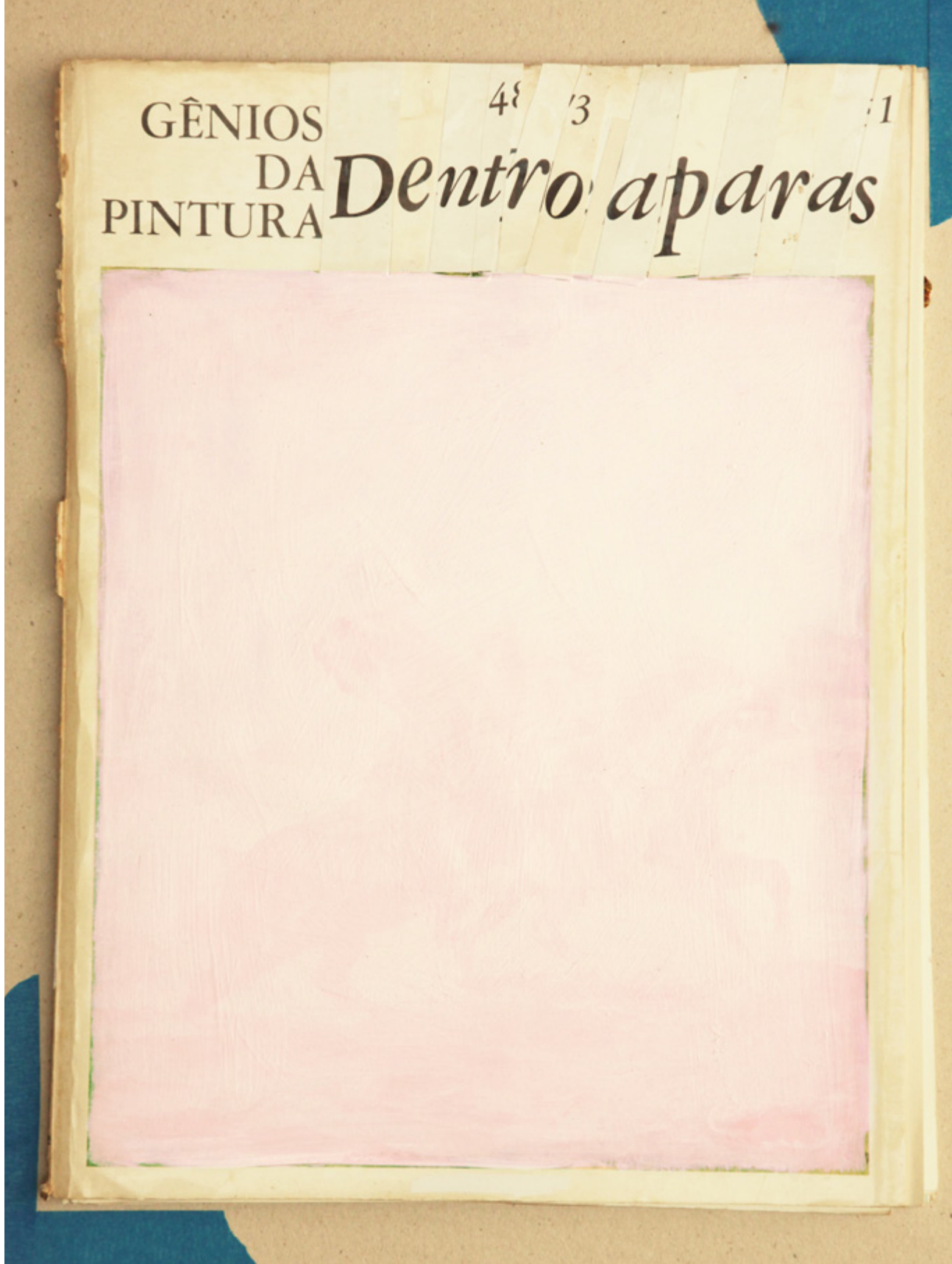
ABRIL CULTURAL LTDA.



Estão agrupadas em *Dentro Detalhes (segunda parte)* dezenove imagens também retiradas de diferentes fascículos, que têm a representação de objetos localizados em ambientes cotidianos como tema principal. Essas imagens mostram apenas parte do lugar onde se encontram os objetos representados.

Nesta seleção considero que as representações espaciais não são tão bem resolvidas quanto em *Dentro Detalhes*, pois os objetos muitas vezes estão descontextualizados em relação ao âmbito espacial, não sendo possível determinar a sua posição em relação ao mobiliário, ao chão, às paredes etc. Em outras palavras, os três planos (paredes, chão e teto) que configuram os espaços muitas vezes não são identificáveis. Isso se deve ao fato de: a descrição dos espaços não ser tão evidente — pois restam poucas ou nenhuma indicação desses traços e planos visível nas imagens —; ou ainda devido aos desvios que são feitos em razão do apagamento das figuras humanas, eventualmente presentes nas cenas.

4.4 Dentro Aparas



LISTA DE ERROS

Aqui

fun-

do

composição

quase

cena interior

ritmo

partes laterais superior.

s

figuras

foco

lado

atmosfera

objetos

atmosférico.

tema.

mistura

composição

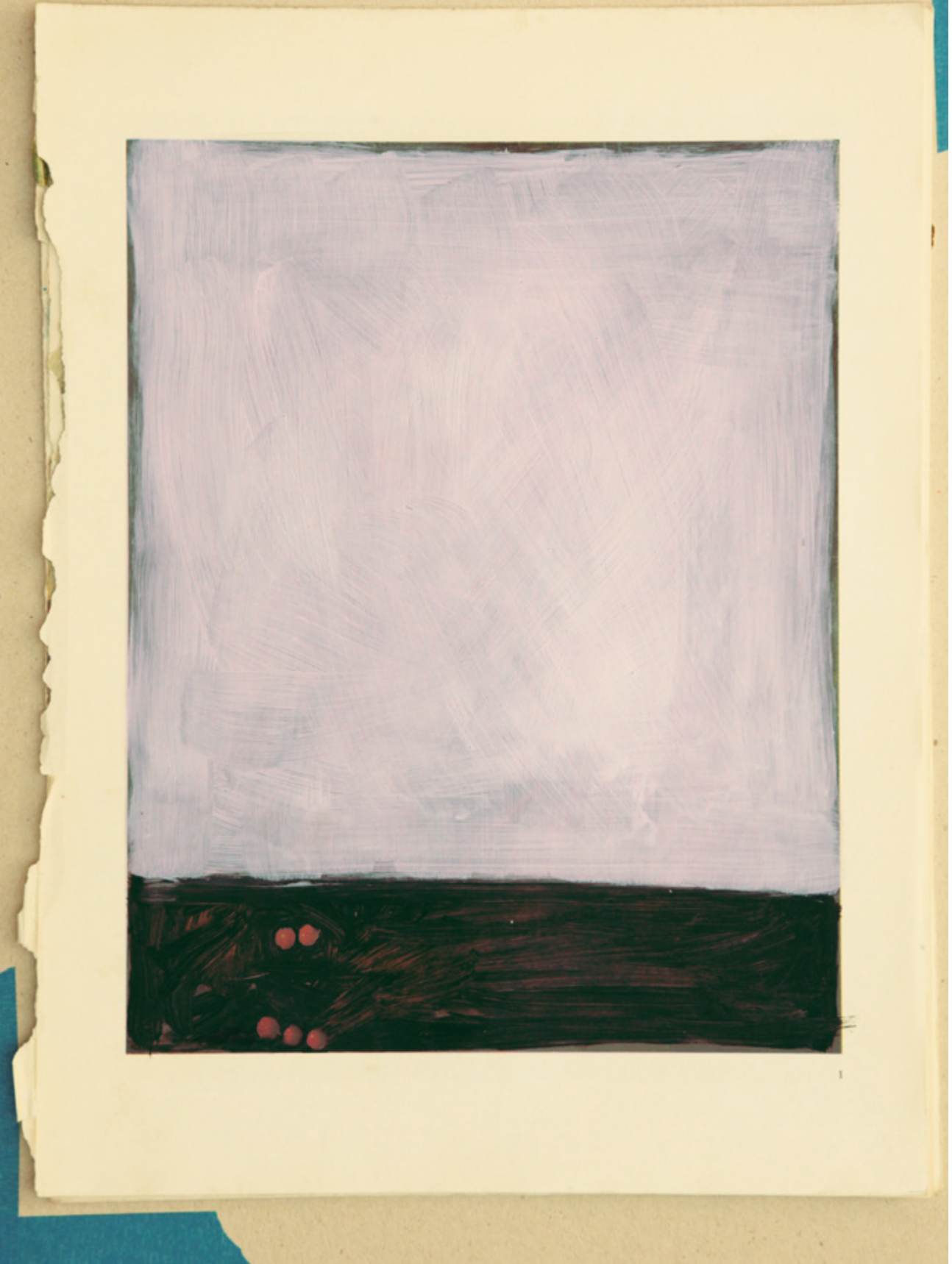
massa

gesto central

defei-

tos

muralista.



Estão agrupadas em *Dentro Aparas* vinte e uma imagens retiradas de diferentes fascículos, cujo ponto em comum é a representação de objetos destituídos de sua localização original. Ou seja, são objetos que mostram apenas partes ínfimas do lugar onde se encontram, ou em alguns casos, nenhuma.

Nesta seleção, os objetos estão muitas vezes voando, ou pousados sobre o vazio. Imersos em um espaço de cor esbranquiçada e em meio a fantasmas desbotados. A relação das sobras com o espaço é muito pequena, quase inexiste, constituindo, por esse prisma, a operação mais radical das *Erratas*. As imagens são em sua maioria estranhas do ponto de vista da função, da utilidade. Os objetos deixados em cena são fragmentos, decomposições. O espaço é timidamente insinuado em relevos e dobras de tecidos, ou nas três dimensões (preservadas) dos objetos, perdidos em um fundo pastoso, movediço. O corte drástico nas imagens, se pensarmos nelas de acordo com uma descrição visual, faz com que sua dimensão de fragmento fique evidenciada. São sobras, lascas, retalhos, raspas, rasuras, estilhaços de imagens. Em termos objetivos, isso se deve ao fato de a descrição dos lugares não ser tão evidente, pois foram enxergadas poucas ou nenhuma indicação espacial nas imagens, ou ainda devido aos *desvios* que são feitos em razão do apagamento das figuras humanas presentes nas cenas. As imagens produzidas aqui afirmam o lugar do estranhamento.

4.5 Dentro Fora

LISTA DE ERROS

formas

MATISSE

Mangue

Atelier

central

dufy

Casebres

ritmo

cerrados,

formas

chagal

Interior

alto.

síntese

Estúdio

campo

tempo

coisas

casas

Janela

interior

exterior

objetos

figuras

cinza

Sala

amplo

plano

paisagem

lugar

IX

II

Estão agrupadas em *Dentro Fora* dez imagens retiradas de diferentes fascículos, que tratam de documentar a produção considerada pela edição como as principais obras dos artistas.

São imagens restantes. Poderiam existir muitas outras nesse agrupamento, se esse fosse o único recorte operado desde o princípio, pois há algumas dispersas em outros volumes ou escondidas no verso de alguma outra imagem; é nesse sentido que as considero também como sobras. Essas imagens têm em comum, como tema principal, representações de *janelas*, o espaço entre *dentro* e *fora*. O vão. O buraco. O rasgo. A ventana. A fresta. O caixilho é tratado aqui como componente de transição entre ambientes, de fora para dentro de dentro para fora, assim como algo que se coloca entre o fixo e o não fixo, que permite o fluxo, a passagem. Um espaço transitório. A esquadria é barreira mas também móvel, transponível, física e visualmente. Permeável. Elemento simbólico, e parte do espaço construído (arquitetura). Funções práticas: ventilação, luminosidade, abertura, entre outras. Na dimensão textual, janela é lacuna, espaço em branco onde falta uma palavra; espaço em que se abre um claro na folha impressa; para ser preenchido pelo leitor com os dados que faltam.

4.6 Fora

FORA

LISTA DE ERROS

episódio

tela.

à redor

figuras objetos dentro

mo-

mento fugaz

pai-

sagismo

dispostas

largas

formas.

cena.

central

esquerda.

Campo

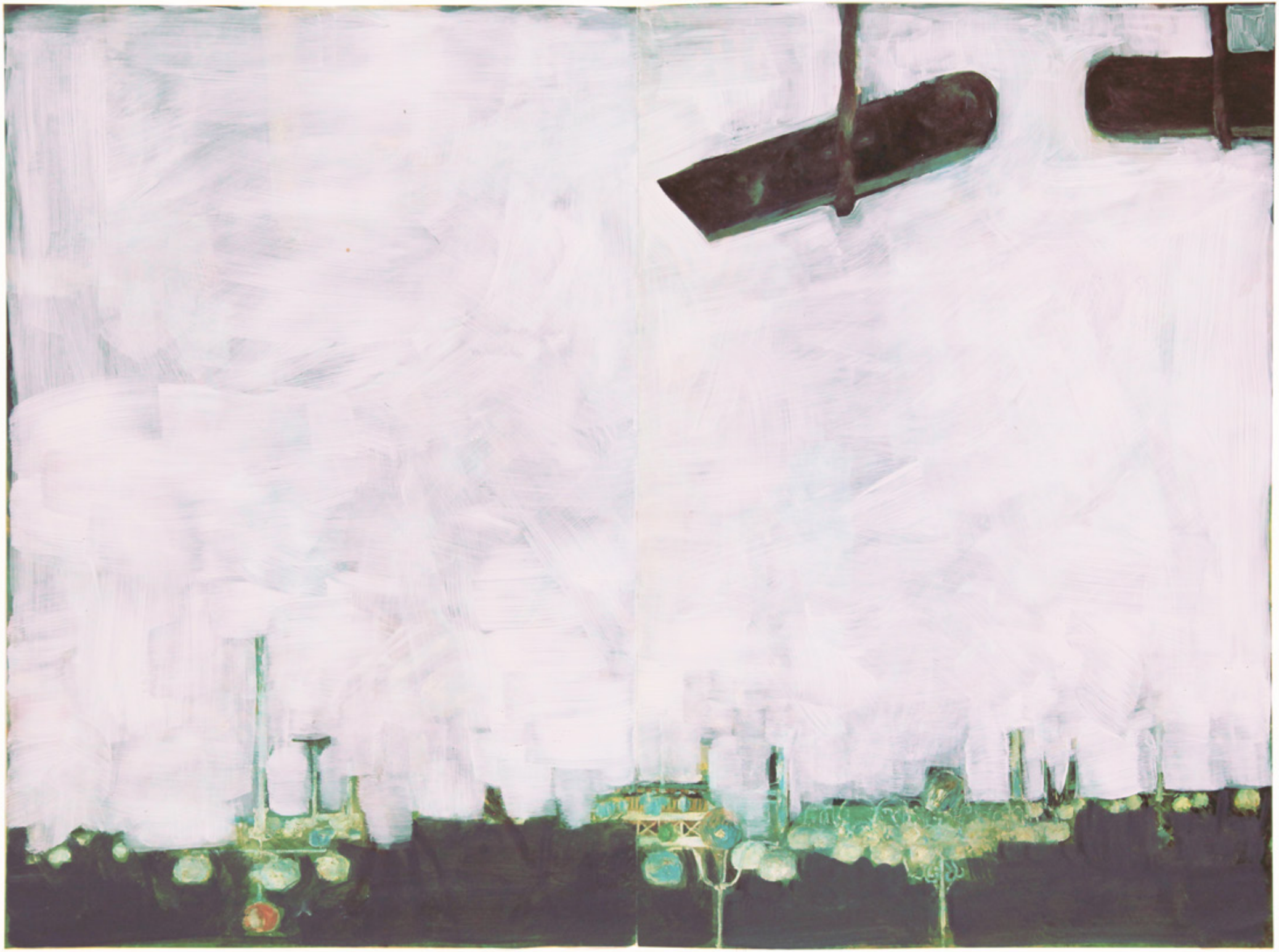
campos

ângulos

Matadouro

tema

paisagem



GÊNIOS
DA
PINTURA

27

Géricault

Estão agrupadas em *Fora* doze imagens retiradas de diferentes fascículos, em que se reconhece a representação de espaços externos, chamados em geral de "paisagem", com toda a problemática que o termo implica, como mencionado anteriormente no capítulo "Espaço". São também definidas por tratar do "lado de fora".

Fora, um advérbio, tem diversas conotações, além de ser a face externa de algo. Pode designar por exemplo "em algum lugar", diferente da residência habitual, como "fora de casa", bem como "no estrangeiro". *Fora* pode ser ainda um sinônimo de extensão, pois designa algo que se dá "de fora a fora", bem como também aquilo que não está ao alcance, ou à mostra, como fora ou longe da vista. *Fora* também tem sentido de exceção, de algo inoportuno, sem razão de ser — gafe, mancada ou demonstração de ignorância. Essa acepção faz todo sentido para as *Erratas*, pois essas são imagens que, de certa maneira, ficaram de *fora*.

O jogo das alterações pictóricas procura evidenciar a divisão entre as porções de chão e de céu, bem como o limiar entre os dois.

Das cenas de *Fora*, restam poucos elementos da paisagem, dos lugares, somente aqueles que as constroem, enquanto síntese do lugar. Os novos preenchimentos pictóricos dos espaços também

alteram a função dos episódios ora representados. Da cena do *piquenique na relva* por exemplo, localizado no centro de uma das imagens, destituído de grama, lago e frequentadores, sobram objetos, frutas, a mata ao redor e uma grande massa cinzenta que quase se projeta, inclinada ao espectador. Campos e relvados, destituídos de suas sombras, com suas luzes alteradas através dos novos contrastes cromáticos oferecidos pelos brancos e cinzas. Cidades esvaziadas, encobertas por densas brumas que deixam entrever um objeto aqui, outro acolá e uma montanha ao fundo. As águas onde outrora boiavam os barcos tornam-se massas cerradas, antirreflexivas e estáticas. A festa luminosa e colorida é coberta por um véu denso e branco, e se esmaece.

4.7 Fora Perto arq

LISTA DE ERROS

paisagem
rio, pontes, prédios
atmosfera

cena,

faixas
branca.

branca,
densas.

arco

su-
focamento
alto escada

Paisagem
refúgios
brancos

ritmo

trecho urbano.
arquitetura.

Paisagem
aldeia
vizinha
ambiente
o bar

a praça centro
imagem

construção estrutural
branco,
atmosfera

PICCANDI

ilumina
síntese

rio
movimento

LOPEZ

tons

superfície
distante. imagem
estrutura

Templo

Ponte

versão

zonas

relêvo

Rua

interior paisagem

tempo.

ritmo,

ritmo,

Interior

inferior

paisagem

elementos

painel

Telhados

paisagem.

horizonte : aberto,

contida.

paisagens

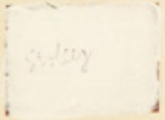
: luz

detalhe

paisagem

variações

atmosfera,



ar livre.

"série"

dissolvida

Noite

fundo

fora.

composição diagonais

cena

amplas áreas

paisagismo

VI

IV

Estão também agrupadas em *Fora Perto arq* imagens retiradas de diferentes fascículos, em número de trinta e oito, com tema principal a representação de espaços externos com construções. Disso vem a terceira palavra do título "arq", abreviação de arquitetura.

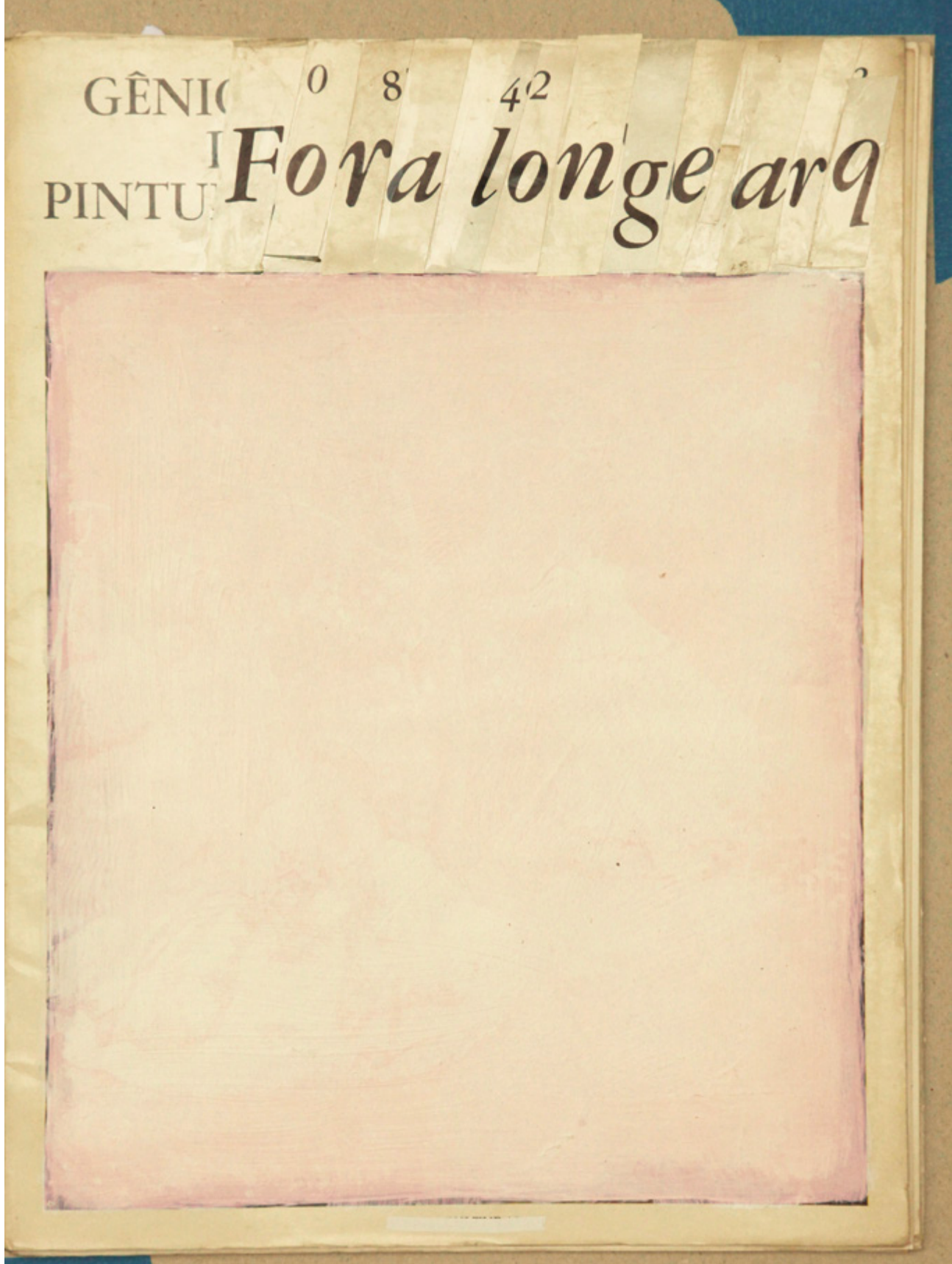
Chamadas em geral de paisagem, com toda sua inerente problemática, são imagens também "do lado de fora", com a particularidade entretanto de estarem localizadas *perto*, muito próximo em termos espaciais. A pela palavra "perto" sugere ainda uma outra conotação, qual seja, a de "iminência", de "muito em breve". Etimologicamente, perto origina-se do latim *appectorāre* no sentido de "comprimir alguém ou algo contra o peito", em uma acepção de proximidade física, corporal.

As imagens dessa seção foram agrupadas pensando então na distância que as construções se encontram em relação ao observador (nós). É importante dizer que a reunião dessas imagens, e a intervenção sobre elas, corresponde muito mais a um anseio por estudar diferentes maneiras de compor uma paisagem; por isso a intervenção pictórica é feita em um dos "planos", como o do céu ou da terra por exemplo, a fim de destacar os edifícios, sua implantação, aterramento, e como forma de rever a relação cromática, alterando a sensação de profundidade.

As construções localizam-se em um primeiro plano do quadro, quer dizer, bem na frente.

Diferentemente das imagens presentes nos fascículos *Dentro, Dentro Detalhes, Dentro Detalhes (segunda parte), Aparas e Fora*, não encontro muita correspondência entre estas imagens e as pinturas que produzi nos últimos anos.

4.8 Fora Longe arq



FORA LONGE ARQ

LISTA DE EXERC.

Capa. *Lady Sheffield* (225 x 148 – detalhe; 1785/86). Waddesdon Manor, Buckingham Shire. Retratos como êste – um dos últimos de sua produção – fizeram de Gainsborough o artista oficial da aristocracia inglêsa do século XVIII.

curva fun-
do c , canto
superior direito.
espaço.

Canal Grande
paisagem

IV. *O Castelo de Médan* (59 x 72 cm; 1879-1882). Galeria de Arte de Glasgow, Escócia. Construído em rápidos toques diagonais, êste quadro pertenceu a Gauguin e foi pintado em Médan, onde Zola morou e acolheu o velho amigo.

Pórto
água céu.

local.
síntese

Pórto
cidade
paisagem.

IV. *O Castelo de Windsor Visto do Tâmisa* (89 x 120 cm; cêrca de 1805). Castelo de Petworth, Sussex. A grandiosidade e o colorido clássico são similares aos de um amplo quadro histórico que Turner executou e apresentou em 1806.

composição,
paisagem

XIV. *A Carroça do Mercado* (182 x 153 cm; 1786). Tate Gallery, Londres. A segurança técnica alia-se nesse trabalho a uma fantasiosa atmosfera plena de lirismo, característica das pinturas de Gainsborough nos seus últimos anos.

VII. *Indo ao Mercado* (118 x 145 cm; 1770). Kenwood House, Londres. Da mesma forma como a *Paisagem de Woburn*, êsse quadro testemunha o progresso alcançado por Gainsborough no tratamento do gênero que pessoalmente preferia.

XV. *Passeio Matinal* (233 x 178 cm; 1785). National Gallery, Londres. É o retrato do casal William e Elizabeth Hallet. Marcadamente poético, não visa a uma descrição e sim a uma representação sonhadora e abstrata, livre e frágil.

Entrada
geométricas,
desenho.

XVI. *Azul n.º 2* (270 x 355 cm; 1961). Coleção Pierre Matisse, Nova York. Neste vasto quadro, o fundo uniforme e as manchas de diferentes áreas e intensidades formam uma notável progressão rítmica, aludindo a um vazio sempre misterioso.

Os Meses.
paisagem.

Rua
infinitas

IX. *Carnaval de Arlequim* (66 x 93 cm; 1924-1925). Galeria de Arte Albright Knox, Buffalo. Uma das mais importantes obras do período surrealista de Miró, de quem disse Breton: "Êle é sem dúvida o mais surrealista de todos nós."

VIII. *A Catedral de Salisbury, Vista do Jardim da Casa do Bispo* (1823), Londres, Victoria and Albert Museum. Êste quadro tem muitas versões e uma das melhores, hoje faz parte do acervo do Museu de Arte de São Paulo.

X. *Natureza-morta com Sapato Velho* (78,74 x 109 cm; 1937). Coleção particular, Connecticut. De tôda a produção de Miró, êste é o mais meditado exemplo de sua atenção pelos problemas humanos, comparável ao *Guernica* de Picasso.

XI. *A Escada Portátil da Fuga* (38,10 x 45,72 cm; 1940). Coleção particular, Nova York. Um dos 23 quadros conhecidos como *As Constelações*, pintados sôbre um fundo delicado que dá profundidade às galáxias habitadas por sêres de fábula.

IV. *O Campo Arado* (66 x 94 cm; 1923-1924). Coleção particular, Pensilvânia. Denota um nôvo estilo na fórmula estética de Miró, onde a busca de precisas representações se vê substituída por uma transposição em chave fantástica.

XII. *O Pórto* (130 x 162 cm; 1945). Coleção particular, Nova York. Em outra série de telas luminosas e claras, Miró desenvolveu seu repertório de signos com linhas firmes e formas simples, muito coloridas, em suave estilização.

VIII. *Veneza, Barcos em Direção à Alfândega* (75 x 95 cm; 1924). Coleção Estatal Bávara de Obras de Arte, Munique. É a primeira das seis Venezas de Kokoschka. As duas seguintes datam de 1927, duas de 1948 e a última de 1951.

XIII. *Gente Noctívaga* (89 x 115 cm; 1950). Coleção particular, Nova York. A unidade da composição é alcançada mediante um jôgo de formas que se juntam e também no contraponto da parte superior esquerda com a figura central.

IX. *Paisagem com Castelo* (44,5 cm x 70 cm; 1640); acervo do Museu do Louvre, Paris, França. Paisagem em geral não atraía Rembrandt como objeto de pintura. E nas que realizou, dramatizou os elementos, envolvendo-os em mistério.

XIV. *Mulher e Pássaro* (75 x 37 cm; 1960). Coleção Pierre Matisse, Nova York. Realizado sôbre um pedaço de saco de trama compacta, é um bom exemplo das obras em que Miró joga com seu talento caligráfico, aproveitando inscrições.

VII. *Colagem* (107 x 71 cm; 1929). Coleção particular, Paris. Graciosas anotações reconhecíveis – cabeça feminina e ave – desenvolvem o significado das formas geométricas recortadas. A linha refere-se ao tema essencial: a mulher.

XV. *Pintura Mural* (115 x 64 cm; 1961). Coleção particular, Cambridge. Pintado na casa do arquiteto Jose Luis Sert, é um esplêndido mural decorativo, que soma o encanto da alusão poética a um ritmo musical, numa atmosfera de sonho.

paisagem
Branco, fundo,
tempo.

XVI. *Azul n.º 2* (270 x 355 cm; 1961). Coleção Pierre Matisse, Nova York. Neste vasto quadro, o fundo uniforme e as manchas de diferentes áreas e intensidades formam uma notável progressão rítmica, aludindo a um vazio sempre misterioso.

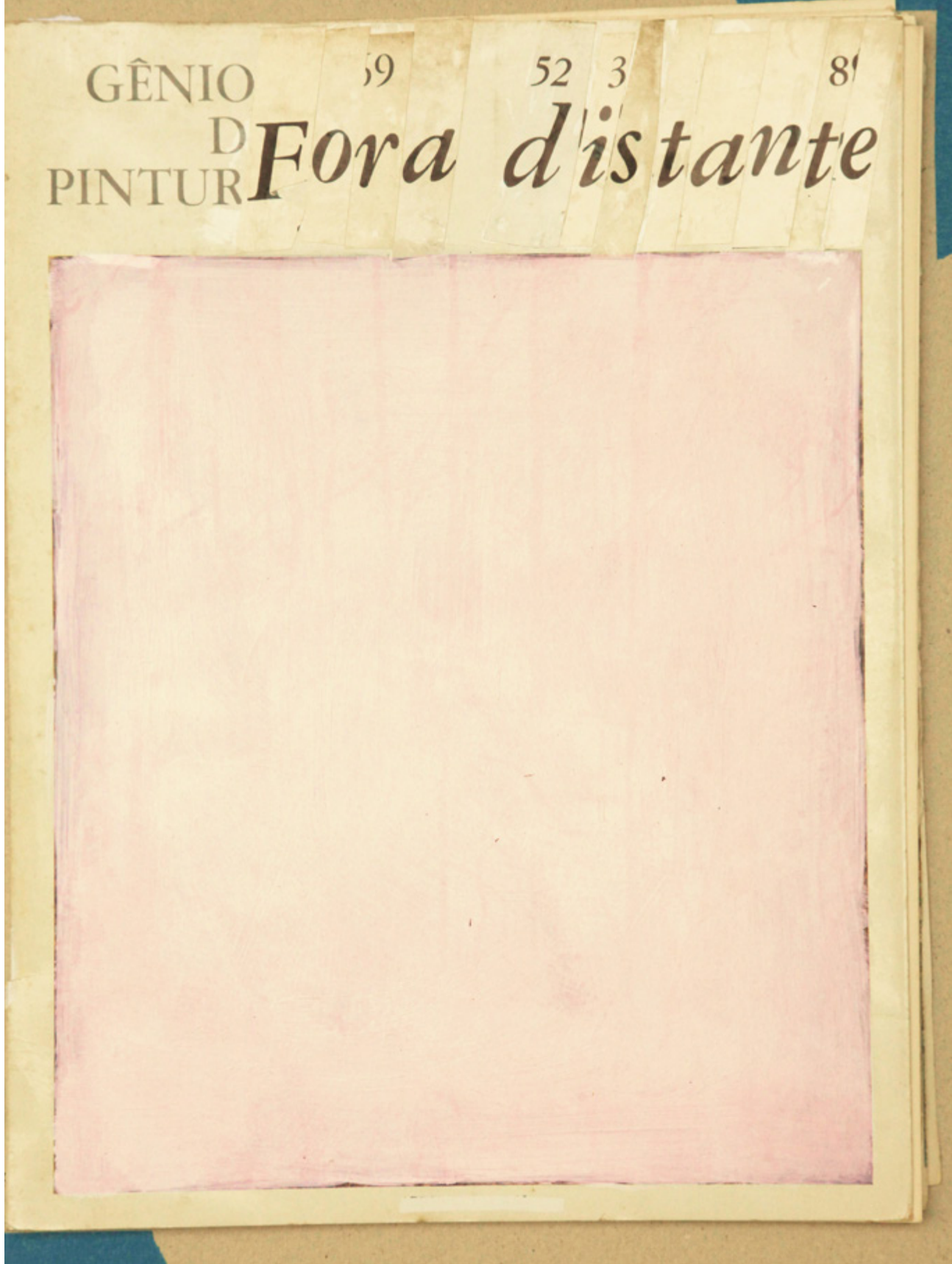
Estão agrupadas vinte e duas imagens em *Fora Longe arq*, seção em que se vê representações de espaços externos com construções, daí explica-se a terceira palavra do título "arq", abreviação de arquitetura.

Essas construções são também consideradas como "o lado de fora", com a particularidade de estarem localizados longe, a uma grande distância no espaço (em relação ao observador ou ponto de origem). Também ressoa no termo "longe" uma conotação temporal, "a uma grande distância no tempo passado ou futuro". Em suma, são representações de construções afastadas do primeiro plano, em segundo plano, ou em um plano médio do quadro.

Longe também pode ter sentido de "dissociado". Com essa acepção, os edifícios outrora assentados em meio à paisagem circundante, perdem o chão ou a massa aérea. Em todas as imagens, é presente uma natureza abundante. A construção dos planos se dá por elementos de composição, diagonais, relações cromáticas, assim como pela perspectiva atmosférica.

Agora que estou imersa na coleção, resolvi somar esses estudos ao conjunto de *Erratas*, mesmo que não me reconheça de forma plena, segura, neles. Pois, em termos apropriação, eles me parecem valer muito, por sua qualidade de inventário de imagens e pesquisa sobre as representações do espaço nas pinturas de paisagens.

4.9 Fora Distante



LISTA DE ERROS

vários

Temporal

Vista

paisagem.

MORANDI

opacidade

simples

Visto

cena,

espaço

Pequeno Lago

ver-

sões estudos

compo-

sição detalhes

Montanha

ce-

na es-

paço dimensão

Vale

estudo

Curva

campo

planos profundidade

detalhe da paisagem

trechos paisagísticos

presença at-

mosférica

luminosidade transparência

superfícies

elementos

aéreas,

Trigal

furiosa

rastro

MORANDI

natureza.

composição

Vale

paisa-

gista.

largos

Monte

vistas

natureza.

concepção

nuvens.

movimento

parte composição,
dividida

profundo

leve

Portas

paisagem

Céu.

erguido,

plano

sombras.

céu

fileira

aproximam

luminosos.

luminoso

elementos.

leitosa

fundo

alongada

estados

XVI

VIII

XIII

Estão agrupadas em *Fora Distante* vinte e quatro imagens retiradas de diferentes fascículos, sob o tema principal de representações de espaços externos, situados a grande distância, longínquos, afastados, remotos. As imagens representam paisagens naturais com elementos que sugerem a profundidade do espaço, com um primeiro, um segundo e um terceiro plano.

As intervenções pictóricas buscaram evidenciar o encontro entre o céu e a terra, ou a água. Com esse único sentido, um desses planos foi preenchido com tinta branca. A cor, além de empastelar a composição, rebaixar os matizes da pintura, tem como função alterar o jogo compositivo e consequentemente a noção de profundidade, de ilusão espacial.

De todos os fascículos, este em especial me parece o mais estranho, divergente, discrepante da minha produção.

Cildo Meireles
Inserções em circuitos ideológicos: projeto Coca-Cola
Decalque sobre garrafas retornáveis de Coca-Cola
24 x 6,1 cm cada
1970

5. Intervenção

Fazendo-me a pergunta sobre qual seria o lugar das *Erratas*, pareceu-me claro que os fascículos "corrigidos" se reportam diretamente às publicações originais, e que portanto deveriam ficar perto delas.

Em uma ação clandestina, os fascículos *Dentro*, *Dentro: Detalhes*, *Dentro: Detalhes (segunda parte)*, *Dentro Aparas*, *Dentro Fora*, *Fora*, *Fora Perto*, *Fora Longe* e *Fora Distante*, serão inseridos em bibliotecas da cidade de São Paulo, junto com volumes da Coleção Gênios da Pintura pertencentes aos acervos dessas instituições. A ação será realizada sem anúncio, em silêncio.

Em algum momento, ao acaso, o público frequentador, ou mesmo os funcionários, encontrarão as publicações com as respectivas Erratas.

As bibliotecas que abrigarão as *Erratas* ainda estão em fase de estudo (serão proximamente definidas).

A ideia é colocar as imagens nas quais intervi, alterei, modifiquei e reagrupei em fascículos distintos, ou seja, em diálogo direto com

as originais, disponíveis para leitura e consulta, nas estantes. A inserção de imagens interessa não só por seu caráter clandestino — o de fazer parte de um acervo do qual não foram escolhidos para participar —, mas também pelo fato de proporcionar interações imagéticas e, ironicamente, propor uma certa *correção* da História da Arte.

Fazendo um paralelo entre a crítica de Duchamp sobre a formação excludente dos acervos museológicos, Alberto Manguel, em *A biblioteca à noite*, indica algo semelhante em relação aos acervos bibliográficos:

> Toda biblioteca ao mesmo tempo acolhe e rejeita. Toda biblioteca é, por definição, fruto de uma escolha, e de âmbito necessariamente limitado. E cada escolha exclui uma outra, uma opção descartada. (MANGUEL, 2006, p. 96)

A série de *Erratas* tem o intuito de promover uma espécie de reparo crítico do que foi escolhido para fazer parte das coleções, assim como uma *atualização* dos acervos.

> Como já disse, toda biblioteca, por sua própria existência, conjura seu duplo proibido ou esquecido: uma biblioteca invisível, mas formidável, feita de livros que, por razões convencionais de qualidade, tema ou volume físico, foram considerados inaptos para a sobrevivência, para esse teto específico. (MANGUEL, 2006, p. 101)

Esse trecho parece corroborar e dar ainda mais sentido à ação, pois, mais no espírito de adição do que propriamente de exclusão, podemos pensar as *Erratas* como esse duplo invisível, proibido, por seu caráter de inadequação e não pertencimento.

Na operação de inserção clandestina do conjunto dos fascículos nas bibliotecas, vejo um paralelo, em termos de propósito e procedimento, com o trabalho *Inserções em circuitos ideológicos* (1970), do artista carioca Cildo Meireles. Assim como Cildo, em tempos de repressão militar, encontrou um lugar para fazer circular na sociedade mensagens e indagações críticas, interessa-me o lugar da biblioteca como lugar de circulação de ideias, conversas, trocas silenciosas e fluxo de objetos (livros). A biblioteca tem esse caráter de organismo vivo, em constante movimento. É uma engrenagem composta pelas peças de seu acervo, que, em gestos e atividades previstas, calculadas, vive reorganizando-se continuamente.

Uma passagem de *As ruínas do museu*, de Douglas Crimp, apresenta o curioso ponto de vista do público, de quem encontra em estantes de bibliotecas livros que parecem deslocados ou não pertencentes àquela seção. O trecho talvez esbarre, quem sabe, no

estranhamento proposto pelas infiltrações das *Erratas*:

> Certa vez fui contratado para fazer uma pesquisa fotográfica para um filme industrial sobre a história dos transportes, o qual consistiria em grande parte na apresentação cinematográfica de antigas fotografias. Fuçando nas prateleiras da Biblioteca Pública de Nova York em que ficavam os livros sobre o tema geral dos transportes, me deparei com um livro do Ed Ruscha, cujo título era Twenty-six Gasoline Stations. Lançado em 1963, consistia em fotografias exatamente disso: vinte e seis postos de gasolina. Lembro-me de ter pensado como era engraçado o fato de o livro ter sido classificado de maneira errada, ficando na companhia de livros sobre automóveis, autoestradas e coisas do gênero. Eu sabia, e as bibliotecárias evidentemente não, que o livro de Ruscha era uma obra de arte, e, portanto, pertencia à seção de arte. (CRIMP, 2006, p. 71)

Seria muito interessante se algum dia pudesse ouvir um relato sobre o encontro das *Erratas*. No final de cada fascículo, em uma ficha catalográfica, colocarei os dados do trabalho e o meu e-mail para contato, caso haja interesse.

Compreendo que a palavra "intervenção" contem duas acepções bastante significativas para o trabalho. Pois, se por um lado a intervenção tem lugar no ato de apropriação das imagens e interferência sobre elas, por outro também ocorre no momento em que insiro os fascículos nas estantes, burlando a organização do sistema das bibliotecas.

6. Remate

Na seção de finalização deste relato, acho importante resgatar o processo desde o início, lembrando que o trabalho, além de caminhar por suas próprias pernas no ateliê, na vida, também sempre esteve em diálogo com as estruturas da academia, por se tratar de um doutoramento, da produção de uma tese. Isto é, o processo esteve em interlocução direta com as disciplinas e professores para os quais apresentei o trabalho, circunscrito aos prazos e condições postas pelo programa universitário.

No princípio do doutorado, a primeira ideia era a de trabalhar com referências, em uma espécie de paralelo reflexivo com a minha produção plástica. Escolhi realizar entrevistas com artistas que lidam de alguma forma com o espaço, representando espaços, criando espaços (e criando no espaço), a fim de buscar interlocuções que dizem respeito muito mais a essas temáticas do que especificamente aos trabalhos em si. Dessa forma, entendia que elencar os assuntos caros à pesquisa e colocá-los em diálogo poderia ser uma maneira de arejar a discussão, evitando que ficasse por demais circunscrita, ao passo que também uma ponte com o meu próprio trabalho era possibilitada.

Posso dizer de pronto que a interlocução com artistas foi muito proveitosa. Conversei com seis artistas contemporâneos: os mineiros Gustavo Rezende e Tatiana Blass; os paulistanos Lucas Arruda, Elisa Bracher e Georgia Kyriakakis; e, por motivos um tanto quanto alheios à pesquisa, com o norte-americano Joseph Kosuth.

Sobre o teor das entrevistas, muito interessantes e por vezes surpreendentes, tenho bastante material para pensar em produzir algo — projeto que, no entanto, fica por ora em suspenso. Vale dizer, porém, que a primeira dificuldade com a qual me deparei nesse processo foi constatar o imenso desafio que é fazer entrevistas. Propor questões que de fato disparem uma reflexão acerca do tema que pretendia discutir, ou seja, o espaço, a paisagem, o lugar, ou melhor, como os artistas com os quais conversei, entendiam a relação do seu trabalho com esses temas, se é que estes eram pertinentes a suas pesquisas, e como, em muitos dos casos, essa possibilidade se revelou negativa ou pouco relevante. Talvez por isso mesmo, na grande maioria das conversas, o assunto foi facilmente desviado, visto que muitos dos artistas não o considera significativo em suas pesquisas, ou pelo menos não com a abordagem que eu propunha. Acho que aprendi muito com isso. Sendo assim, as conversas nos levaram para outros lugares, bem distantes daqueles imaginados inicialmente. A partir dessa experiência, que durou aproximadamente dois

anos, entre contatar os artistas, entrevistá-los e transcrever as conversas, constatei que a vontade de encontrar interlocutores e pares temáticos era uma forma legítima de pensar sobre questões caras a minha produção artística, mas que esse caminho havia me afastado muito do meu trabalho.

Nessa altura da pesquisa, aconteceu o exame de qualificação. Resolvemos assumir, eu e meu orientador, o lugar de impasse no qual o trabalho se encontrava e o desconforto que tinha diante dele. Com uma banca formada pelos Prof. Dr. Claudio Mubarac — que foi meu orientador no Mestrado, feito no mesmo programa e departamento, e que portanto tinha familiaridade com o meu trabalho, visto que também acompanhou meu processo durante a graduação — e o Prof. Dr. Agnaldo Farias — com quem fiz uma disciplina da FAU-USP sobre Espaço, relacionado a Arte e Arquitetura, escolhido pelo seu interesse por esse tema e extensa pesquisa na área — que entendi que poderia contribuir com meu processo de pesquisa. Durante a banca, os olhares acurados de ambos e as contribuições do meu orientador destacaram, por exemplo: uma dispersão de assuntos (abordagens) que dificultava verticalizar a pesquisa, desviava do trabalho de artista, que parecia ser a pesquisa mais interessante (e potente), e o tempo apertado para desenvolver tudo em uma só tese (Agnaldo); o espaço, tema já desenvolvido anteriormente durante

a dissertação de mestrado e que poderia continuar a ser pesquisado, a recorrência em buscar antecedentes, ao olhar para a infância, numa espécie de ação retrospectiva (Claudio).

É importante dizer que, durante esse mesmo período, frequentei o grupo de estudos Lama, coordenado pela professora e artista Carmela Gross. Em uma oportunidade, antes mesmo do exame de qualificação, levei o trabalho para que pudéssemos discutir suas possibilidades e encaminhamentos. Da leitura crítica realizada pelos colegas, aos quais agradeço imensamente, foram destacados aspectos semelhantes àqueles que viriam a ser comentados no exame de qualificação, evidenciando uma problemática e descontentamento que já me assombravam há algum tempo. Isto é, a constatação de que a pesquisa se encaminhava através de abordagens distintas e não convergentes em relação ao meu trabalho.

Paralelamente às entrevistas, eu vinha desenvolvendo pinturas em cima de referências históricas, imagens essas que já integravam o corpo da pesquisa e do documento entregue ao exame de qualificação. Vinha olhando e interferindo em imagens de pinturas de Matisse, Van Gogh e Morandi principalmente. Mais precisamente, o que interessava observar nas obras desses artistas, eram as naturezas-mortas, cenas de interiores, a fim de ver como organizavam suas composições em termos de desenho,

profundidade, relações cromáticas, figura e fundo.

A partir das interlocuções com a banca, e passado um tempo de decantação, resolvi, quando retomei o trabalho, que faria um recorte daquilo que entendia que era de fato o mais importante a me dedicar: o meu trabalho propriamente dito, isto é, as anotações pictóricas, a respeito da construção do espaço, em cima das imagens das pinturas dos fascículos que tinha em casa, oriundos da Coleção Gênios da Pintura.

De certo modo, compreendo que a interlocução buscada outrora nas entrevistas com os artistas, encontrou um lugar mais palpável, concreto, e certamente mais próximo das questões que tentava discutir, alinhado aos propósitos iniciais. Isso significou reduzir o espectro do trabalho, em um movimento de reconhecimento, um modo mais possível de operar. Como diz Paulo Mendes da Rocha, “tiro baixo, mira certeira”.

O trabalho com o espaço de representação em pintura e com a alteração das descrições da paisagem em imagens de obras de artistas consagrados permitiu uma brincadeira que propõe alterar dados da linguagem de representação espacial, através do exercício de identificação e não identificação desses lugares e de um jogo da construção dos planos e da profundidade. Pude

reconhecer, por esse jogo, gestos de aproximação e afastamento em relação às imagens que produzia anteriormente.

Em resumo, os procedimentos envolvidos no trabalho de rearticulação das imagens contaram com as ações de: escolha das imagens para a realização das intervenções; o reconhecimento de uma condição de *abertura* ou esfacelamento dos fascículos originais; apropriações, adições pictóricas; a remontagem e organização dos novos fascículos.

Entretanto, por vezes o processo de apropriação e intervenção pictórica nas imagens as aproximava de tal maneira àquelas da série *Still*, que poderiam ser inseridas como uma produção subsequente a esta. (E, pensando bem, elas o são). Esse acercamento, inevitável de um certo ponto de vista, não vale para todas as pinturas de todos os fascículos — vejo que essa proximidade se estabelece apenas em *Dentro*, *Dentro: Detalhes*, *Dentro Detalhes (segunda parte) e em Fora*.

Remontados os novos fascículos, vê-se a necessidade de devolvê-los ao público, de colocá-los em verdadeira situação de *erratas*. Entendo que a infiltração dos fascículos, inseridos em bibliotecas de São Paulo, além de colocá-los em circulação, oferecendo informações complementares à coleção, dá um desfecho a todo o processo de trabalho.

Entendo que os assuntos aqui abordados não se esgotam ao final dessas páginas. O estado aberto das imagens é ao mesmo tempo uma conquista do ponto de vista procedimental e uma condição da transitividade proposta pelas intervenções, pela remontagem dos fascículos, pela produção de revisões e, consequentemente, de novas *Erratas*.

7. Referências Bibliográficas

ALBERTI, Leon Batista. *Da pintura*. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva (Coleção Debates), 1986.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Trad. de Karlheinz Barck et al. Cadernos de Mestrado/Literatura. Rio de Janeiro: UERJ/Instituto de Letras, 1994.

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Editora, 2009.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

CAMNITZER, Luis. Thinking about art thinking. *E-flux journal 56th Venice Biennale*. Supercommunity, September 4th, 2015—Day 88.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Frequentar os incorporais*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CHRIST, Hans & REUST, Hans Rudolf. *Michaël Borremans: eating the beard*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2011.

COLEÇÃO GÊNIOS DA PINTURA. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1967/8.
CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Editora, 2006.
ECO, Humberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
INSTITUTO ANTONIO HOUAISS. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
ITTEN, Johannes. *The art of color: the subjective experience and objective rationale of color*. New York: John Wiley & Sons, 2004.
MANGUEL, Alberto. *A biblioteca à noite*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
MORRIS, Robert. *"O tempo presente do espaço"*. In: FERREIRA, Glória& COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas*. Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Trad. Jesús Camarero. Barcelona: Montesinos, 2001.
PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
PONTY-MERLEAU, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1994.
QUENEAU, Raymond. *Exercícios de estilo*. Trad. Luiz Resende. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1995.
RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental.org. / Editora 34, 2005.
RICHTER, Gerhard. *Gerhard Richter: text. Writings, interviews and letters 1961-2007*. London: Thames & Hudson, 2009.
SCHELLE, Karl Gottlob. *A arte de passear*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
SERRA, Richard. *Writings, interviews*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
TAVARES, Andréa Paula Pereira. *Curso de desenho por correspondência*. Fascículo 2. O Espaço. São Paulo: A. P. Tavares, 2015.

Bibliografia Consultada

AUMONT, Jacques. *O olho interminável*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
BARTHES, Roland. *"The death of the author, 1968"*. In: BISHOP, Claire (org.). Participation. Londres: Whitechapel; Cambridge: The MIT Press, 2006.
DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
_____. *Diante da imagem*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
GRANT, Simon (org.). *Pontos de vista. Artistas e seus referenciais.*

São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2014.
GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
RICHTER, Gerhard. *Atlas*. Helmut Editor: Friedel. New York: D.A.P./ Distributed Art Publishers, 2011.
SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. São Paulo: EDUSP, 2009.
VALERY, Paul. *Degas Dança Desenho*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosine*. Trad. de Joaquin Chamorro Mielke. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

Catálogos, folderes, matérias em revistas ou periódicos

BUTI, Marco Francesco. "Caros artistas, pesquisem. É suficiente". *Revista ARS*, São Paulo, Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, vol. 3, n. 6. , 2005.
_____. *8.03: a arte na Universidade, a Universidade na arte*. 2008. Memorial de Livre-Docência, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

Webgrafia

"Michaël Borremans: an interview" (by David Coggins). *Art in America*, mar. 2009. Disponível em: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/michael-borremans/>. Acesso em: 01 mar. 2016.

"Reinterpretar a modernidade. Entrevista de Thierry de Duve a Glória Ferreira e Muriel Caron". *Revista do Mestrado em História da Arte da EBA*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2o semestre, 1998. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/Reinterpretar-a- modernidade-Entrevista-de-Thierry-De-Duve-a-Glória-Ferreira-e-Muriel-Caron.pdf>. Acesso em: 18 mar. 2015.

ROBERTS, Sarah. "Erased de Kooning drawing". *Rauschenberg Research Project*. São Francisco: SFMOMA, jul. 2013. Disponível em: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/essay/erased-de-kooning-drawing/>. Acesso em: 18 jun. 2017.

Site do artista. Disponível em: <https://www.gerhard-richter.com/en/quotes/search/?keyword=grey&year-from=&year-to> Acesso em: 05 maio 2017.

Francis Alÿs on The Last Clown 1995-2000. Londres: TATE / Bloomberg Tate Shots. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mQZnussmPoU>. Acesso em: 10 fev. 2015.

Cildo Meireles (1979). Dir. Wilson Coutinho. Brasil: Embrafilme. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sk3oLVuPU-8>. Acesso em: 30 set. 2017.