Narrativa e literalidade
na pintura de Kerry James Marshall, Luc Tuymans e Mamma Andersson

Paula Mermelstein Costa

São Paulo
2022

Universidade de São Paulo
Escola de Comunicação e Artes
Programa de Pós-graduação em Artes Visuais

Narrativa e literalidade na pintura de Kerry James Marshall, Luc Tuymans e Mamma Andersson

Paula Mermelstein Costa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora:
Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg

São Paulo
2022

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

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

Mermelstein Costa, Paula
Narrativa e literalidade na pintura de Kerry James Marshall, Luc Tuymans e Mamma Andersson / Paula Mermelstein Costa; orientadora, Sônia Salzstein Goldberg.
- São Paulo, 2022.
218 p.: il.

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

1. Pintura contemporânea. 2. Kerry James Marshall. 3. Luc Tuymans. 4. Mamma Andersson. I. Salzstein Goldberg, Sônia. II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Folha de aprovação

Paula Mermelstein Costa
Narrativa e literalidade na pintura de Kerry James Marshall, Luc Tuymans e Mamma Andersson

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora:
Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg

Data da aprovação:

_____

Banca examinadora:

_____ _____

_____ _____

_____ _____

Agradecimentos

Gostaria primeiro de agradecer à Sônia Salzstein, sob cuja orientação rigorosa e dedicada, sinto haver aprendido muito mais do que imaginava possível em apenas dois anos. Agradeço seu apoio e estímulo, fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa e dissertação. Agradeço, também, aos professores Tiago Mesquita, pelas aulas, conversas e tantas ajudas ao longo do mestrado, e Liliane Benetti pelos comentários atenciosos no exame de qualificação. À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de mestrado, auxílio imprescindível para a realização desta pesquisa. Agradeço também à Galleri Magnus Karlsson, que me forneceu algumas das imagens necessárias para o trabalho de pesquisa.

Às minhas companheiras de PPGAV, Roberta Pedrosa, pelos passeios, cinemas e conversas, e Janaína Nagata Otoch, que me acolheu em São Paulo e na USP, pela companhia e ajuda em diferentes momentos da pesquisa. Às minhas amigas do Rio, Luiza, Helena, Maria, Laura, Anita, Clara, Alice e Bruna, pela amizade constante, e pelos poucos mas revigorantes encontros presenciais que tivemos durante a pandemia. Ao apoio, companhia e carinho dos meus pais, Manoel e Cláudia, e de meu irmão e cunhada, Miguel e TK, sempre presentes e pacientes. E ao Matheus Ferreira, pelo estímulo, pela inspiração, pela ajuda, pelas conversas e, principalmente, pela companhia diária.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo:

Esta dissertação investiga as imbricações entre narrativa e literalidade na pintura do estadunidense Kerry James Marshall, do belga Luc Tuymans e da sueca Mamma Andersson, concentrando-se em suas obras do final da década de 1980 até meados da década de 2010. Estuda-se o modo como estas pinturas simultaneamente convidam o espectador ao interior de suas narrativas e o confrontam com a dimensão literal de sua presença material. Como grande parte da produção pictórica das últimas décadas, a obra dos três artistas parte de imagens de diferentes mídias visuais e textuais, cujos sentidos são re-elaborados numa pintura que, de modo auto-reflexivo, comenta sua própria tradição, aludindo ao seu papel enquanto instituição, à sua declarada obsolescência e às suas capacidades plásticas.

A pintura de Kerry James Marshall elabora este comentário conscientemente, em telas onde não apenas o tema mas a escolha de materiais, as cores e os tipos de pincelada referem-se a procedimentos específicos, e com frequência contraditórios, da história da arte. Priorizando em sua obra a figuração de pessoas negras, as insere neste contexto complexo da pintura ocidental, do Renascimento ao modernismo, que simultaneamente excluiu e se fundou sobre a sua repressão.

A obra de Luc Tuymans compreende a pintura enquanto prática anacrônica, e busca demonstrar sua obsolescência na própria aparências de suas telas esmaecidas. Seu trabalho sempre parte de imagens prévias, cujo sentido histórico é diluído e fragmentado, mas continua latente nas obras finais.

Na pintura de Mamma Andersson, percebe-se uma preocupação maior com o próprio material plástico e suas possibilidades, tanto aquela de criar espaços e sugerir narrativas quanto aquela de evidenciar-se enquanto tinta e pincelada. A obra da pintora com frequência brinca com as combinações entre estes dois modos, partindo sempre de fotografias que são projetadas e tracejadas na tela.

Palavras-chave: pintura contemporânea; Kerry James Marshall; Luc Tuymans; Mamma Andersson; narrativa; literalidade.

Abstract:

This dissertation investigates the imbrications between narrative and literality on the painting of Kerry James Marshall (American), Luc Tuymans (Belgian), and Mamma Andersson (Swede), focusing on their works from the lat 1980s until the mid 2010s. It observes the way these paintings simultaneously invite the spectator to the interior of their narratives and confront him with the literal dimension of their material presence. Like many other pictorial productions of the last decades, the work of the three artists comes from images of different visual and textual medias, the content of which is re-elaborated on a kind of painting that, in a self-reflexive manner, comments its own tradition, alluding to its role as an institution, its declared obsolescence, and its plastic capacities.

Marshall's painting elaborates on this comment consciously, in works where not only the theme but the choice of material, the colors, and the types of brushwork refer to specific, and frequently contradictory, procedures, of art history. Prioritizing the figuration of black people in his oeuvre, he inserts them onto this complex context of ocidental painting, from Renaissance to modernism, which has simultaneously excluded and founded itself upon their repression.

The work of Tuymans comprehends painting as an anachronistic practice, and seeks to demonstrate its obsolescence in the very appearance of his dimmed pictures. His work always comes from previous images, from which the historical sense is diluted and fragmented but remains latent on the final oeuvres.

On Andersson's paintings, there is a noticeable concern with the plastic material itself, and its possibilites; the one of creating spaces and suggesting narratives as much as the one in which it emphasizes itself as paint and brushwork. Her oeuvre frequently plays with combinations between these two realms, always starting with photographs which are projected onto the canvas and traced.

Keywords: contemporary painting; Kerry James Marshall; Luc Tuymans; Mamma Andersson; narrative; literality.

Sumário

1. Introdução p.11–24

2. Kerry James Marshall p.25-81

2.1. Retórica e figurativamente p.25-41

2.2. Construindo a figura p.41-81

3. Luc Tuymans p.82-138

3.1. Falsificações autênticas p.82-105

3.2. Horizonte diegético p.105-122

3.3. Transmissor televisivo p.122-138

4. Mamma Andersson p.139-203

4.1. Explorando a matéria e o espaço p.139-168

4.2. Jogo dos sete erros p.168-203

5. Considerações finais p.204-210

6. Bibliografia p.211-217

1. Introdução

Esta dissertação observa o modo como parte importante da pintura contemporânea, principalmente entre o final da década de 1980 e meados de 2010, convoca o espectador à lógica interna de suas narrativas assim como à dimensão literal de sua presença material. Para isso, tomamos como objeto as obras do estadunidense Kerry James Marshall, do belga Luc Tuymans e da sueca Mamma Andersson. Como grande parte da produção pictórica recente, a obra dos três artistas parte de imagens de diferentes mídias visuais e textuais, cujos sentidos são reelaborados numa pintura onde a narrativa, assim como outros recursos pictóricos - sobretudo sua própria realidade material - funciona de modo auto-reflexivo, seja como comentário da tradição da pintura (Marshall), como metáfora para a obsolescência do meio (Tuymans), ou como experimentação meta-linguística (Andersson).

Por pintura narrativa, aqui, compreende-se não necessariamente aquela disposta a narrar uma história, mas todo um conjunto de práticas e pressupostos associados historicamente à pintura enquanto instituição fundadora do conceito moderno de arte autônoma e enquanto modelo de compreensão do mundo. A "narrativa", então, é o estabelecimento de uma unidade ficcional dentro do quadro, impregnada tanto na *istoria* renascentista quando na estrutura hermética do *tableau*. Os três pintores aqui comentados se utilizam deste modelo para elaborar diferentes modalidades de narrativa, que inclusive desafiam sua estrutura tradicional.

Ao longo do século XX foram declaradas diferentes "mortes" da pintura. Fosse pelo advento de técnicas mecânicas de produção de imagens, do readymade, da escultura minimalista ou do ingresso na chamada "condição pós-meio"[1]. Cada nova tecnologia ou paradigma parecia mergulhar a pintura na obsolescência e ameaçar-lhe a integridade; ela era, assim, pressuposta como parâmetro para todas as artes. A maioria destas declarações não sentenciava exatamente a liquidação da pintura enquanto prática, mas o ocaso de certos pressupostos da tradição artística na qual ela surgira com o sentido moderno que se lhe dá desde o século XV, como também de sua posição hegemônica na História da arte ocidental. Essencialmente, tais pressupostos estão relacionados às pretensões de verdade no oferecimento de uma imagem privilegiada do mundo, imagem fundada na mimese, na estrutura narrativa, na figuração; isto é, justamente nesses

[1] Termo cunhado por Rosalind Krauss em "*A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition*" (London: Thames & Hudson 1999).

aspectos que participaram ativamente na consolidação de tal hegemonia. Desde a década de 1980, no entanto, predominam declarações no debate artístico internacional que apontam para uma reabilitação ou "retorno" da pintura, inclusive em suas modalidades ilusionistas, narrativas e figurativas - sem dúvida grande parte delas influenciada pelo mercado de arte em face da posição privilegiada que a pintura nunca deixou de ocupar neste.[2]

Em seu ensaio recente "*Some Comments on the Claims Made For and Against Painting*", o fotógrafo e pesquisador Jeff Wall argumenta que a crítica "às formas canônicas de arte foi apenas um aspecto de uma mais ampla 'reavaliação de valores' iniciada no séc.XIX com o advento das complicações do Iluminismo, da cultura revolucionária e das perturbações do Imperialismo. Foi, em certo sentido, uma crítica à relação de soberania do sujeito autônomo com o mundo."[3] (WALL, 2021, tradução nossa) Sendo a pintura "possivelmente a mais canônica das artes canônicas", ela representaria, tal como é exposto pelo autor, um modelo de compreensão cognitiva do mundo ("*world-disclosure*"[4]) - ainda que uma compreensão ilusória, um "fantasma de cognição" - que serviria a "qualquer atividade prática", moldando a concepção do sujeito autônomo e sua relação com o mundo (Ibid). As críticas à pintura seriam, portanto, emblemáticas, sendo antes críticas a este sujeito e à arte autônoma de modo mais amplo.

Com um argumento semelhante, para o historiador e crítico alemão Helmut Draxler, algumas das características que fundamentaram a pintura enquanto arte autônoma por excelência entre os séculos XV e XVIII - dentre as quais ele destaca a estrutura do *tableau*, a perspectiva e a separação em gêneros pictóricos hierarquizados - nunca de fato desapareceram da arte contemporânea, mesmo daquela realizada em outros meios, pois estariam demasiadamente enraizadas como aquilo que entendemos por arte (DRAXLER, 2010).

---

[2] Isabelle Graw propõe que em meados dos anos 1980, a pintura (ao que deve ser acrescentado, figurativa) ainda era um meio bastante contestado na crítica e evitado nas academias de artes mas que a polêmica haveria perdido suas forças nas décadas decorrentes: "A pressão sobre os pintores para legitimar a escolha do meio diminuiu desde a virada do milênio. Nos anos 1960, 70, e 80, pintores ainda se sentiam compelidos a justificar extensivamente preferência pelo meio mas, nas décadas decorrentes, a pintura acabou por ser compreendida como uma prática não problemática em diversas academias de artes onde estudantes optam por pintar sem sentir culpa ou desconforto - como se fosse uma possibilidade natural." (GRAW, 2018, p.12, tradução nossa) ["*The pressure on painters to legitimize their choice of medium has eased since the turn of the millennium. In the 1960s, '70s, and '80s, painters still felt compelled to extensively justify their recourse to the medium, but in the decades since, painting has come to be seen as a largely unproblematic practice in many art academies where students choose to paint without a feeling of guilt or unease —as if it was a natural possibility, a given.*"]

[3] "*The critique of the canonical forms of art was an aspect of the wider "revaluation of values" initiated in the nineteenth century in the wake of the complications of Enlightenment, revolutionary culture, and the upheavals of Imperialism. It has been to a great extent a critique of that sovereign relation of autonomous subject to world.*"

[4] O termo de Wall se refere ao conceito de "*Erschlossenheit*" de Heidegger, que já foi traduzido como abertura/revelação/possibilidades, mas neste contexto acredito que "compreensão cognitiva do mundo" funcione melhor.

A relação moderna entre sujeito e mundo é caracterizada pelo historiador Martin Jay através de sua análise daquilo que chama de "regimes escópicos da Modernidade", título do texto em que discute o tema. O regime em questão, aqui, simbolizado pela pintura renascentista e designado por Jay como "cartesiano", observaria o mundo de um ponto de vista único, incorpóreo e pretensamente "natural":

> O pressuposto […] de que o perspectivismo cartesiano é o modelo visual reinante da modernidade aparece frequentemente associado à alegação adicional de que ele se instituiu enquanto tal porque seria aquele que melhor expressa a experiência "natural" da visão valorizada pela concepção científica do mundo. A partir do momento em que a suposta equivalência entre observação científica e o mundo natural passa a ser contestada, o domínio dessa subcultura visual também é colocado à prova. (JAY, 2020, p. 332)

A partir da concepção de Leon Battista Alberti da pintura como uma janela aberta para o mundo, este regime representaria a cena pictórica como um fim em si mesma, atribuindo-a autonomia. Enquanto Wall associa a história da pintura àquela do Imperialismo e do Iluminismo, o texto de Jay traz, também, o argumento do crítico de arte John Berger que associa a emergência deste tipo de pintura ao desenvolvimento do capitalismo na Europa do século XV, "defendendo que não teria sido um acidente o fato de que a invenção (ou redescoberta) da perspectiva tenha praticamente coincidido com a emergência da pintura a óleo desvinculada de seu contexto e disponível para compra e venda" (Ibid, p.336.)[5].

Ao contrário de seu modelo de olhar incorpóreo e supostamente "natural", portanto, este sujeito cartesiano era histórica e geograficamente demarcado e será também, inversamente, compreendido quase como consequência deste novo mundo definido pela imagem, como propõe Hal Foster. Para isto, o autor traz o argumento de Martin Heidegger que associa "a ascensão do sujeito renascentista com a (re)descoberta da perspetiva" (FOSTER, 2016, p.108):

> O entrelaçamento decisivo para a época moderna de ambos os processos - a transformação do mundo em imagem e do homem em sujeito - lança ao mesmo tempo uma luz sobre o processo fundamental da história moderna, à primeira vista bastante contraditório. Quanto mais complemente e amplamente o mundo é conquistado e fica à disposição, mais objetivo fica sendo o objeto, mais subjetivamente, isto é, insistentemente ergue-se o sujeito e mais irreversivelmente a consideração do mundo e a doutrina do mundo se transformam em doutrina do homem, em antropologia. Não é nenhuma surpresa que o humanismo surja

[5] Este argumento é reforçado, também, por Draxler: "Desde que apareceu enquanto objeto transportável no séc.XV, o *tableau* incorpora a forma capitalista primitiva da pintura enquanto mercadoria." (op.cit., 2010, p.41, tradução nossa) ["*Das Tableau verkörpert, indem es als transportables Objekt seit dem 15. Jahrhundert auftritt, die frühkapitalistische Warenform der Malerei.*"]

> quando da transformação do mundo em imagem. (HEIDEGGER apud FOSTER, ibid)

O sistema perspectivo e narrativo utilizado pela pintura renascentista seria, assim, mais do que uma forma de compreensão do mundo, um modelo para tal compreensão, como já havia indicado o texto de Wall. A autonomia espacial e simbólica que esta pintura assume seria uma versão ilusionista e portátil da autonomia artística de modo mais amplo e da autonomia do sujeito cartesiano e humanista frente ao mundo.

Conforme dispõe o historiador da arte Hans Belting, se na Idade Média haviam imagens isoladas - *imago* - e narrativas ilustrativas fragmentadas - *historia* - apenas no Renascimento haverá uma "unidade empírica" da imagem narrativa (BELTING, 1985). O nascimento da narrativa na pintura como a compreedemos, como modelo de uma tradição pictórica, parte de uma interpretação retórica e dramática de textos prévios intimamente atrelada a uma profundidade espacial e à autonomia da imagem pictórica. É importante frisar, então, a importância para esta narrativa do estabelecimento de um espaço pictórico, ditado pela técnica da perspectiva, funcionando como um palco onde textos serão encenados dramaticamente. Tudo isto faria parte de sua retórica de convencimento, reforçada, também, pelo detalhamento empírico dos corpos e objetos, como argumentará Belting, tomando a obra de Giotto como exemplo (Ibid)[6]. Do mesmo modo, enfim, que esta pintura baseada em textos clássicos, de origem bíblica ou mitológica, necessita de um palco para representar suas ações significativas[7], este palco sozinho, sem tais ações, não a elevaria ao status humanista de "*cosa mentale*". Como bem distinguido por Jay em sua caracterização do regime cartesiano, não se trata, aqui, de uma descrição empírica do mundo, mas de re-encená-lo de acordo com as ordens, escalas e narrativas humanas; a autonomia da pintura sujeitava-se, também, à autonomia deste espaço virtual, de sua separação do mundo concreto.

A "descrição empírica do mundo", propriamente dita, seria perpetuada por outro dos regimes escópicos caracterizados pelo autor, a "arte da descrição". Este se estabeleceria sobretudo através da arte holandesa e flamenca, e seu modo descritivo é conhecidamente caracterizado pela

---

[6] Belting enfatiza a importância destes dois recursos introduzidos na obra de Giotto para as mudanças em curso na pintura do século XIV: a descrição empírica e documental (mesmo topográfica) do mundo físico, e as expressões dramáticas das personagens retratadas.

[7] Sobre isso, Svetlana Alpers afirma o seguinte: "Quando me refiro à noção de arte na Renascença Italiana, tenho em mente a definição Albertiana da pintura [*picture*]: uma superfície enquadrada ou painel situado a certa distância de um espectador que olha através deste mundo duplo ou substituto. Na Renascença, este mundo era como um palco no qual figuras humanas executavam ações significativas, baseadas nos textos dos poetas." (1983, p.8, tradução nossa) ["*In referring to the notion of art in the Italian Renaissance, I have in mind the Albertian definition of the picture: a framed surface or pane situated at a certain distance from a viewer who looks through it at a second or substitute world. In the Renaissance this world was a stage on which human figures performed significant actions based on the texts of the poets.*"]

historiadora Svetlana Alpers[8] como contraponto ao modelo renascentista italiano narrativo - que ela designa de "Albertiano". A autora sugere, ainda, se referindo à arte holandesa do século XVII, que na realização de uma pintura existiria uma "proporção inversa" entre a ênfase dedicada à narrativa encenada e "a atenção à superfície descrita do mundo" (ALPERS, 1983, p.10, tradução nossa)[9].

Tão relevante quanto esta dicotomia entre um modo narrativo e descritivo proposta por Alpers é aquela proposta por Michael Fried, entre uma pintura "absortiva" (ou "anti-teatral"), concebida a partir da lógica hermética do *tableau*, do quadro como um espaço absorto e fechado em si mesmo, disposto para a observação do espectador, e uma pintura "teatral", que exibiria a si mesma ao espectador, reconhecendo o olhar deste sobre ela (FRIED, 1980) - o modernismo de Manet, com seu jogo de olhares e reconhecimento explícito da presença do espectador, trabalharia neste segundo regime (op.cit.,1996).

A proporção descrita por Alpers é particularmente interessante a esta dissertação, pois descreve dois movimentos contrários que um mesmo quadro pode assumir, de forma a tender mais, ou menos, a um modo narrativo. E os rumos tomados pela pintura modernista poderiam ser observados, afinal, a partir de uma proporção semelhante: foi uma atenção à superfície do quadro, neste caso não daquilo que ele descreve, mas tomada literalmente, que guiou grande parte da pintura moderna. Seria uma reiteração da planaridade da superfície da tela o que, de acordo com Clement Greenberg, "permaneceu [...] mais fundamental do que qualquer outra coisa para os processos pelos quais a arte pictórica criticou-se e definiu-se a si mesma no modernismo." (1997, p.103) E, por outra perspectiva, para Hubert Damisch, os traços de tinta nas pinturas de Jackson Pollock não se desenvolveriam na extensão do quadro mas se acumulariam como espessura em sua superfície (DAMISCH, 1984)[10] - portanto, não uma reiteração da

---

[8] C.f. ALPERS, Svetlana. **Art of Describing**: Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

[9] Sua frase inteira diz o seguinte: "A qualidade imóvel ou contida destes trabalhos é um sintoma de uma certa tensão entre as suposições narrativas da arte e uma atenção à presença descritiva. Parece haver uma proporção inversa entre descrição atenta e ação: a atenção à superfície descrita do mundo é alcançada às custas da representação de ação narrativa." ["*The stilled or arrested quality of these works is a symptom of a certain tension between the narrative assumptions of the art and an attentiveness to descriptive presence. There seems to be an inverse proportion between attentive description and action: attention to the surface of the world described is achieved at the expense of the representation of narrative action.*"]

[10] "Traços que cruzam a tela de um lado para o outro, em um contraponto que não se desenvolve mais em largura, mas em espessura, e cada um deles tem sentido apenas em relação ao anterior - cada projeção de cor se sucedendo a outra como que para apagá-la (como aquelas pedras gravadas que intrigam os pré-historiadores, onde uma multiplicidade de traços figurativos se entrelaçam, tornando-se assim ilegíveis)". (Ibid, p.87, tradução nossa) ["*Tracés qui sillonnent la toile de part en part, en un contrepoint qui ne se développe plus en largeur mais en épaisseur, et dont chacun n'a de sens que par rapport à celui qui le précède — chaque projection de couleur succédant à l'autre comme pour l'effacer (ainsi de ces galets gravés qui intriguent les préhistoriens, où s'enchevêtrent une multiplicité de tracés figuratifs rendus par là même illisibles)*"]

superfície mas um acúmulo *sobre* ela, mas que ainda segue a mesma lógica da proporção proposta, rumo ao "exterior" do quadro em oposição ao "interior" deste.

Pode se dizer, enfim, que a principal forma assumida pelas críticas à pintura iniciadas no final do século XIX, foi a auto-crítica, através da pintura moderna. Para Yve-Alain Bois, "toda a história da pintura abstrata pode ser lida como um desejo por sua própria morte", abstração esta que "pode ser tomada como emblema" do modernismo (2006, pp.98-99). A pintura modernista em princípio (o que significa tomá-la em seu extremo), em sua forma emblemática da abstração, visaria não mais uma relação de soberania com o mundo, mas com a própria pintura e seus meios formais e materiais, interpretados de modo literal - e, com isto, ela iria posteriormente também se estabelecer como um modelo canônico a ser contestado ou convocado. Propunha uma autonomia de outra ordem e para isso iria se despir de tudo aquilo considerado desnecessário para tanto, o que inclui todos os aspectos mencionados anteriormente que caracterizavam a pintura narrativa - a estrutura do *tableau*, o espaço perspectivo, a separação em gêneros pictóricos, etc.

O estabelecimento da pintura modernista enquanto modelo "alternativo" à pintura narrativa, que alcançou seu ápice na metade do século XX, será importante para as obras contemporâneas aqui analisadas: junto à narrativa, e geralmente como contraponto a ela, esta pintura também evidencia e enfatiza a literalidade do material pictórico. Era esta, afinal, a estrutura "vigente" durante os anos de crescimento e aprendizado dos pintores aqui estudados, dadas as suas peculiaridades de acordo com cada contexto geográfico. Temos, nas obras dos três artistas, de diferentes modos, a participação simultânea e retórica de imagens que suscitam um engajamento narrativo e da tinta disposta enquanto presença literal.

O uso retórico destes dois tipos de estrutura que aqui chamamos de "narrativa" e "literalidade" encontra precedentes na pintura da segunda metade do século XX. A partir do "retorno" da imagem à tela com a arte Pop e as "novas figurações" na década de 1960, e no uso conceitual e performático da pincelada e da tinta nas obras de alguns dos artistas associados ao chamado Neo-Expressionismo nas décadas de 1970 e 80, grande parte da pintura irá assumir um caráter de comentário, se usufruindo conscientemente de convenções, técnicas e imagens prévias.

Em 1968, em seu célebre texto "Outros critérios", Leo Steinberg irá caracterizar aquilo que considera um novo plano pictórico disseminado na pintura pós-modernista. Analisando a obra de Robert Rauschenberg a partir de "sua orientação em relação à postura humana" (STEINBERG, 2008, p.114), o autor caracteriza este plano em seus quadros como "horizontais opacas de tipo

flatbed"[11], que "não simulam mais campos verticais", como faria grande parte da pintura modernista ainda determinada por "uma experiencia visual da natureza":

> O plano do quadro de tipo *flatbed* faz sua alusão simbólica a superfícies duras, como tampos de mesa, chão de ateliê, diagramas, quadros de aviso - qualquer superfície receptora em que são espalhados objetos, em que se inserem dados, em que informações podem ser recebidas, impressas, estampadas, de maneira coerente ou confusa. As pinturas dos últimos quinze a vinte anos insistem numa orientação radicalmente nova, na qual a superfície pintada não é mais o análogo de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais. (Ibid, p.117)

Esta concepção de um plano pictórico horizontal é fundamental para a compreensão desta "re-inserção" da imagem na pintura norte-americana, na época amplamente dominada pela abstração, mas serve também ao contexto maior em que se encontrava a arte ocidental na época. Mesmo as obras de Andy Warhol, que trabalhavam com imagens únicas e não, como Rauschenberg, com diferentes imagens em uma mesma tela, serão associadas por Steinberg ao plano *flatbed*: "O quadro concebido como a imagem de uma imagem. É uma concepção que garante que aquilo que se apresenta não será diretamente um espaço do mundo e que, no entanto, admitirá qualquer experiência como matéria de representação. " (Ibid, p.125)

Algo semelhante poderia ser dito sobre as obras de outros artistas da mesma geração, como Cy Twombly, Jasper Johns ou Jean Dubuffet. O quadro para estes artistas, afinal, não projeta um mundo próprio, análogo ao mundo que vemos, mas "recebe" imagens de modo quase involuntário - ou ao menos encenam este aspecto, reforçado pelas técnicas mecânicas utilizadas, teoricamente menos subjetivas do que a pintura a óleo de cavalete, como o *silkscreen*. O argumento de Steinberg não contradiz inteiramente a reiteração da planaridade proposta por Greenberg, ele apenas aponta como esta é empregada, nestas obras, em relação a objetos e imagens dispostos na tela, e não de forma apenas auto-afirmativa: "Se algum elemento de colagem, como uma fotografia, ameaçava evocar uma ilusão tópica de profundidade [na obra de Rauschenberg], a superfície era casualmente pintada ou manchada para relembrar sua planeza irredutível." (Ibid, p.121)

As foto-pinturas de Gerhard Richter também podem ser compreendidas de modo semelhante, sob a concepção do plano *flatbed*, com algumas distinções fundamentais. As obras em questão também partem de fotografias e também dialogam com "processos operacionais", mas este diálogo aqui se dá através da própria pintura, que emula práticas mecânicas (no caso, a própria fotografia) através de sua característica técnica de "*blurring*" e utilizando uma paleta

[11] Termo referente a uma prensa plana: "Tomo emprestado o termo *flatbed* à placa horizontal de um prelo - "*a horizontal bed on which a horizontal printing surface rests*" (Webster) [uma placa horizontal sobre a qual se apóia uma superfície horizontal de impressão]." (Ibid, p.116)

monocromática. No entanto, o que acontece nesta emulação, a distanciando das obras de Rauschenberg e Warhol, é que o plano pictórico volta a se aproximar de uma noção mais tradicional de pintura de cavalete: ao reproduzir as imagens fotográficas como cenas dentro de suas pinturas, mesmo que estas retenham uma aparência mecanizada, fotográfica, o plano vertical do *tableau* é inevitavelmente evocado.

De acordo com Benjamin Buchloh, as foto-pinturas do artista alemão manipulariam uma relação dialética entre o "*readymade* fotográfico" e os "materiais convencionais da pintura" de modo que "a unidade bem-sucedida entre os dois procedimentos pode nos fazer acreditar que estamos olhando para uma pintura tradicional quando, de fato, conceitualmente, estamos olhando para um *readymade* pintado."[12] (2000, p.375, tradução nossa) - invertendo a situação, podemos acreditar estar olhando para um *readymade* pintado quando, concretamente, estamos olhando para uma pintura tradicional. Isabelle Graw argumenta algo semelhante quando comenta que o "*blurring*" nas pinturas de Richter a princípio parece emular uma "estética da fotografia amadora", mas também "almeja tornar o tema irreconhecível - de modo que pareça mais abstrato e visivelmente pintado"[13] (GRAW, 2018, p.112, tradução nossa), evidenciando os movimentos das pinceladas no quadro e acentuando, enfim, o fato de que trata-se de uma pintura. A pintura tradicional retorna, aqui, quase que involuntariamente, através de outros caminhos, fingindo ser outra coisa - ou então é outra coisa que aparece, fingindo ser pintura[14].

Nesta inversão, Richter coloca o *tableau* - e outros aspectos da pintura tradicional - em evidência, revelando-o como um procedimento quase arbitrário, oriundo da fotografia, e não natural ou intrínseco à prática pictórica. De modo análogo, a obra de Robert Ryman, tal como é descrita por Yve-Alain Bois, declararia "a pintura como um código histórico em vez de um fato natural" ao levar o 'pictórico absoluto' tão ao extremo que [este] se torna arbitrário" (2006, p.266 e p.269). De acordo com Bois, o gesto pictórico seria esgarçado e reduzido por Ryman de tal forma, que sobraria na tela apenas "um resíduo de arbitrariedade que o modernismo (o reducionismo do modernismo) teria desejado eliminar […]" (Ibid, p.169).

Isabele Graw observa algo semelhante, também, nas pinceladas expressivas das obras de Albert Oehlen, Martin Kippenberger e Jörg Immendorff, que de acordo com ela seriam uma forma de "expressão conceitual"; em outras palavras, a exibição da expressividade da pintura não como um sinal de autenticidade mas como reconhecimento de um "procedimento específico",

---

[12] *"[…] the successful unity of the two procedures might lead us to believe that we are looking at a traditional picture when, in fact, conceptually speaking we are looking at a painted readymade."*

[13] *"[…] aims to render the motif unrecognizable—it appears both more abstract and visibly painted […]"*

[14] Podemos mencionar aqui, a célebre frase do próprio Richter que afirma "usar a pintura como um modo de fazer fotografia" ["[…] *use painting as a means to photography.*"]. A frase é um trecho de uma entrevista com Rolf Schön, em 1972. Disponível em: https://www.gerhard-richter.com/en/quotes/mediums-3/photography-16.

através de uma atitude performática (GRAW, 2010)[15]. De modo mais amplo, para a autora, a pintura haveria assumido, entre as décadas de 1970 e 80, um "modelo de apropriação[16], um comportamento parasita" que haveria substituído "o modelo do sujeito potente que cria algo novo usando seus próprios recursos"[17] (idem, 2004, p.45, tradução nossa).

*

Em um artigo que escreve em 1986, Yve-Alain Bois discorre a respeito do que chama de uma "tarefa do luto" que a pintura, reconhecendo e alimentando seu próprio fim, haveria assumido ao longo de todo o século XX (BOIS, 2006). O teórico constata, sem muito ânimo diante desta perspectiva, que o que haveria sobrado após tudo isso seria apenas uma rememoração deste luto, uma simulação do sentimento do fim, referindo-se ao que Hal Foster haveria designado como "pintura de simulação" (FOSTER, 2017) - com artistas como Peter Halley e Ashley Bickerton. Esta pintura se apropriaria de procedimentos prévios como se fossem apenas mais um "conjunto de estilos […] com tanta ou tão pouca necessidade histórica quanto qualquer outro." (Ibid, p.100) Foster sugere que, com isso, menos do que evidenciar a reificação em curso destes procedimentos estilísticos, esta pintura poderia estar ajudando a esvaziá-los de sentido.

A pintura estudada nesta dissertação trabalha de modo semelhante a esta descrita, se apropriando de procedimentos, imagens e textos prévios. No entanto, ela não simplesmente *simula* procedimentos como citações, esvaziados de significado, mas *emula* estes, absorvendo-os e aplicando-os a temas específicos. Mecanismos históricos da pintura são apropriados aqui não apenas como comentário de si mesmos, mas participam de um sistema retórico, que comenta objetos imagéticos e textuais externos à pintura em si e é sobretudo esta relação com tais objetos que caracteriza a natureza narrativa destas pinturas.

A obra de Marshall, possivelmente a mais relevante entre as três no contexto mais amplo da arte contemporânea, incorpora a crítica ao pressuposto da narrativa única da História da Arte,

---

[15] No mesmo texto, intitulado "Expressão conceitual", comenta também a polêmica ocasionada pelo advento do Neo-expressionismo na década de 1980, particularmente a partir do texto crítico ao movimento escrito por Benjamin Buchloh em 1981 (Ibid). C.f. BUCHLOH, Benjamin. *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting*. In: October, Cambridge: The MIT Press, Vol.16, 1981. p.39-68.

[16] Normalmente associado às obras da chamada "*Pictures Generation*", caracterizada pelo crítico Douglas Crimp e composta por artistas como Sherrie Levine e Barbara Kruger. C.f. CRIMP, Douglas. *Pictures*. In: October, Cambridge: The MIT Press, Vol. 8, 1979. p. 75-88.

[17] [*"A model of appropriating, parasitic behavior replaced the model of the strong subject that creates something new using its own resources."*] Graw considera este modelo de apropriação responsável pela longevidade do meio pictórico que, mesmo após suas inúmeras críticas no século passado, seria assim capaz absorvê-las, funcionando quando necessário como crítica institucional, arte conceitual ou *readymade*.

canonizada na pintura, que presume o artista como um sujeito neutro produtor de obras neutras, ignorando a hegemonia branca e eurocêntrica na qual sua trajetória está permeada. O epítome disto é, para Marshall, a arte modernista abstrata norte-americana, tomada como cânone tanto quanto - se não mais, dada a nacionalidade do pintor - a arte européia. Critica, portanto, este sujeito autônomo, soberano de sua arte autônoma, e o faz através da figuração de sujeitos excluídos da feitura e representação nas telas, no caso, de pessoas negras, e de sua inserção (retórica e literal) nos espaços de exibição. A construção deste sujeito soberano, afinal, se deu não apenas concomitantemente mas de modo intrincado às práticas imperialistas, mais especificamente, à colonização dos Estados Unidos e ao tráfico de escravos de origem africana. A pintura, aqui, reconhece-se como objeto envolvido em disputas de poder, como modelo de compreensão cognitiva do mundo *e* como modelo de soberania do sujeito em relação ao mundo. Marshall trabalha sua crítica a partir das entranhas da pintura, mexendo nas engrenagens internas do cânone Ocidental e orientando-as ao rumo que julga mais pertinente.

Para isso, o artista se utiliza tanto de modelos narrativos tradicionais da pintura quanto da presença literal ou expressiva da tinta, cujo sentido é sempre ambíguo em sua obra: esta parece trabalhar como um contraponto retórico à imagem representada, um significante opaco ou, nas palavras do próprio pintor, "apenas uma área de tinta"[18], mas também como uma referência histórica à suposta neutralidade da tinta e da cor pregadas no alto modernismo americano. Aliás, parece haver se tornado quase um lema de Marshall afirmar que trabalha os signos de sua pintura, particularmente a cor preta com que pinta suas personagens, "literal e retoricamente". Outro exemplo deste trabalho "literal e retórico" é a construção destas figuras no quadro, tornada evidente em algumas obras mais recentes que se apresentam como uma espécie de pintura "passo-a-passo". O processo de construção pictórica da figura, pormenorizado no quadro, acaba funcionando também como metáfora para um sentido mais amplo e filosófico acerca do processo de construção e concepção do sujeito negro na sociedade estadunidense.

Luc Tuymans opta por dialogar com uma ideia mais convencional de pintura por meio de um anacronismo, não estilístico, mas do próprio objeto, produzindo pinturas de aparência envelhecida. Para o artista belga, a pintura é tomada como uma ferramenta obsoleta de representação e compreensão do mundo que perdura fora de seu tempo, cuja originalidade é impossível, concepção que busca transmitir visualmente em seu uso de cores esmaecidas e fabricação de um aspecto envelhecido do quadro. Menos determinante em um contexto mais amplo do que a obra do estadunidense, a pintura de Tuymans foi e continua sendo um marco

[18] Marshall afirma isso a respeito de um quadrado de tinta branca em seu quadro "*Great America*" (1994), em um podcast: ***NO. 86: KERRY JAMES MARSHALL***. Entrevista concedida a Tyler Green. Modern Art Notes Podcast, junho, 2013. Podcast. Disponível em: https://manpodcast.com/portfolio/no-86-kerry-james-marshall/. Acesso em: 22/02/22.

definitivo no contexto europeu e uma espécie de modelo para a pintura contemporânea. Suas pinturas pálidas e "desajeitadas", feitas rapidamente a partir de imagens cujo sentido histórico não é ignorado, acabaram por se estabelecer como uma tendência para novos pintores desde meados dos anos 1990, como argumenta Jordan Kantor no artigo "*The Tuymans Effect*"[19], publicado em 2004.

Tuymans chama suas obras de "falsificações autênticas", em decorrência de seu processo criativo que copia imagens prévias, geralmente de origem documental, contando sempre com a contingência do traço e do material liquefeito de sua pintura, que é feita *alla prima*. Estas imagens provém de recortes fragmentários de fotografias, cartões postais, *frames* de filmes, entre outros, frequentemente referentes a algum contexto histórico específico, como a Segunda Guerra Mundial ou o colonialismo belga, cujo interesse parece residir em um certo lado sombrio do idealismo que permeou a história européia recente; idealismo por trás do nazismo e da colonização africana mas também da pintura moderna. O sentido narrativo de seus trabalhos costuma ser desenvolvido em conjunto entre as diferentes telas em exposição, como se cada obra fosse uma pista para um contexto mais amplo a ser desvendado. Como versões de "segunda-mão" das imagens originais, suas pinturas se dispõem como falsos e fragmentários documentos, que sozinhas não atestam a nada a não ser a sua própria realidade material - ao trabalho que levou a fazê-las e às características particulares da tinta sobre a tela. Sua pintura é, literalmente, feita à contrapelo das imagens que reproduz: trabalhando com camadas sempre úmidas de tinta, costuma traçar as últimas pinceladas no sentido contrário das anteriores, de modo que sua fatura costuma ser explícita.

A obra de Mamma Andersson, por sua vez, destaca-se no meio artístico internacional um pouco depois daquelas dos dois artistas anteriores, ganhando proeminência apenas em meados dos anos 2000. Sua pintura dialoga sobretudo com a obra de certos artistas que estiveram de algum modo à margem do meio artístico consagrado, os chamados "*outsiders*"[20]. A pintora sueca não se interessa pela marginalidade em si destes artistas, mas por um certo descompasso rústico e impolido que encontra entre imagem representada e materialidade do meio em suas obras, o que busca reproduzir em sua própria pintura. Parte sempre de fotografias, que projeta e contorna a lápis em suas telas, para depois aplicar a tinta em camadas de diferentes texturas e densidades e

---

[19] Os outros pintores mencionados pelo autor são Wilhelm Sasnal, Eberhard Havekost e Magnus Von Plessen. C.f. KANTOR, Jordan. *The Tuymans Effect*. Em: **Artforum**, vol. 43, n.3, novembro de 2004. Disponível em: https://www.artforum.com/print/200409/the-tuymans-effect-wilhelm-sasnal-eberhard-havekost-magnus-von-plessen-7810. Acesso em 15/11/20.

[20] Sua curadoria para as exposições *Stargazer* I e II (sendo esta exibida na 33a Bienal de São Paulo), contou com nomes como Dick Bengtsson, Henry Darger, Lim-Johan, Miroslav Tichý, Ernst Josephson e Carl Fredrik Hill. A questão será aprofundada no capítulo sobre Andersson.

compôr o aspecto bruto e heterogêneo das cenas insólitas que costuma representar em sua pintura.

Diferentemente dos outros artistas, a obra de Andersson parece mais preocupada com a pintura enquanto prática do que enquanto instituição, mas ainda assim assume frequentemente um caráter meta-linguístico. Em seus quadros há um certo fascínio lúdico pelas possibilidades da pintura, seja no que diz respeito à plasticidade e materialidade da tinta, seja na capacidade de sugestão de espaços e narrativas. Suas pinturas, com frequência, parecem funcionar como metáforas para seu próprio processo criativo, representando coleções de imagens, personagens moldando massas abstratas ou escavando o solo em busca de algo. Apesar de uma evidente associação da sua obra com a pintura de gênero, particularmente a natureza-morta e a paisagem, um sentido narrativo está sempre sugerido em suas paisagens montanhosas, quartos bagunçados, museus ou cenas que remetem a um imaginário cinematográfico ou televisivo. Por vezes, certos elementos que a princípio aparentariam contingentes à representação, como figuras abstratas ou trechos de fumaça preta, parecem ser incorporados a estas cenas, incitando uma leitura ambígua da narrativa. Por outras, partes da representação parecem se desprender desta e atuar de modo independente da narrativa.

Os três artistas discutidos nesta dissertação fazem parte de uma tendência recente mais ampla de pintura figurativa, que inclui nomes como Peter Doig, Wilhelm Sasnal, Marlene Dumas ou Elizabeth Peyton. A escolha por Marshall, Tuymans e Andersson se deve ao fato de que a pintura destes três parece trabalhar de modo mais enfático com estas duas entidades, narrativa e literalidade, tomadas como âmbitos distintos dentro de um mesmo quadro[21], ainda que o façam de modos particulares - apesar dos três se encontrarem no hemisfério norte, é importante acentuar, afinal, que eles provém de formações e culturas distintas, partindo de tradições e convenções específicas.

Cada um dos três pintores estabelece, também, uma relação peculiar com imagens e textos prévios que utilizam como fonte. A obra de Marshall, por exemplo, não costuma partir de uma única imagem. É, na verdade, construída a partir de diferentes referências, da história da arte e da história americana, e de estudos preparativos de diferentes técnicas e convenções. Sua construção de uma narrativa na pintura está mais próxima da tradição de pintura histórica, assim como da *istoria* renascentista, sendo em muitos sentidos análoga também ao trabalho de *mise-en-scène* no teatro ou cinema; trata-se de um trabalho de encenação dentro do quadro, que interpreta dramaticamente fontes textuais e imagéticas diversas e organiza personagens dentro da cena.

[21] A pintura de Doig e Sasnal é por vezes demasiado concentrada no aspecto gráfico ou plástico de seu tratamento de modo a abstrair-se quase decorativamente do conteúdo representado, e Dumas e Peyton parecem mais interessadas na figuração de corpos ditada pelas contingências da tinta diluída do que em estabelecer *cenas* com um sentido narrativo.

Dentro de tais cenas, é importante assegurar, a figura humana está sempre em destaque, o que é compreensível a partir dos comentários do pintor acerca da importância da representação de pessoas negras em sua obra.

Este modelo costuma servir de base em grande parte da obra de Marshall (principalmente de meados da década de 1990 para cá) mas é, também, apenas mais um dos signos históricos articulados na tela, sendo a todo momento confrontado por outros signos e estruturas, como por exemplo a colagem, a pintura abstrata e o folclore norte-americano. Apesar deste vínculo com a pintura histórica, afinal, a variedade de estruturas empregadas por Marshall em suas obras pode por vezes parecer um pastiche do cânone artístico ocidental, o que encontra respaldo na história que o pintor conta a respeito de seu primeiro contato com este cânone, recortando catálogos de arte em uma biblioteca pública.

A pintura de Tuymans, por outro lado, advém inteiramente das imagens que utiliza como fonte, sejam estas fotografias, cartões postais, fotogramas, ou anúncios publicitários. O pintor não apenas copia as imagens, ou partes delas, como elabora suas obras inteiramente baseado em seus contextos e sentidos originais. As pinturas isoladas costumam reter uma certa opacidade quanto a estes contextos, que se revelam de modo tangencial, geralmente através de elementos extra-pictóricos, que funcionam como uma extensão do trabalho, seja nos títulos, nos textos que acompanham as exposições ou na relação com outras pinturas apresentadas. Com frequência, Tuymans trabalha com um grupo de imagens referentes a um mesmo evento ou período histórico, constituindo com suas pinturas uma espécie de arquivo documental indireto deste, se aproximando de outras obras contemporâneas como aquelas de Gerhard Richter ou Tacita Dean[22]. O pintor demonstra, também, uma predileção pela forma do retrato, que em sua obra é sempre feito de modo a enfatizar a condição inanimada da figura representada em pintura.

Mamma Andersson estabelece uma relação distinta com as imagens que utiliza como fonte para seu trabalho. Como Tuymans, a pintora também copia imagens, geralmente de origem fotográfica, projetando-as sobre a tela e tracejando-as por um período limitado, de modo que o resultado final do tracejado costuma ser incompleto. No entanto, estas imagens, que Andersson também coleciona como um arquivo, funcionam para ela apenas como uma base para sua pintura, de modo puramente formal, apenas veículos para as obras finais. O que resta de seus contextos originais é incidental e propositalmente ambíguo: certos gestos, cenários, objetos recorrentes. A superfície tracejada de suas telas divide o quadro em áreas disponíveis para serem preenchidas por outras imagens, padrões e texturas, como em um livro de colorir. Daí justifica-se,

[22] Em seu texto "*An Archival Impulse*", Hal Foster reconhece uma tendência "arquivística" na arte contemporânea, utilizando-se como exemplo do trabalho de artistas como Dean, Thomas Hirschhorn e Sam Durant. c.f. FOSTER, HAL. *An Archival Impulse.* Em: **October**, Vol. 110 (Autumn, 2004), pp. 3-22. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/3397555. Acesso em: 27/04/2021.

por exemplo, a recorrência de salas de museu como tema em sua obra, que disponibilizam diversos quadros dentro do quadro a serem preenchidos. Dentre os temas mais escolhidos pela pintora, predominam imagens sem a presença de figuras humanas - apesar destas aparecerem com maior frequência nos últimos anos -, e cujos objetos em cena de alguma forma sugiram uma narrativa a partir de indícios; por algum tempo, por exemplo, Andersson trabalhou a partir de fotografias de cenas de crime. Ainda que pinte geralmente a partir de imagens do século XIX ao início XX, a artista afirma buscar justamente "apagar o tempo"[23] em sua obra, que é mais meta-linguística do que histórica.

*

Nos capítulos a seguir, portanto, esta dissertação acompanhará as trajetórias de cada um destes pintores com atenção particular à relação que seus quadros estabelecem entre o uso de recursos narrativos, que convidem o espectador ao interior da imagem representada, e uma abordagem literal da pintura, que o retenha nas topografias da superfície da tela, na tatilidade dos materiais. A preocupação, aqui, é mais aquela de compreender suas obras em seus termos específicos - ocasionalmente relacionando-as a certos precedentes históricos e teóricos - do que de encaixá-las em qualquer definição prévia. Acompanhar as trajetórias de cada obra, ainda que sem se ater demasiadamente a uma cronologia, é importante por isso, para compreender suas condições particulares, suas referências que parecem influenciar tanto seus pontos de partida, e os rumos tomados, evidentes nas próprias pinturas.

Optando por partir do pintor que articula formas narrativas mais tradicionais (ainda que de modo inventivo) e que por isso talvez represente de modo mais límpido o objeto de pesquisa desta dissertação, começaremos pela obra de Kerry James Marshall. A seguir, partiremos para Luc Tuymans, cuja obra influente para toda uma geração de pintores apresenta um rumo distinto, empregando a narrativa de modo mais oblíquo. Terminaremos, enfim, pela obra de Mamma Andersson, entre as três, a menos difundida internacionalmente, mas onde esta dicotomia entre narrativa e literalidade parece se expôr de modo mais ostensivo. Após acompanharmos estas três trajetórias, a dissertação fará uma breve comparação entre elas, acentuando as similaridades e distinções de cada um dos caminhos tomados, pontuando observações finais.

---

[23] Como afirma em uma entrevista ao Louisiana Channel: "*"Every painting is a self-portrait" | Artist Mamma Andersson | Louisiana Channel*". Publicada pelo canal **Louisiana Channel** em 17 de junho de 2021. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CoMOTpgWpMo. Acesso em 20/07/2021.

2. Kerry James Marshall

2. 1. Retórica e figurativamente

"O motivo pelo qual eu as pintei tão pretas quanto elas são foi para que pudessem operar como figuras retóricas. Elas são literal e retoricamente pretas […]"[24]

Kerry James Marshall

Kerry James Marshall (1955-), pintor norte-americano, nascido no estado do Alabama, vem realizando, desde meados dos anos 80, uma pintura narrativa que se utiliza de modelos e códigos de representação de diferentes origens para "estabelecer uma presença" da figura negra e da história afro-americana "que não seja condicionada pela sua relação com uma prática ou estrutura chamada racismo" (MARSHALL, 2017, p.32, tradução nossa). Em sua obra, Marshall incorpora tanto signos de diferentes origens (da iconografia cristã aos vevês do vodu[25]) quanto diferentes estruturas de composição e narração (da *istoria* renascentista à colagem modernista) utilizando-se de técnicas distintas (da têmpera à ovo ao *dripping*) que emergem como referências históricas ostensivas à tradição pictórica.

A narrativa na pintura, aqui, é principalmente um recurso retórico, que se vale das posições de prestígio desta tradição pictórica cuja presunção de universalidade excluiu tantas outras imagens do mundo, e irá ser trabalhada a partir da construção calculada da figura, do espaço, do modo de pintar e da iconografia de cada pintura. Suas imagens devem ser, por assim dizer, lidas, pois foram organizadas em um todo coerente ainda que este frequentemente apresente elementos conflitantes.

Talvez, mais do que narrativo, o projeto de Marshall seja figurativo. Ainda que o pintor também tenha alguns poucos quadros abstratos, a representação da figura humana - mais especificamente, da figura negra - será central em sua obra, em volta da qual todo o resto trabalha para complexificar. Sua escolha pode ser parcialmente justificada em face de uma tendência de

---

[24] MARSHALL, 1998b, p.265. [*"The reason why I painted them as black as they are was so that they operate as rhetorical figures. They are literally and rhetorically black […]"*]

[25] Símbolos do vodu haitiano utilizados para convocar espíritos. Semelhantes aos símbolos da Umbanda no Brasil, que também se fazem presentes na pintura brasileira, como por exemplo na obra de Abdias Nascimento.

artistas negros norte-americanos - como Norman Lewis, Jack Whitten, Alma Thomas ou Sam Gilliam - de evitar o trabalho figurativo em décadas passadas, sobre a qual o próprio discorre. Marshall se refere a um período em que estes artistas sentiam que deveriam escolher entre a abstração, que poderia assegurar sua introdução no mundo da arte convencional, e a figuração, que, frequentemente, era interpretada de modo a valorizar apenas questões políticas e sociais, e assim o trabalho seria visto como "um fenômeno social e não estético e, como tal, era mais fácil compartimentalizar esse trabalho e colocá-lo em espaços nos quais era apropriado, no momento, mostrar artistas negros"[26] (MARSHALL, 1998b, p.266, tradução nossa). Em contraponto, o pintor descreve sua prática da seguinte forma:

> O que eu procuro é fazer com que as pinturas sejam tanto sobre a maneira como pinturas podem ser feitas, […] histórica e tecnicamente, sua aparência e como incorporam estilo […] quanto sobre o sujeito representado nelas, para que quando você veja a pintura, ela seja de algum modo inegavelmente convincente de modo que você não possa separar o que está representado da maneira com a qual a pintura é feita.[27] (Ibid, p.265)

A representação de pessoas negras em sua obra, assim, não é simplesmente um tema para Marshall, mas está intrinsecamente associada a seu projeto de pintura. Como tudo em sua pintura, as sutis e complexas escolhas que envolvem esta representação não são arbitrárias, mas cuidadosamente moldadas de modo não apenas a *retratar* a figura, mas *construí-la*: "Quando insiro uma figura em um espaço pintado, tenho que considerar tudo aquilo que isso significa e então construir, editar e revisar, de modo a alcançar ao máximo seu efeito para que a negritude se torne um substantivo, não um adjetivo."[28] (id, p.29, 2017, tradução nossa). Ademais, esta construção em si deverá ser proclamada nas obras, como observa o historiador da arte Darby English, "A figura não retrata. Na verdade, ela ajuda Marshall a contar a história de sua construção."[29] (ENGLISH, 2019, p.37, tradução nossa)

A tarefa de Marshall torna-se ainda mais complexa quando consideramos que, historicamente, a ausência de negros na representação pictórica seria estruturante para a

---

[26] *"[…] the work was seen as a social phenomenon rather than an aesthetic phenomenon and, as such, it was easy to compartmentalize that work and put it into spaces where it was appropriate at the moment to show off black artists."*

[27] "*So what I try to do is make the paintings be as much about the way paintings can be done, meaning, you know, historically and technically, how paintings look and how they incorporate style and, at the same time, seem to be as much about the subject represented in them, so that when you see the painting, somehow undeniably compelling that you can't separate the image that's pictured in it from the way the painting is made.*"

[28] "*When I insert a figure into a painting space, I have to consider all of the things that it means and then construct, edit and revise in order to reach its maximum effect so that blackness becomes a noun, not an adjective.*"

[29] *"The figure does not portray. Rather, it helps Marshall to tell the story of its construction."*

consolidação da instituição do museu de arte, como argumenta a curadora Helen Molesworth. Para isso, a autora traz o argumento de Hamza Walker de que a raça, longe de pertencer a uma ordem natural e imutável, enquanto "um construto modernista por excelência, depende das instituições e de seus suportes ideológicos no que concerne à sua forma e conteúdo."[30] (WALKER apud MOLESWORTH, 2016, p.32, tradução nossa) Esta lacuna estruturante confirmaria "implícita e explicitamente a branquitude como um valor inexpugnável"[31] (MOLESWORTH, p.33, ibid). É nesse sentido que, para a autora, o trabalho de Marshall opera sob a lógica da crítica institucional, "compreendendo inteiramente e implantando taticamente seu objeto mais consagrado: a pintura de cavalete." (Ibid)[32]

E é por isso que, para Molesworth, as ferramentas de Marshall seriam aquelas que "engajam explicitamente os termos ideológicos do museu, ou seja, a beleza e a maestria"[33] (ibid, p.37). Se a pintura Renascentista, tida como berço da tradição pictórica ocidental - período que também coincide com o início das Grandes Navegações - teve seus fundamentos embebidos no humanismo, sua idealização frequentemente traduzida em forma de representação de corpos ideais, não é de se surpreender que Marshall trabalhe a partir não somente da centralidade da figura em sua pintura, mas também de concepções desta, senão ideais, ao menos belas[34] e revelando maestria.

Marshall também compartilha com a tradição renascentista o fato de que sua pintura parte, frequentemente, de textos prévios, sejam estes referências mitológicas e bíblicas (que parecem se referir mais à iconografia da história da arte do que a estas histórias diretamente), letras de blues ou poemas de Aimé Cesaire. Este aspecto literário será fundamental para o pintor, que menciona em diversas entrevistas como o momento crucial na elaboração de sua pintura não visitas a museus mas a uma biblioteca. Nesta, entrou em contato não simples e diretamente com obras de arte mas com a organização e catalogação destas, com o cânone artístico, com as obras consagradas. Esta experiência parece contribuir para a natureza intertextual das imagens presentes em sua obra, assim como para a compreensão da pintura como ferramenta de poder - como validação, não tanto do pintor em si, quanto dos personagens negros representados. Este maravilhamento diante dos livros de arte, entretanto, não ocupou um lugar tão idealizado para o

---

[30] "*race, as a modernist construct par excellence, depends on institutions and their ideological underpinnings for its form and content.*"

[31] "*implicitly and explicitly white-ness as an unassailable value*"

[32] "*[…] by understanding fully, and deploying tactically, its most hallowed object: easel painting.*"

[33] "[…] *explicitly engages with the ideological terms of the museum, namely beauty and mastery*"

[34] Como veremos adiante, a importância da beleza para as figuras de Marshall também está intimamente relacionada ao movimento estadunidense "*Black is Beautiful*" na década de 1960.

artista a ponto de impedi-lo de recortar algumas das imagens dos volumes da biblioteca e levá-las consigo para depois copiá-las[35]. Nesse sentido, Marshall nunca reverenciou o cânone, o que pode justificar certo aspecto didático em algumas de suas obras, que visam desmistificar sua feitura[36].

O que Marshall busca estabelecer, portanto, é uma presença da pessoas negras na pintura, enquanto acontecimento da tradição artística e enquanto instituição histórica, onde até então sua figura foi caracterizada sobretudo pela ausência, ou por sua presença subordinada à moldura do "primitivismo". Seu construto é, neste sentido, feito a contrapelo: uma tentativa de construir esta figura não simplesmente do zero, mas sobre um contexto histórico de denegação e sujeição previamente estabelecido dentro e fora da pintura. Para além da violência concreta perpetuada contra pessoas negras ao longo de séculos, houve, afinal, concomitantemente, uma violência de ordem ideológica e filosófica que perpassou suas representações em imagens - na qual inclui-se a simples ausência destas representações, além de concepções da pessoa negra enquanto primitiva, selvagem, exótica e tantas outras. Para construir esta presença da figura negra na pintura[37], portanto, Marshall toma como necessário, primeiro, compreender sua condição diante de tudo aquilo que já foi acumulado.

Evidentemente que isto inclui, também, a história inicialmente reprimida de inúmeros artistas negros norte-americanos que vem cada vez mais ganhando espaço no meio artístico do país. Dentre aqueles cuja influência pode ser notada de modo mais enfático na obra de Marshall, estão Bill Traylor e outros artistas "folk", auto-didatas, do sul do país no início do séc.XX[38], artistas associados à Harlem Renaissance como Aaron Douglas e Romare Bearden, e dois artistas que foram seus professores no Otis Institute, em Los Angeles, Charles White e Betye Saar - a última associada ao "*Black Arts Movement*", movimento ativo entre os anos 1960 e 70. É importante lembrar, enfim, que Marshall não é o único envolvido nesta empreitada da figuração de pessoas negras hoje, mas há toda uma geração de jovens pintores negros nos Estados Unidos,

---

[35] Marshall fala sobre isso no podcast Modern Art Notes, em 2016: *NO. 235: KERRY JAMES MARSHALL, KATY GRANNAN*. Entrevista concedida a Tyler Green. **Modern Art Notes Podcast**, maio, 2016. Podcast. Disponível em: https://manpodcast.com/portfolio/no-235-kerry-james-marshall-katy-grannan/. Acesso: 21/02/2022.

[36] Esta desmistificação da imagem consagrada e o ato brusco de retirá-las dos livros ganharão outro sentido, mais tarde, quando Marshall entra em contato com a obra de Betye Saar, que chegou a ser sua professa na Otis College of Arts and Design, como veremos com mais calma adiante.

[37] A importância de termos como "construção" e "presença" na obra de Marshall foi informada, sobretudo, a partir do texto de Darby English (2019) sobre uma obra específica do pintor, que será discutido posteriormente neste capítulo.

[38] É importante destacar, aqui, as tradicionais colchas da arte folk no sul dos Estados Unidos, costuradas principalmente por mulheres negras como Clementine Hunter, Harriet Powers, Arlonzia Pettway, Annie Mae Young e Mary Lee Bendolph - as três últimas parte da comunidade de *Gee's Band* no Alabama, conhecida pela fabricação de têxteis. Na década de 1980, artistas negras como Faith Ringgold e Yvonne Wells começaram a trabalhar com colchas, dialogando com a tradição, que já vinha sendo retomada como uma prática artística feminista. Marshall também parece dialogar com o formato ao apresentar suas telas não esticadas, penduradas como panos.

como Jordan Casteel e Noah Davis (recém falecido)[39], e também no Brasil, como Dalton Paula, Maxwell Alexandre, Arjan Martins, Antonio Obá e Elian Almeida.

Esta "presença" que deverá ser estabelecida se refere, sobretudo, à invisibilidade do homem negro na sociedade norte-americana, tal como descrita por Ralph Ellison em seu livro "O Homem Invisível", originalmente publicado em 1952, que Marshall utilizará de modo literal e retórico em sua pintura -"a ideia de Ellison de presença/ausência me permitiu ver a figura negra como um construto útil"[40] (MARSHALL, 2017, p.29, tradução nossa), afirma. O livro de Ellison, justamente sobre a tentativa de um homem negro de criar uma identidade própria, constantemente restrita pelas premissas racistas da sociedade em que vive, é cheio de simbolismos com as cores preto e branco (o personagem trabalha em uma fábrica de tinta, por exemplo, cuja cor mais vendida é o branco) ou com a capacidade de visão de seus personagens (alguns descritos como parcialmente cegos, outros usam óculos etc.) além, evidentemente, da ideia prevista no título a respeito da invisibilidade do protagonista, que diria respeito, sobretudo, à incapacidade da sociedade de vê-lo apenas enquanto um indivíduo.

Esta dialética entre presença/ausência é também comentada por Hal Foster, quando este analisa a obra de Marshall apresentando a perspectiva de dois autores acerca da questão, Ellison e Frantz Fanon: por um lado, o negro seria *invisível* nessa sociedade, como evoca o título da obra de Ellison; por outro, o negro seria *demasiadamente visível*, como na experiência descrita por Fanon, que traz a memória de uma criança branca o vendo e exclamando para sua mãe "Olhe um negro!"[41].

A obra inicial de Marshall, ainda nos anos 80, parece particularmente empenhada em estabelecer esse sujeito conceitualmente, através de pinturas que funcionam quase como paradigmas[42], em obras como "*The Artist as the Shadow of His Former Self"* (1980), *Oh Dear Dangerfield* (1983), *La Venus Negra* (1983), *Invisible Man* (1986) e "*The Wonderful One*" (1986). Nestas pinturas, as duas perspectivas serão traduzidas em meios pictóricos, onde a visibilidade/invisibilidade da figura negra (ou de um objeto, no caso de *Dear Dangerfield*) será demonstrada por questões de contraste (ou de falta dele): preto sobre preto como em "*The Artist as the Shadow of His Former Self"*, um homem "invisível", ou preto sobre branco como em "*The Wonderful One*", um homem demasiadamente visível.

---

[39] O trabalho de fotógrafos como Deana Lawson, Dawoud Bey e Carrie Mae Weems também dialoga muito com o aspecto de "retrato da vida moderna" que a obra de Marshall por vezes assume.

[40] "*Ellison's idea of presence/absence allowed me to see the black figure as a useful construct.*"

[41] FOSTER, 2021, p.103.

[42] No mesmo sentido em que Yve-Alain Bois considera as pinturas de Robert Ryman como paradigmas, ou "estrutura[s] de oposições". c.f. BOIS, 2009, pp.259-272.

É significativo que este projeto de Marshall comece efetivamente com "*A Portrait of the Artist as the Shadow of His Former Self*" (fig.1), que dialoga diretamente com "O Homem Invisível" de Ellison. A diferença do livro do autor para aquele de mesmo nome de H. G. Wells[43], afinal, é que Ellison torna uma questão social, metafórica, aquilo que a versão de ficção científica do autor inglês ficcionaliza enquanto fenômeno físico. Marshall retoma, na verdade, ambas as perspectivas. O homem representado é *quase* invisível na pintura por uma simples ausência de contraste: reduzido a uma silhueta inteiramente negra, à exceção de seus olhos, dentes e colarinho, ele é disposto sobre um fundo também preto, ainda que levemente mais claro. Uma questão, portanto, de percepção, que não deixa de ser um fenômeno físico como aquele de Wells. Mas a pintura, que está longe de representar uma figura realista, opera também em um sentido metafórico. Como marco do início da carreira de Marshall e uma de suas primeiras figuras, sua cor é homogênea e, como a de tantas outras também serão depois, "literal e retoricamente negra" (MARSHALL, 1998b, p.265). O retrato não passa de uma caricatura, a qual Marshall constrói como uma espécie de estereótipo jocoso, concebido a partir de uma crença folclórica de que não seria possível ver pessoas negras no escuro, apenas seus olhos, dentes e camiseta (id., 2018) - este aspecto lúdico será transmitido na pintura por detalhes como a falta de um dente no sorriso da personagem.



Fig.1 - "*A Portrait of the Artist as a Shadow of His Former Self*", 1980, têmpera de ovo sobre papel, 20.3 × 16.5 cm. Los Angeles County Museum of Art.

[43] Do qual Marshall também é fã, como fala no seguinte podcast: *Kerry James Marshall*. Entrevista concedida a Augustin Macellari. **The Big Interview,** Monocle 24, outubro, 2018. Podcast. Disponível em: https://monocle.com/radio/shows/the-big-interview/86/. Acesso: 21/02/22.

Já está presente, aqui, uma característica essencial à obra de Marshall: o fato de que suas pinturas precisam ser *lidas*; cada componente delas, do tipo de representação envolvido ao material utilizado, *quer dizer* alguma coisa. Por que, então, pintar este retrato inaugural com têmpera de ovo? Certamente existem primeiro razões práticas para tal escolha, que dizem respeito ao aspecto físico e visual final do trabalho, mas no caso de Marshall estas parecem sempre também permeadas por motivos conceituais. Temos, em primeiro lugar, a transparência do material, que condiz com o fato apontado no título desta figura ser apenas uma sombra - o que é interessante também quando consideramos que as figuras do artista ganharão cada vez mais solidez ao longo dos anos. Em segundo lugar, a sensibilidade da têmpera em reter o registro das pinceladas parece particularmente importante para o projeto de Marshall, que cada vez mais se mostrará ser não apenas sobre a figura negra mas sobre a sua construção em pintura. Esta sensibilidade, aliás, retém aqui não apenas as marcas das pinceladas mas também riscos e bolhas de tinta que tornam a imagem difusa, com um aspecto envelhecido. Retém até mesmo o que parece ser uma impressão digital (na parte superior direita do quadro), como se fosse uma discreta assinatura do artista. O artista retratado, aqui, que pode ou não ser o próprio Marshall, funciona como figura retórica, assim como esta digital - poderíamos, muito bem, assumir que a marca é involuntária, mas diante da obra de Marshall nada parece sê-lo inteiramente. O último motivo possível para a escolha da têmpera, enfim, seria a importância do próprio material para a história da arte, tendo sido utilizado desde retratos funerários de Faium no Egito Antigo até os primórdios do Renascimento italiano, período em que foi gradualmente substituído pela tinta a óleo. Referências à história da arte, não apenas certas iconografias, temas recorrentes ou gêneros de pinturas, mas a seus mecanismos internos, serão constantes na obra de Marshall - em particular em relação a estes dois momentos mencionados, os retratos egípcios e o pré-Renascimento - assim como a referência literária ao "O Homem Invisível" de Ellison que funciona como estrutura para a obra em questão.

Em "*The Wonderful One*" (1986, fig.2), como observado anteriormente, a questão do contraste é invertida: aqui, a figura, quase que apenas uma silhueta, feita em carvão, homogeneamente negra, à exceção apenas de seus olhos e dentes brancos, está *demasiadamente visível*, destacada do fundo de papel. "Me sinto mais como uma pessoa de cor quando sou jogada contra um afiado cenário branco"[44], coloca Zora Neale Hurston em seu célebre ensaio "*How It Feels to be Colored Me*", frase citada em uma pintura do artista conceitual Glenn Ligon, "*Untitled ("I Feel Most Colored When I Am Thrown Against a Sharp White Background"*, 1992, fig.3), que

[44] "Como eu me sinto uma pessoa de cor". Texto original, "*How It Feels to be Colored Me*", publicado em 1928. Tradução por Luciana Carvalho Fonseca *et al.* **Revista de Antropologia Ayé**, Redenção (CE), edição especial Textos escolhidos de Zora Neale Hurston, abril, 2021. Disponível em: https://revistas.unilab.edu.br/index.php/Antropologia/article/view/658. ["*I feel most colored when I am thrown against a sharp white background*"]

lida com esta questão da cor de modo semelhante à Marshall, só que através de palavras e não da figuração[45]. No quadro de Ligon[46], o contraste entre as letras pretas e o fundo branco nos permite a leitura na parte superior do quadro, enquanto na parte inferior há tamanha acumulação de tinta nas palavras que elas se tornam borrões ilegíveis. A teórica Liza Saltzman retoma a questão do visível/invisível ao comentar a pintura de Ligon: "[…] tanto quanto a negritude é um marcador de diferença que torna certos sujeitos visualmente reconhecíveis e socialmente legíveis, é ela também que torna certos sujeitos invisíveis, espectrais - uma presença que assombra a história social americana e o imaginário cultural branco."[47] (SALTZMAN, 2006, p.50-51, tradução nossa) O sentido de presença aqui, portanto, também é dúbio, e se relaciona com a obra de Marshall: por um lado, esta pode ser uma presença fantasmagórica, como uma assombração, que irá permear estes primeiros trabalhos do pintor - culminando, também, nas influências do folclore afro-americano que incorpora - por outro, Marshall busca instaurar em sua obra, cada vez mais ao longo dos anos, uma presença física e concreta de suas figuras.

Se o homem em "*A Portrait of the Artist as the Shadow of His Former Self"* não é mais do que uma sombra, feito de têmpera translúcida, "*The Wonderful One*" parece um primeiro passo para esta figura assumir algum tipo de densidade. Sua feitura em carvão sobre papel é opaca e direta, mas ainda assim transborda um pouco os limites da silhueta de seu corpo, como se este fosse uma matéria vaporosa. Ainda assim, há definitivamente um aspecto mais afirmativo neste corpo destacado do fundo quando comparado ao quadro anterior. Como diria Clement Greenberg, a "primeira marca feita numa tela destrói sua planaridade literal e absoluta" (GREENBERG, 1997, p.106), e "a mais leve sugestão de uma entidade reconhecível basta para evocar associações desse tipo de espaço [tridimensional]" (ibid, p.103-104)[48]. A primeira marca sobre uma tela em branco, portanto, já estabelece uma presença física da tinta enquanto matéria e

---

[45] "Nos quadros de Ligon as palavras negras (tanto literal quanto figurativamente) funcionam como conduto para uma linguagem de cor. Elas servem como veículo para um encontro literário e pictórico com questões da negritude, e como um registro de experiência social e cultural." (SALTZMAN, 2007, p.50, tradução nossa)

[46] O quadro faz parte de uma série de obras semelhantes, com citações de autores negros em tinta preta sobre a tela branca, que incluem um trecho do romance de Ellison, em "*Untitled (I am an invisible man, 1991)*".

[47] "[…] *as much as blackness is that marker of difference that makes certain subjects visually recognizable and socially legible, it is also blackness that renders certain subjects ultimately invisible, spectral - a presence that haunts American social history and the white cultural imaginary.*"

[48] Greenberg continua afirmando que "A silhueta fragmentária de uma figura humana, ou de uma xícara de chá, terá esse efeito, e alienará o espaço pictórico da bidimensionalidade literal que é a garantia da independência da pintura como arte." (ibid, p.104) O objetivo de Marshall passa longe de garantir a independência da pintura enquanto arte, pelo contrário, busca complexificar esta noção. Não atoa, para isso, irá recorrer à retórica figurativa que haveria sido deixada de lado na pintura abstrata moderna.

sugere uma presença evocativa de tridimensionalidade[49]. Ainda que estas primeiras pinturas de Marshall representem a figura de forma plana, já a introduzem enquanto *figura* sobre *fundo*, onde a cor preta funciona como um signo para "figura" e a cor branca como signo para "fundo". Há aqui uma provocação em relação à suposta neutralidade da cor branca: se o branco é neutro, é porque ele serve de pano de fundo pra o preto, verdadeiro protagonista, que sinaliza propriamente a figura, destruindo a "planaridade absoluta" da tela, *marcando* o quadro "vazio".



Fig.2 - "*The Wonderful One*", 1986, carvão sobre papel, 127 x 96.5 cm. Coleção privada.

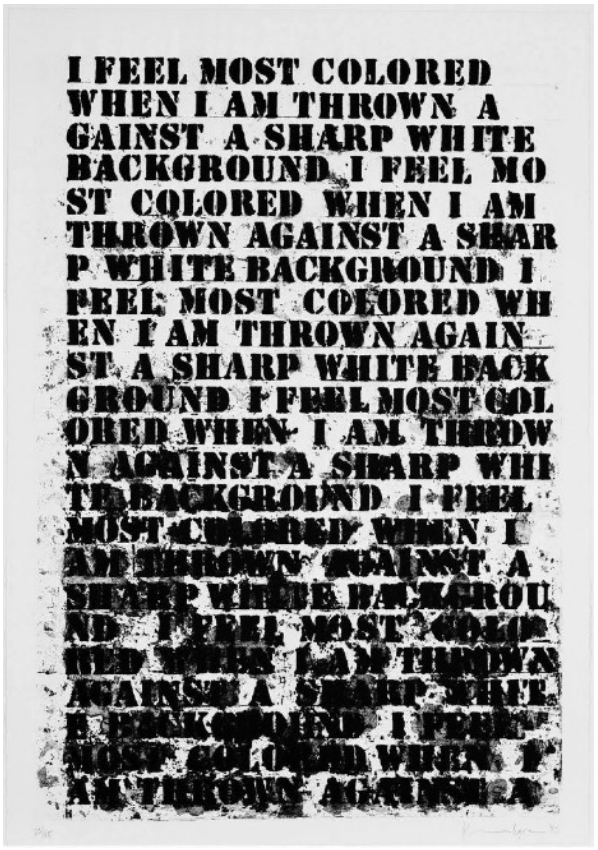


Fig.3 - Glenn Ligon, *"Untitled ("I Feel Most Colored When I Am Thrown Against a Sharp White Background"*, 1992, água-forte, 64 × 44.3 cm. Whitney Museum of American Art Collection.

"*The Wonderful One*" remete, também, ao icônico "Quadrado negro sobre fundo branco" (1915, fig.4) de Kazimir Malevich, como uma espécie de interpretação figurativa deste epítome da

[49] Como veremos adiante, a pintura de Marshall irá se tornar cada vez mais tridimensional e complexa; a tridimensionalidade funcionará como signo da complexidade.

abstração[50]. Arthur Danto comenta que Malevich via o "Quadrado negro" tanto como um "apagamento" da arte do passado, quanto como um começo de um novo projeto de arte, menos o "fim da pintura" do que uma abertura ao Suprematismo (DANTO, 1995, p.154). A obra do artista russo operaria como uma espécie de "tábula rasa"[51] da pintura, movimento semelhante àquele de Kandinsky em sua proposta por uma "linguagem universal" (abstrata) da pintura[52] ou de Rodchenko ao declarar a morte da pintura com seus monocromos. De forma essencialmente distinta, Marshall também busca, com pinturas como "*The Wonderful One*" estabelecer o começo de seu próprio projeto de pintura. Para ele, no entanto, seria impossível fazê-lo através de uma "tábula rasa", pelo mesmo motivo que o protagonista do romance de Ellison não consegue se estabelecer *apenas* enquanto indivíduo na sociedade norte-americana, pois sua identidade será sempre permeada pela cor de sua pele - ainda que, no caso da pintura de Marshall, não se trate de uma busca frustrada, pois ele nunca chega a almejar esta suposta neutralidade, ele já começa consciente daquilo que o protagonista de Ellison só vai compreender ao final de sua jornada.

Para W. E. B. Du Bois, esta identidade dual é uma premissa da condição do afro-americano: "O indivíduo sente sua dualidade - é um norte-americano e um negro; duas almas, dois pensamentos, duas lutas irreconciliáveis; dois ideais em disputa em um corpo escuro, que dispõe apenas de sua força obstinada para não se partir ao meio." (BOIS, 2021, p.23) A cor preta nas personagens de Marshall, assim, nunca terá apenas um sentido cromático[53], do mesmo modo

---

[50] Recentemente foi descoberta uma mensagem escrita sob o "Quadrado Negro" de Malevich, "batalha da negros em uma caverna escura". A frase provém de uma piada racista do cartunista francês Alphonse Allais, "*combat de nègres dans une cave, pendant la nuit*", que ele haveria escrito embaixo de um quadrado negro em 1897 em seu "*Album primo-avrilesque*", um pequeno livro contendo quadrados monocromáticos de diferentes cores com legendas jocosas. É curioso observar, assim, que até para Malevich a cor negra já acarretaria um sentido racial (ainda que como uma brincadeira racista) e interessante considerar que Marshall também parte de uma piada para seu "*Portrait of the Artist As the Shadow of His Former Self*", mas esta de origens folclóricas, do próprio povo negro, não derrogatória.

[51] Thierry de Duve discorre mais sobre essa "linguagem universal" da pintura de Kandinsky e outros modernistas, e a opõe ao readymade de Duchamp (para ele, um tipo de pintura), em seu texto *The Readymade and the Tube of Paint.* (DUVE, 1986)

[52] "Se o destino me permitir tempo o suficiente, eu descobrirei uma linguagem internacional que perdurará para sempre, continuamente se desenvolvendo. E ela não se chamará Esperanto. Seu nome será Malerei [pintura] - uma velha palavra que tem sido mal empregada. Ela deveria ter sido chamada Abmalerei [não-pintura, falsificação]; pois até agora consistiu-se de imitação." (KANDINSKY apud DUVE, 1986). ["*If destiny will grant me enough time I shall discover an international language which will endure forever and which will continually enrich itself. And it will not be called Esperanto. Its name will be Malerei [painting]—an old word that has been misused. It should have been called Abmalerei [non-painting, counterfeit]; up till now it has consisted of imitating.*."]

[53] É nesse sentido que Carroll Dunham argumenta o seguinte: "As maneiras com as quais o trabalho de Marshall explora a "negritude" e o de [Robert] Ryman explora a "branquitude" foram compreendidas como absolutamente distintas, mas a barreira clara entre estes discursos talvez não seja mais sustentável" (DUNHAM, 2017) ["*The protocols under which Marshall's work explores "blackness" and Ryman's explores "whiteness" have been seen in our culture to be utterly separate, but the clean border between these discourses may no longer be sustainable.*"]

que, enquanto indivíduo, ele também é esta figura cindida do afro-americano[54]. Ao articular a figura negra sobre um fundo também negro ou branco, enfim, Marshall não está apenas lidando com propriedades cromáticas ou fazendo uma referência a um código histórico da pintura mas está trabalhando também com o sentido racial impregnado na cor. Seu projeto consistirá, portanto, em construir esta figura de modo complexo, não apenas acarretando mas enaltecendo sua negritude[55], fusão também já descrita por Du Bois: "A história do negro norte-americano é a história desse conflito - desse desejo de tomar consciência de si mesmo como homem, de fundir esse duplo eu em um único indivíduo, melhor e mais verdadeiro. Com essa fusão, ele espera que nenhuma de suas antigas partes se perca." (Ibid)



Fig.4 - Kazimir Malevich, "Quadrado negro sobre fundo branco", 1915, óleo sobre linho, 79.5 x 79.5 Tretyakov Gallery, Moscou.

Em uma conversa com Marshall em 2017, o artista Charles Gaines comenta a disputa entre estes dois modos de interpretar a cor, "cromático" e "social/racial", e sua capacidade ou não de ser "pura" e "universal", a partir de um debate televisivo dos anos 1960, em que são convidados, entre outros, o pintor Ad Reinhardt e o pianista Cecil Taylor:

---

[54] Marshall também explora essa dualidade identitária na pintura "*Underpainting*" (2018), na qual há duas plaquinhas assinalando a nacionalidade do artista, uma como "*american*" outra "*african-american*".

[55] O termo foi cunhado por Aimé Cesaire em 1935, visando reivindicar e exaltar a identidade e cultura negra frente ao colonialismo francês. Desde então, foi retomado por Léopold Sédar Senghor - que foi escritor e presidente do Senegal -, por Franz Fanon, pelos escritores da Harlem Renaissance, e influenciou inúmeros movimentos, incluindo "Black is Beautiful", que é particularmente importante para Marshall.

> Para Reinhardt, é claro, a palavra "preto" fazia referência a uma ideia universal porque preto e ausência eram para ele translinguísticas. "Preto" expressava um tipo de experiência universal que operava fora do domínio da linguagem. Para Taylor, o preto estava impregnado na linguagem; não poderia ser considerado senão enquanto metáfora devido a sua experiência ao lidar com isso politicamente. […] Ainda que Ad estivesse argumentando que [o "preto"] era translinguístico, apenas uma pessoa branca poderia entreter uma noção tão pura. A sugestão era que sua conotação racial era irrelevante para as ideias sobre arte. […] O seu projeto [de Marshall], então, parece uma tentativa interessante de descrever como as propriedades estéticas translinguísticas da pintura e as propriedades linguísticas do conteúdo se fundem […].[56] (GAINES apud MARSHALL, 2017, p.25, tradução nossa)

Marshall se dirige diretamente a esta discussão em sua exposição "*Who's Afraid of Red, Black and Green*" em 2012[57], que conta com três largos painéis quase monocromáticos em evidente referência à série "*Who's Afraid of Red, Yellow and Blue*" (1966-70), de Barnett Newman, na qual as três cores primárias são dispostas em diferentes arranjos também quase monocromáticos - em três dos quatro quadros que compõe a série de Newman (fig.5), o vermelho cobre as telas quase que por inteiro, com pequenas faixas em amarelo e azul interrompendo. A primeira diferença entre as séries dos dois artistas começa com a escolha das cores: enquanto Newman parte das três cores primárias, Marshall parte das três cores da bandeira Pan-Africana. Este é apenas seu primeiro passo para longe da suposta pureza da abstração em sua série, uma vez que, diferentemente dos de Newman, nenhum dos seus painéis é de fato abstrato. No painel vermelho estão as palavras do livro de Angela Davis, "*If They Come in the Morning*" (fig.6), no painel verde folhas de uma copa de árvore com dois passarinhos, um vermelho e um preto sobrevoando, e no painel preto nuvens se sobrepõe sobre um mastro com a bandeira americana. Para ler o que está escrito no painel vermelho, é preciso se aproximar - a falta de contraste das letras vermelhas sobre fundo vermelho dificulta a leitura -, enquanto nos outros dois, as massas de cores - o mato verde e as nuvens pretas - escondem parcialmente os elementos que estão por trás. O que em um primeiro momento, à distância, pode aparentar ser monocromático e abstrato, esconde mensagens e imagens sob uma leitura mais próxima. Nos três

---

[56] "*For Reinhardt of course the word "black" referenced a universal idea because black and absence were for him trans-lingual. "Black" expressed a kind of universalized experience operating outside the domain of language. For Taylor, black was steeped in language; it couldn't be considered except as a metaphor because of his experience of dealing with it politically. […] Even though Ad was making the argument that it was trans-linguistic, only a white person could entertain such a pure notion. The suggestion was that its racial connotation is irrelevant to ideas of art. […] And so your project seems to be an interesting attempt to describe how the trans-linguistic aesthetic properties of painting and linguistic properties of content merge* […]"

[57] No Palácio da Secessão em Viena, de 21 de setembro a 25 de novembro de 2012.

painéis, a pintura é feita de camadas[58], de planos pictóricos, de representação, de significado. Nada opera fora de um domínio codificado da pintura e da linguagem.

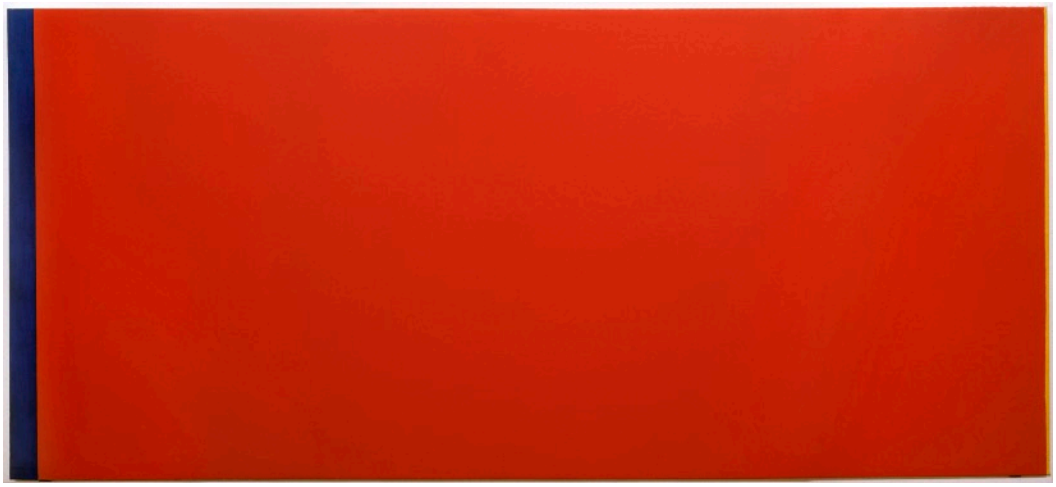


Fig.5 - Barnett Newman, "*Who's Afraid of Red, Yellow and Blue III*", 1967-68, óleo sobre tela, 245 x 543cm. Stedelijk Museum Amsterdam.



Fig.6 - "*Untitled, Red (If They Come in the Morning)*", 2011-12, acrílica sobre PVC, 243.8 × 543.6 cm. Rennie Collection, Vancouver, Canada.

Entretanto, isto não deve ser tomado como um princípio fundamental e absoluto de sua obra. Na verdade, em grande parte de seus quadros, temos pinceladas ou elementos que parecem apenas estar ali, sem significar nada. Em uma entrevista com Marshall, o crítico e historiador Tyler Green questiona a respeito de um "quadrado branco" em sua obra "*Great America*" (situado no canto direito do quadro, abaixo das personagens no barco, 1994, fig.7). Green interpreta o quadrado como uma espécie de vírgula em meio às palavras escritas no quadro, uma "pausa

[58] Marshall comenta, inclusive, que costuma pintar com tinta acrílica por esta lhe possibilitar trabalhar com diversas camadas simultaneamente, sem ter que aguardar o período de secagem da tinta a óleo (MARSHALL, 2013)

visual" que daria um sentido irônico à frase, agora lida como "*Great, America*" (ibid). O pintor, em um primeiro momento, contra argumenta que o quadrado seria apenas uma "área de tinta", sem qualquer sentido, mas acaba por concordar com o entrevistador quanto à sua pintura estar repleta de "pausas", de espaços concretos e metafóricos para a dúvida.



Fig.7 - "*Great America*", 1994, acrílica e colagem sobre tela não esticada, 261.62 x 289.56 cm. Coleção National Gallery of Art, Washington.

Em alguns retratos de sua série "*Lost Boys*" (1992), ou em na série em que representa diferentes conjuntos habitacionais - com obras como "*Our Town*", "*Better Homes*" e "*Many Mansions*" - temos, com frequência, a presença de riscos, circunferências e quadrados de tinta, que parecem ora fazer referência à pixação e arte urbana ou ao *dripping* de obras de Jackson Pollock, ora figurar flores, ora serem apenas "áreas de tinta". Estes elementos "ilegíveis", jogados em meio a composições repletas de objetos e personagens figurados, podem assumir múltiplas funções, servindo como pausas ou interrupções narrativas, para apagar algum escrito ou objeto, ou simplesmente atestando à dimensão indicial da pintura. Sendo assim, são parte essencial da retórica em curso: sua ausência de significado os transforma em signos permutáveis, cartas coringa no vocabulário da pintura de Marshall.

No catálogo sobre a obra de Marshall publicado pela Phaidon em 2017, há uma seção de "textos escolhidos pelo pintor", um deles sendo o capítulo "*The Semiology of the Cinema*" do livro

"*Signs and Meanings in the Cinema*" (1969) de Peter Wollen. A escolha de Marshall pelo texto é curiosa e parece dizer muito sobre suas próprias concepções de pintura. No capítulo escolhido, Wollen aponta uma tendência no âmbito cinematográfico recente (considerando que o livro foi publicado em 1969), guiada principalmente pelas teorias de André Bazin, por uma exaltação do signo indicial, colocando o realismo dos filmes de Roberto Rosselini como seu epítome, em contraposição a um cinema "simbólico" como o de Sergei Eisenstein. Wollen afirma então, que, para ele, o interesse pelo cinema residiria justamente no fato de que este pode usufruir não apenas de um, mas dos três tipos de signo: indicial, icônico e simbólico[59] (e aqui apresenta Jean-Luc Godard como síntese deste cinema de possibilidades). A predileção pelo índice observada por Wollen no cinema e sua crítica na década 60 pode ser aproximada àquela que parece guiar, também, boa parte das artes plásticas entre as décadas de 60 a 80, como argumentado por Rosalind Krauss em seu afamado texto "*Notes on the Index*"[60], e a resposta de Marshall a esta tendência será equivalente à de Wollen: prezar por obras que articulem simultânea e enfaticamente os três tipos de signo.

Curiosamente, diferente destas "áreas de tinta" desprovidas de significado, algumas de suas poucas pinturas de fato abstratas, como as recentes "*Untitled (Large Colors)*" (2018, fig.8) e "*Untitled (Small Colors)*" (2018, fig.9), são compostas de pinceladas isoladas de diferentes cores sobre um fundo branco que não parecem assim tão soltas e desprovidas de código. Neste caso, as pinceladas são incisivas e discretas, geométricas, mas não formas perfeitas, cada uma se dispondo



Fig.8 - "*Untitled (Large Colors)*", 2018, óleo sobre tela. Coleção privada.



Fig.9 - "*Untitled (Small Colors)*", 2018, óleo sobre tela, 92.8 x 77.5 x 7 cm. Coleção privada.

[59] Categorização que provém tanto de Charles S. Peirce quanto de Ferdinand Saussure, ambos discutidos no texto de Wollen.

[60] KRAUSS, Rosalind. *Notes on the Index*. Em: **October**, Cambridge: The MIT Press, Vol. 3 (Spring, 1977), pp. 68-81.

como elemento independente, como um objeto próprio, e no conjunto mostram-se demasiado circunscritas para que se possa considerá-las *expressivas*. Elas estão ali e foram feitas por alguém, apenas isto. Elas são pequenas ou grandes (como sugere o título) unidades de pintura. Não por acaso, é este mesmo tipo de pincelada que parece sinalizar "pintura" em outras obras do pintor. Como letras do alfabeto, estas pinceladas tornaram-se unidade mínima da linguagem codificada de Marshall, principalmente em suas obras mais recentes, onde parecem haver de fato substituído as "áreas de tinta" de antes.

Elas aparecem, por exemplo, em "*Untitled (Studio)*" (2014, fig.10), obra que representa um estúdio de pintura, mais especificamente, uma cena na qual um retrato parece em vias de ser feito. A tela sendo trabalhada se volta obliquamente para nós, no canto esquerdo do quadro e, atrás dele vê-se uma mulher que lhe serve de modelo, assistida por outra. Podemos perceber as tais pinceladas tanto no retrato que está sendo pintado quanto fora dele, em determinados locais do espaço representado - não por acaso, um ateliê - que parecem se desfazer em tinta; no chão, abaixo do cavalete, em azul escuro e preto, temos o que aparenta ser um sombreado, produzido por pinceladas muito mais grossas e evidentes do que no resto do quadro. Estas pinceladas, tal como dispostas, podem significar "unidades-de-pintura", não apenas no quadro dentro do quadro



Fig. 10 - "*Untitled (Studio)*", 2014, acrílica sobre PVC, 211.6 × 302.9 cm. Coleção privada.

como também neste sombreado, como se aqui se desprendessem de uma função meramente representativa para conotar que é nesta região do ateliê, próxima ao cavalete e às tintas, que se coloca a mão na massa. É daqui, dessas unidades-de-pintura nos bastidores, que se constrói todo o resto, inclusive a modelo que posa à frente, trabalhada no quadro com um tratamento muito mais sutil, com pinceladas menos visíveis. O objetivo destas pinceladas evidentes parece ser declarar, de modo até mesmo didático, o trabalho do pintor, e com isso salientar o fato de que estas imagens foram construídas por alguém[61].

2.2. Construindo a figura

"*A grande obra do pintor é a história; os corpos são partes dessa história; os membros são partes desses corpos; as superfícies são partes dos membros.*"[62]

Leon Battista Alberti

À medida que se torna mais complexa, a obra de Marshall irá cada vez mais buscar corporificar esta presença da figura negra, que inicialmente era sobretudo metafórica. Se no começo, portanto, esta figura se manifestava em uma representação plana, até um pouco caricata, melhor exemplificada por "*The Artist as the Shadow of His Former Self*", ao longo dos anos essa figura será condensada, encorpada, de modo a funcionar simultaneamente como símbolo e presença fenomenológica. Isso significa não apenas que sua constituição irá se tornar mais tridimensional ou que os traços fisionômicos destas figuras se tornarão cada vez mais específicos, mas que demandarão um espaço também cada vez mais tridimensional. A sombra vai ganhando corpo, o corpo vai ocupando espaço, o espaço vai demandando complexidade narrativa.

A concepção de espaço, aqui, é tão complexa quanto as personagens que o habitam: ele se refere tanto ao espaço projetado dentro da representação em seus quadros, quanto ao espaço concreto e simbólico que suas obras ocupam nas instituições (museus, livros de história da arte, e a própria História da Arte) - e, frequentemente, estes dois espaços se fundem em pinturas que tematizam o espaço do museu. Marshall irá buscar *ocupar* espaços com a figura negra, portanto, através dos meios da pintura, dentro e fora do quadro: o espaço que inicialmente toma muito da colagem, torna-se cada vez mais perspectivo, e é preenchido por corpos cada vez mais realistas, funcionando como metáfora para os espaços reais que visa ocupar, enquanto paralelamente preenche o museu, enquanto instituição física e simbólica, com seus quadros. A pintura, assim,

[61] Há algo aqui que remete às imagens explicativas do funcionamento da técnica da perspectiva que ilustravam tratados nos séculos decorrentes ao Renascimento, como as gravuras de Dürer e Jean Dubreuil.

[62] ALBERTI, p.105, 2009.

visa projetar um mundo semelhante ao nosso, utilizando o realismo como retórica de convencimento[63], servindo simultaneamente como metáfora e modelo do mundo real.

Um exemplo emblemático desta mudança em sua pintura será "*Black Painting*" (2003-06, fig.11). Na obra, que representa um casal na cama em um quarto escuro, Marshall retoma a falta de contraste e transparência de *"Portrait of the Artist as a Shadow of His Former Self"* (1980), não mais em um retrato mas em um quarto inteiro. Neste caso, o jogo parece ser instigar o espectador a identificar os objetos representados na escuridão azulada - como um livro de Angela Davis na cabeceira e um pôster do Black Panthers pendurado na parede -, a dificuldade de ver sendo o próprio tema do quadro. Quase não conseguimos distinguir o casal deitado, estando o homem quase inteiramente coberto pela coberta e pela mulher, que esta de costas para nós, inacessível. Não mais através da representação de apenas um homem invisível, mas um quarto inteiro submetido a esta condição, o quadro oscila entre legibilidade e ilegibilidade, transparência e opacidade. O modo com o qual alcança esta transparência, aqui, é pintando com tinta acrílica sobre uma placa de fibra de vidro, aproximando-o mais das caixas de luz em que são apresentadas as fotografias de Jeff Wall do que da historicidade da têmpera do retrato anterior. Suas referências à história da arte, a partir de então, serão geralmente internalizadas na pintura, dentro das cenas



Fig. 11 - "*Black Painting*", 2006, acrílica sobre fibra de vidro, 182.9 × 274.3 cm. Coleção privada.

[63] Tática utilizada desde o início na imagem renascentista, de acordo com Hans Belting, como visto na introdução da dissertação. (BELTING, 1985)

em objetos representados ou através de modos de pintar específicos, uma vez que Marshall eventualmente assumirá a pintura acrílica sobre painéis de PVC como meio de sua preferência.

Em "*Untitled (Underpainting)*" (2018, fig.12), Marshall se direciona diretamente ao espaço do museu. Na pintura, adultos observam quadros enquanto crianças assistem uma aula dentro de um museu de arte enquanto uma manifestação acontece do lado de fora, no fundo do quadro. As pinturas dispostas no museu são todas abstratas, todas das mesmas poucas cores que compõem a obra, marrom, preto e branco. O pintor aqui parece se referir à questão colocada anteriormente a respeito da abstração. O museu nesta obra está ocupado apenas por pessoas negras, mas nenhuma delas se vê representada nos quadros abstratos em exposição. A obra é dividida ao meio por duas colunas brancas, como se estivéssemos diante de uma parede de museu, entre dois quadros. Nestes dois pedaços de parede, temos duas placas coladas sobre a pintura, indicando o nome da obra e de Marshall: em uma delas, o pintor é referido como "*African American*", na outra apenas "*American*". O quadro de Marshall em si, "*Underpainting*", é quase monocromático em seu tom de sépia (cor semelhante a que costuma ser utilizada como base - em inglês, "*underpainting*" - para a pintura), mas faz questão de representar essas pessoas. Ao representá-las, a identidade do pintor não é "escondida" sob a abstração, como ele remonta acontecer com frequência com artistas negros. O quadro é um passo didático - não atoa, a principal ação em curso é uma aula dentro do museu - na direção de "povoar" o museu com pessoas negras,



Fig. 12 - "*Untitled (Underpainting)*", 2018, acrílica e colagem sobre PVC e moldura do artista, 215 x 305 cm. Coleção privada.

começando por suas representações nas paredes. A manifestação que acontece do lado de fora pode ser um chamado para que algo seja feito, também, do lado de dentro do museu, ou de dentro da própria pintura.

Hal Foster se refere à obra como um "meta-quadro", a partir do conceito empregado pelo historiador Victor Stoichita[64]. De acordo com Stoichita, a presença de um quadro dentro de um quadro instigaria uma "reação interpretativa por parte do espectador" e apontaria "a um discurso meta-artístico [...]" (STOICHITA, 2000, p.162). É nesse sentido que, para Foster, "*Underpainting*" carrega um discurso em relação à tradição da pintura e da arte de modo mais amplo: "Marshall volta para a *underpainting* da arte. Sob essa luz, em vez da ausência absoluta na grande tradição, a negritude pode ser vista como seu lado inferior reprimido, tanto um plano de suporte real como um lugar possível de transformação" (FOSTER, 2021, p.104). Como "*underpainting*" - "uma camada inicial de cor, em geral marrom, aplicada, [...] para fornecer calor cromático às cores a serem empregadas em seguida" (ibid, p.95) - a pintura de Marshall representaria, de acordo com Foster, uma base reprimida: seja para a construção do sujeito branco enquanto "civilizado" a partir de uma ideia do negro enquanto "primitivo", seja para a concepção da autonomia kantiana, erguida a partir da ideia da sujeição fetiche africano[65], ou seja mais concretamente para a construção e enriquecimento das sociedades européias e americanas através do colonialismo e trabalho escravo. Como continua o autor, "*Underpainting* sugere uma escavação necessária tanto da pintura como da instituição - para ver o que está embaixo, para ver a base oculta que as edifica." (ibid, p.105).

Foster comenta, ainda, como diante do quadro "estamos situados precisamente na lacuna entre os painéis, o que, ao mesmo tempo que nos centraliza, nos bloqueia. Essa orientação difere bastante de nosso posicionamento na representação clássica" (FOSTER, 2021, p.101). Esta orientação parece reproduzir a dualidade do homem negro descrita por Du Bois, impossibilitando um ponto de vista universal sobre essa pintura. Aqui, entretanto, isso tem seus benefícios, a "fusão" entre as duas entidades - "African-American" e "American", abstração e figuração - nos permite um olhar mais amplo, mais complexo, para além dos limites de cada quadro. As lacunas em branco, representando trechos de parede do museu que cercam os quadros, fornecem um contexto às duas pinturas representadas. Se concordamos com Foster sobre estarmos diante de uma meta-pintura, este contexto não se refere apenas a "*Underpainting*", mas ao ato de contextualizar, justamente o que a premissa universalista da arte moderna haveria,

---

[64] c.f. STOICHITA, Victor I. *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea.* Tradução para o espanhol de Anna María Coderch. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.

[65] Como irá descrever Hal Foster em Antinomias da História da arte: "Durante o Iluminismo, o fetichista irracional (fantasma quase sempre projetado sobre a África) representava um contraste importante para o europeu racionalista, já que, em muitos aspectos, a autonomia deste último dependia da sujeição do primeiro." (FOSTER, 2016, p.113)

idealmente, evitado fazer. Esta orientação, portanto, ao mesmo tempo em que nos coloca em uma posição à margem da representação, descentralizando o ponto de vista clássico, também o complexifica, exigindo que o espectador "dê um passo para trás" para tentar compreendê-la, ou seja, exigindo uma reação interpretativa de sua parte.

*

A figura ambígua que habita estes espaços cada vez mais complexos da pintura de Marshall, que não é inteiramente corpórea nem inteiramente simbólica, parte sobretudo de duas referências fundamentais para o pintor, as obras de Betye Saar e Charles White, dois artistas negros de gerações anteriores com quem teve aulas na universidade; suas personagens se colocam em algum lugar entre as silhuetas e esteriótipos simbólicos da primeira e as personagens históricas e escultóricas do segundo. Ademais, enquanto as *assemblages* de Saar parecem exercer uma influência direta em seu trabalho com a colagem - tanto no sentido prático quanto conceitual, como mecanismo interno de suas pinturas - as "imagens de dignidade" (título de um catálogo de suas obras) dos retratos de White permeiam a centralidade e imponência da figura humana em sua pintura.

Inspiradas pelas caixas de Joseph Cornell, mesclando elementos do tarô, da astrologia e da história afro-americana, as *assemblages* de Saar agrupam *objets trouvés*, sejam estes de conotação mística ou estatuetas e gravuras com representações racistas de pessoas negras. Com isso, a artista buscaria tanto ressignificar tais representações, como em um de seus trabalhos mais conhecidos, "*The Liberation of Aunt Jemima*" (1972, fig.13), quanto desenvolver um vocabulário próprio, como em "*Black Girl's Window*" (1969, fig.14). Enquanto o primeiro traz a figura de "*Aunt Jemima*", nome e logo de uma marca de xarope - cuja origem remonta uma personagem de um *vaudeville* do final do século XIX, identificável com o estereótipo racista da "*mammy*"[66] - a partir de uma boneca caricata, com uma vassoura na mão e uma espingarda na outra, o segundo traz a silhueta de uma menina, (literal e) inteiramente negra à exceção dos olhos, abertos e olhando para nós, pintada sobre uma janela, abaixo de outras pequenas imagens simbólicas em vidros menores, cujos conteúdos variam da astrologia e frenologia a referências pessoais de Saar.

Ambos os aspectos, a ressignificação de representações da figura negra e o desenvolvimento de um vocabulário próprio a partir de símbolos previamente existentes, serão trabalhados na pintura de Marshall, isto é, além do uso técnico da colagem, influência que é particularmente notável em sua obra inicial. O artista afirma haver concebido a silhueta de "*The*

[66] Geralmente representada como uma babá negra complacente, submissa a uma família branca, cujas origens remontam ao trabalho doméstico de escravas nos Estados Unidos.

Portrait of the Artist as the Shadow of His Former Self" a partir da *Black Girl* de Saar, junto às xilogravuras de Aaron Douglas e aos desenhos de Bill Traylor (MARSHALL, 2013). Tendo em vista sua tendência a trabalhar com códigos pré-estabelecidos da pintura, não é de se surpreender que suas primeiras obras se utilizem muito da colagem ou da *assemblage*, não apenas enquanto práticas mas enquanto princípio estruturante. É importante para Marshall não apenas a apropriação de elementos e signos prévios mas uma compreensão interna de certos mecanismos utilizados historicamente na pintura e na arte de modo geral - o que, como podemos ver aqui, não se restringe ao Renascimento, mas absorve, também, *modus operandis* modernistas.



Fig.13 - Betye Saar, "*The Liberation of Aunt Jemima*", 1972, assemblage, 27.9 x 20.3 x 5 cm Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive.



Fig.14 - Betye Saar, "*Black Girl's Window*", 1969, moldura de janela de madeira com tinta, colagem, daguerreótipo, impressão lenticular e estatueta de plástico, 90.8 x 45.7 x 3.8 cm. MoMa Collection, Nova York.

Para além do uso de colagem propriamente dito, em algumas de suas obras iniciais, o *objet trouvé* é utilizado enquanto superfície de trabalho para a pintura, como em "*The Ecstasy of Communion*" (1990, fig.15), onde o artista pinta uma versão negra de São Sebastião flechado (figura recorrente no imaginário da pintura renascentista e barroca) rodeado de alvos que remetem à obra de Jasper Johns, sobre uma velha mala de couro. Ou, em "*The Face of Nat Turner Appeared in a Water Stain*" (1990, fig.16), onde novamente combina a tradição imagética européia com a história afro-americana, ao representar o rosto do escravo revolucionário Nat

Turner - figura que irá retornar algumas vezes em sua obra - como se fosse uma "acheiropoieta", imagens de ícones religiosos que surgiriam como aparições divinas.



Fig.15 - "*The Ecstasy of Communion*", 1990, acrílica e mídia mista sobre couro, 41.9 × 28.6 cm. Collection of Betye Saar.

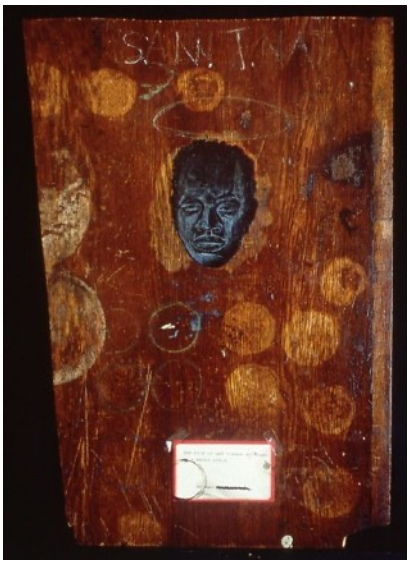


Fig.16 - "*The Face of Nat Turner Appeared in a Water Stain*", mídia mista sobre madeira, 55.9 × 45.7 cm. Collection of Elliot and Kimberly Perry.

A partir da década de 1990, a obra de Marshall já começa a se afirmar como pintura de cavalete, ainda que inclua, com frequência, misturas de materiais e elementos colados à tela. Em "*When Frustation threatens Desire*" (1990, fig.17), a colagem funciona sobretudo como mecanismo interno, ainda que alguns elementos sejam de fato colados no quadro[67]. A pintura representa uma mulher sendo levitada por um homem, como em um ato de alguma espécie de magia. Os dois são cercados por diferentes símbolos, como círculos coloridos com números dentro, números soltos e vevês do vodu. Temos, também, os elementos colados na tela, como um panfleto de propaganda de uma vidente, "*Sister Debra*", e o que aparenta ser um calendário. No chão, temos diferentes objetos e animais, associados tanto a truques de mágica como ao vodu, como cartas (que também parecem coladas), dados, uma garrafa servindo de vela, um gato, uma cobra e uma mão.

[67] Novamente, podemos notar certas diferenças no emprego de um misticismo na obra de Marshall no que diz respeito à de Saar, tanto técnica quanto tematicamente: enquanto a artista (principalmente) combina *assemblages* de objetos relacionados à astrologia e ao tarô, Marshall os representa em pintura, e seu interesse abrange quaisquer elementos historicamente associados à experiência afro-americana. A referência ao vodu da Luisiana e outras religiões de origens similares - o vodu haitiano, a santería cubana, o candomblé brasileiro - é constante, assim como a contos folclóricos afro-americanos e ao imaginário construído pelo *blues*. Marshall está interessado nas origens históricas de tais manifestações culturais, enquanto a obra de Saar apresenta um teor mais subjetivo e mesmo místico.



Fig. 17 - "*When Frustation threatens Desire*", 1990, acrílica e colagem sobre tela, 203.2 × 182.9 cm. Collection of April Sheldon and John Casado.

A obra faz referência ao imaginário incitado pelo blues estadunidense, principalmente aquele conhecido como "Delta Blues", as manifestações iniciais do gênero musical que emergiram nas primeiras décadas do século XX ao redor do rio Mississipi, no sul do país. De acordo com o pintor, o título da obra provém de uma frase do livro "*Blues and the Poetic Spirit*" de Paul Garon: "a magia é evocada quando a frustração ameaça o desejo" (GARON apud MARSHALL, 1998a, tradução nossa). O livro de Garon observa o blues como um fenômeno surrealista, dentro do qual os músicos se utilizariam de símbolos e entidades do vodu, do folclore e da religião católica (essencialmente a figura do diabo) para lidar de forma onírica com seus desejos e frustrações.

"*When Frustation threatens Desire*" é uma das primeiras obras de Marshall a conter um chão sobre o qual as personagens se sustentam, o que parece implicar, também, em um trabalho maior de escorço nas figuras. O quadro é uma espécie de intermédio entre a colagem/assemblage de elementos soltos e a pintura com um espaço sólido e definido: em toda a parte superior do quadro temos estes símbolos abstratos flutuantes enquanto na parte inferior, no chão, temos *objetos* - ainda que alguns ainda sejam representações bidimensionais (o gato[68], as cartas) -

[68] O gato, que remete àquele presente em "*Olympia*" (1863), é idêntico ao que aparece em um frasco de "*black cat oil*", um óleo utilizado para remover feitiços no vodu norte-americano, em uma imagem ilustrativa, na página 143, do livro de Paul Garon: https://archive.org/details/bluespoeticspiriooooogaro/page/142/mode/2up.

dispostos sobre um espaço. A constituição de um espaço estável nesta pintura tem ainda outra justificativa, aquela de definir que a ação que toma curso aqui é de teor sobrenatural. É apenas pelo estabelecimento de um espaço firme sobre o qual as personagens pisam que podemos identificar que a mulher flutua[69]. Este espaço, ainda assim, é repleto de ambiguidade, como no fundo que parece uma cortina, interferindo em qualquer projeção maior de profundidade na cena, e funcionando como uma tela em branco sobre a qual Marshall pode desenhar os diferentes símbolos abstratos.

Em pinturas que faz logo a seguir, como "*Could This Be Love*", (1992, fig.18) ou "*Slow Dance*", (1994, fig.19) teremos cômodos efetivamente representados, construídos em perspectiva, ainda que aplicada de modo rudimentar. As personagens, nestes dois quadros que representam casais dentro de seus quartos, são chapadas, próximas das silhuetas iniciais, mas elas e a maioria dos objetos estão dispostos em um espaço com profundidade. Alguns objetos e símbolos ainda "flutuam" na superfície da tela, como fragmentos da letra e partitura de "*Two Lovers*" (música de Mary Wells, lançada pela Motown em 1962), no primeiro quadro e de "*Baby I'm For Real*" (da banda The Originals, escrita por Marvin Gaye e lançada pela Motown em 1969) no segundo.



Fig.18 - "*Could This Be Love*", 1992, acrílica e colagem sobre tela, 261.6 × 289.6 cm. Coleção privada.



Fig.19 - "*Slow Dance*", 1993, acrílica e colagem sobre tela, 191.1 × 188.6 cm. The David and Alfred Smart Museum of Art, University of Chicago, Chicago.

[69] Hubert Damisch argumenta algo semelhante a respeito da instituição de um espaço realista, que obedece a leis análogas àquelas do mundo físico, natural, na pintura Renascentista: qualquer desobediência destas leis na pintura, como por exemplo na representação de um milagre, ao invés de constituir uma contradição, apenas confirmaria este sistema, enquanto um evento *sobre*natural. (DAMISCH, 1972) Esta ideia será retomada, aqui, nos capítulos posteriores.

Mesmo comparando estas duas telas de temas tão semelhantes, feitas em datas tão próximas, já é possível notar um direcionamento progressivo rumo ao interior do quadro em "*Slow Dance*", a obra mais tardia. Em "*Could This Be Love*", em meio a uma composição um tanto caótica, temos objetos que parecem colados sobre a tela, como um calendário no canto inferior esquerdo, tinta escorrendo das velas na cabeceira e das flores do papel de parede e, novamente, vevês sobrepostos à imagem. A composição de "*Slow Dance*" é mais enxuta, há menos elementos soltos pela cena. Os vevês também estão presentes mas, aqui, eles obedecem às leis internas deste espaço, concentrando-se apenas sobre o tampo de uma mesa no canto esquerdo. Enquanto no quadro anterior tudo parece se voltar ao espectador, confrontando-nos frontalmente, incluindo seus personagens, o casal figurado em "*Slow Dance*", absorto em sua dança, ignora tudo aquilo ao redor, como se a própria música, aqui, tocasse para eles e não para nós, estando também restrita aos confins deste espaço representado.

*

Em outros trabalhos dos anos 90, Marshall se refere, como Saar, a construções teóricas prévias a respeito do corpo negro, àquilo que o impede de trabalhar sobre uma "tábula rasa". Estas dizem respeito, sobretudo, a tentativas de definição desse sujeito contra a sua vontade, essencialmente a algumas das principais teorias racistas difundidas no século XVIII e XIX, como a frenologia (estudo dos crânios para determinar personalidades), o darwinismo social e a escravidão de modo geral. Nestas obras, a colagem ainda desempenha um papel fundamental, ainda que já se caracterizem mais efetivamente como pinturas: além de diversos elementos colados sobre a superfície das telas não esticadas, não há propriamente uma construção de um espaço e mesmo aquilo que é pintado parece colado sobre a tela de modo excessivo e desordenado.

Em "*Beauty Examined*" (1993, fig.20), onde Marshall parece se referir a tais teorias racistas de modo mais direto, há uma mulher negra sobre uma mesa de dissecação, seu braço revela o interior de seus músculos, como em estudos anatômicos, alguns dos quais são também colados sobre a pintura. Na parte superior do quadro está escrito "*Exhibit A*", e linhas são traçadas a partir de seu corpo indicando a grandiosidade de seus membros ("*big ass*", "*big hips*", "*big legs*"); a suposta neutralidade do estudo anatômico, aqui, ganha um tom agressivo diante da estatura da mulher[70]. Em contraponto, em várias pinturas de Marshall da mesma época, como "*You Must Suffer if You Want to be Beautiful*" (1991) e "*They Know That I Know*" (1992), são colados

[70] Que remete, aqui, à história de Sarah Baartman, originária do povo Khoi na África, que foi exibida como uma atração de circo na Europa no século XIX sob o nome de "Vênus Hottentot".

pequenos desenhos publicitários de mulheres brancas pintados de amarelo, imagens do padrão de beleza propagado, inseridas como ícones religiosos que "assombram" suas personagens negras.



Fig. 20 - "*Beauty Examined*", 1993, acrílica e colagem sobre tela não-esticada, 213.4 × 248.9 cm. MCA Chicago.

Neste segundo, "*They Know That I Know*", a narrativa bíblica do pecado original encontra essas teorias racistas: um casal está deitado sob um cobertor, próximos a uma cobra, e atrás deles estende-se uma árvore, que supomos ser a "árvore do conhecimento", mas aqui, em cada galho, inscrevem-se nomes de agrupamentos obsoletos de raças, sendo os três troncos principais "*mongoloid*", "*caucasoid*" (a palavra está apagada, o tronco pintado de rosa claro, remetendo à pele branca) e "*negroid*" (o tronco é negro e parece sair diretamente dos pés do casal). A árvore do conhecimento, nesta pintura, remete aos fundamentos racistas da ciência moderna, de modo análogo aquele com o qual estas duas obras, "*Exhibit A*" e "*They Know That I Know*", associam temas clássicos ou recorrentes da tradição ocidental de pintura - o pecado original ou estudos anatômicos - com fundamentos racistas acerca da origem do ser humano.

A construção da figura se complexifica em sua obra quando na série "*Lost Boys*" (1992-1993) Marshall a traz para um âmbito mais próximo (fig.21 e fig.22). Nesta, inspirado pelas vidas de conhecidos e familiares de seu bairro, frequentemente encurtadas ou interrompidas por mortes ou prisões prematuras, retrata diferentes homens negros jovens, alguns como retratos funerários que carregam datas de nascimento e morte. Marshall comenta haver se baseado em retratos funerários egípcios para a série, conhecidos como retratos de Faium por se localizarem

na necrópole de mesmo nome. Estes, que foram produzidos no período de ocupação romana do Egito, representavam o rosto ou busto centralizado das pessoas mumificadas e tornaram-se conhecidos por seu realismo: pintados com encáustica ou têmpera sobre madeira, eram dispostos sobre as múmias, representando não figuras idealizadas mas feições específicas, com roupas e acessórios da época.



Fig.21 - "*Lost Boys*" (AKA Black Al), 1993, acrílica sobre tela, 73.7 x 73.7cm.



Fig.22 - "*Lost Boys*" (AKA Baby Brother), 1993, acrílica sobre tela, 63 x 63cm.

Diferente destes retratos, entretanto, a série de Marshall retrata a fisionomia de suas personagens em um esquema simplificado, delineando apenas os traços principais de cada rosto em uma cor mais clara sobre a tinta preta homogênea que compõe a pele. Há certamente, aqui, um grande nível de abstração, estes não são retratos realistas de seus conhecidos, nem almejam ser. As pinturas da série são também trabalhadas em composições semelhantes, nas quais a pessoa é recortada até pouco abaixo do pescoço e centralizada no quadro.

Ainda assim, Marshall fez questão de particularizar minimamente cada uma das feições retratadas. Nesta passagem do genérico para o particular, que está presente também no título de cada uma das obras, sempre "*Lost Boys*" acompanhado de "*AKA*" ("*also known as*", em português "também conhecido como") e de um nome ou apelido específico, é como se a série também acompanhasse um movimento almejado pelo pintor de personificar cada um destes homens e não deixá-los tornarem-se estatísticas. As figuras, por vezes, olham diretamente para o espectador por outras não, e cada uma é cercada de elementos que constroem uma narrativa própria para cada um destes personagens[71]. Alguns, são cercados de flores, outros de traços de tinta ou palavras escritas que remetem ao graffiti, outros são permeados por recortes de mulheres brancas

[71] Talvez seja aqui, pela primeira vez, que as figuras de Marshall se constituam propriamente enquanto *personagens*.

pintadas de amarelo (como aquelas de "*They Know That I Know*"), outros fazem alusões a situações banais (como *AKA Baby Brother*, baseado no irmão de Marshall, que usa uma toca para obter cachos permanentes, o que era comum em seu bairro[72]). Estas personagens estão em algum lugar entre ícones de teor quase religioso e retratos de pessoas reais, situação limiar que será constante em sua obra, ainda que nem sempre a partir destes dois pólos específicos. Darby English irá comentar o seguinte a respeito de uma pintura mais recente de Marshall, "*Untitled (Policeman, 2015)*" (a respeito da qual iremos comentar mais adiante): "Esta não é uma pessoa em particular em um lugar específico, mas um tipo de pessoa em suspensão meditativa - simultaneamente relacionada e externa a um certo esquema representacional readymade. Ele está situado entre ser e imagem."[73] (ENGLISH, 2019, p.38, tradução nossa)

A posição limiar em que se encontram estas figuras é análoga àquela da representação do espaço nas obras de Marshall na década de 90. Seja em sua série de pinturas de tema marítimo ("*Terra Incognita*" de 1991, "*Baptiste*", "*Plunge*" e "*Voyager*" de 1992 ou "*Great America*" de 1994), seja em sua série de pinturas representando conjuntos habitacionais, denominada "*Garden Projects*" ("*Our Town*" de 1993, "*Many Mansions*", "*Bang*", "*C.H.I.A*" e "*Better Homes, Better Gardens*" de 1994, "*Altgeld Gardens*" e "*Watts 1963*" de 1995), seus espaços parecem sugerir simultaneamente lugares específicos e alegóricos, bidimensionais e tridimensionais, composições profundas e planas.

Enquanto a série marítima se refere de modo mais amplo e alegórico ao transporte marítimo de escravos vindos da África ao continente americano, a segunda série se refere a conjuntos habitacionais específicos, incluindo, inclusive, seus respectivos nomes em placas nos quadros. Em sua série marítima, começamos com "*Terra Incognita*" (1991) que apresenta na parte superior do quadro uma representação mais naturalista de um barco no mar enquanto em sua parte inferior o quadro torna-se quase uma superfície de colagem, com elementos soltos pela composição. Já no ano seguinte, com "*Plunge*", ainda que mantenham-se elementos soltos pelo quadro, há um recorte espacial mais concreto, de dimensões mais humanas.

As pinturas de "*Garden Projects*" seguem mais ou menos uma mesma estrutura de composição que já se utiliza da perspectiva, ainda que não com muita precisão. As personagens se dispõe sempre em primeiro plano, na parte inferior do quadro, enquanto os conjuntos habitacionais se estendem em profundidade no fundo superior do quadro. Também em primeiro plano, dispostas frontalmente para o espectador, temos placas de "bem vindo", palavras escritas soltas pelo quadro, adornos e riscos de tinta que não parecem obedecer a perspectiva aplicada no

---

[72] MARSHALL, 1998b, p.267.

[73] "*This is not a particular person in a specific place, but a kind of person in meditative suspension - at once related and external to a certain readymade representational schema. He's perched between being and image.*"



Fig.24- "*Our Town*", 1995, acrílica e colagem sobre tela não esticada, 256.5 x 363.2 cm. Coleção Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville.



Fig.23- "*Better Homes, Better Gardens*", 1994, acrílica e colagem sobre tela não esticada, 264 x 360 cm. Coleção Denver Art Museum, Denver.

resto do espaço (fig.23 e fig.24). Perspectiva e planaridade, aqui, convivem em um mesmo espaço, o que remete ao aspecto ideal e controlado da elaboração de tais projetos sociais e o contraste com a realidade concreta, incontrolável e cheia de contradições que de fato se deu ali. Sobre estes

prédios e casas geométricos e lineares são riscados traços abstratos de tinta - que remetem tanto à pixação quanto à *action painting* - e sobre as placas oficiais das vizinhanças crescem desordenadamente arbustos que dificultam sua leitura: a imagem ideal da vizinhança planejada é manchada, pixada, e abandonada.

Em sua série "*Souvenir*" (1997-1998) Marshall irá, de fato, se utilizar da técnica de perspectiva propriamente. Nesta produz, sobre suas típicas telas não esticadas e penduradas como tapeçarias do período, quatro quadros em grande escala que remontam ao contexto da luta pelos direitos civis nos Estados Unidos na década de 1960 e suas origens no movimento Harlem Renaissance, que se deu entre as décadas de 1920 e 30. Os ambientes representados aqui, diferente daqueles em "*Garden Projects*" são interiores e privados, salas de estar com mobiliário da época. Em cada uma destas salas há a figura de um anjo com asas de *glitter* trazendo em mãos um vaso de flores - em "*Souvenir IV*" a mulher-anjo está sentada no sofá, e um vaso de flores já está disposto sobre a mesa de centro, como em um momento imediatamente posterior às outras cenas. As cenas são ainda rodeadas de frases, também em *glitter*, que evidenciam seu caráter memorial, sejam "*We mourn our loss*" ou "*in Memory of*". Em "*Souvenir I*" (fig.25), temos ainda referências a figuras assassinadas na luta pelos direitos civis: desde aquelas mais cultuadas, como Martin Luther King e John e Robert Kennedy, cujos rostos estão dispostos em destaque na parede à direita do cômodo, quase como uma santa trindade, até outras mais polêmicas nos olhos do governo e povo americano, como Fred Hampton e Malcolm X, ou figuras menos lembradas, como Jimmie Lee Jackson e James Chaney, suas cabeças envoltas de asas flutuando na parte superior da pintura, como querubins. Em "*Souvenir III*", temos os nomes de escritores, como W. E. B. Du Bois e Zora Neale Hurston, e em "*Souvenir IV*", nomes de musicistas de blues e soul, como Otis Redding e Mercy Dee Walton, todos mortos na década de 60.

Cada pintura é adornada com uma espécie de moldura interna em *glitter*, com franjas e flores, e as salas são recheadas de decorações, de esculturas modernistas e africanas a pinturas de paisagem e revistas Ebony[74], e cada superfície apresenta uma diferente textura, de papéis de parede padronizados a pisos de carpete ou pedra, típicos da década de 60. Os adornos - os internos, das salas representadas, assim como os externos, das molduras de *glitter* na tela - parecem reforçar o caráter de *souvenir* destas pinturas, tanto no sentido banal da palavra, como uma "lembrancinha" kitsch de viagem, quanto no sentido memorial e mesmo funerário. Em "*Souvenir I*" há um armário com ítens de aparência egípcia - um cálice, pequenas estatuetas de animais e um prato em azul e dourado - que remete à prática egípcia de enterrar os mortos junto

[74] Uma revista para o público afro-americano de cultura e entretenimento, criada em 1945.

a seus pertences e oferendas. Cada sala seria, assim, como uma tumba de uma pirâmide cheia de tesouros da época, impenetráveis se não por estes anjos da morte.



Fig.25 - "*Souvenir I*", 1997, acrílica e glitter sobre tela não esticada, 274 x 396 cm.
Coleção Museum of Contemporary Art Chicago, Chicago.

A composição com a figura do anjo em todos os quadros remete à cena bíblica recorrente nas narrativas do Renascimento da Anunciação, quando o Arcanjo Gabriel anuncia à Virgem Maria que ela seria mãe de Jesus. Nas célebres representações de tal passagem no período, como as de Da Vinci, Fra Angelico ou Botticelli, o realismo empirista serve como ferramenta retórica para trazer o anjo, esta figura celestial, para o mundo empírico; para revelar a notícia à Maria, o anjo é submetido às leis terrenas, pousando em terra firme. Também na série de Marshall será o anjo que fará a ponte entre dois mundos, o nosso e aquele apresentado na pintura, o mundo dos vivos e o mundo dos mortos, presente e passado.

Em cada um dos quadros, a figura angelical, em diferentes posições, nos olha diretamente. Em "*Souvenir I*", estamos diante do momento preciso em que o anjo deposita o vaso de flores sobre a mesa, e ele vira para nós ao fazê-lo; interrompemos um momento íntimo e adentramos

um local privado[75]. O anjo, como nossa porta de entrada para este mundo, não traz uma notícia mas chama a nossa atenção (no modo didático que a pintura de Marshall frequentemente assume) para sua homenagem, para o ato de lembrar. A referência à arte renascentista nos avisa que estes quadros não se tratam apenas de uma "lembrancinha", um *souvenir*, mas elaboram sua própria construção dessa memória, que deve ser tão complexa quanto foi o período que rememora.

Esta não é a única alusão que Marshall faz à arte renascentista na série. A perspectiva empregada nestes quadros funciona, literal e retoricamente, como maneira de *se aprofundar* nessa questão, para além da superfície, para além da narrativa difundida e canônica que lembra apenas de Martin Luther King e dos irmãos Kennedy, rumo aos fundamentos históricos do movimento dos direitos civis, rumo às vidas privadas da época. Tratam-se, aqui, de locais concretos com detalhes historicamente precisos, não mais do espaço alegórico e ambíguo de *Garden Projects* que, à exceção dos nomes reais dos conjuntos habitacionais, referiam-se de modo abstrato ao projeto que os levou a serem construídos. É possível associar a série, também, à Harlem Renaissance, que foi em muitos sentidos precursora do movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos - ambas as renascenças (italiana e de Harlem) tem em comum o fato de que estabeleceriam as bases e fundamentos sobre os quais futuros artistas iriam trabalhar.

Para realizar "*Souvenir*", Marshall produziu antes alguns estudos preparatórios com a técnica da perspectiva. Estudos como estes, inclusive, são uma fase crucial de seu processo - o que o difere um tanto dos outros dois pintores que veremos adiante, para os quais o imediatismo do traço ou a contingência da tinta são priorizados. Se observarmos alguns estudos para "*Could This Be Love*" (1992, fig.26) ou "*Slow Dance*" (1992, fig.27) podemos notar uma maior simplicidade na concepção do espaço e mesmo das personagens do que, por exemplo, nos estudos preparatórios para "*Our Town*" (1993, fig.28), onde a tridimensionalidade das figuras e profundidade do espaço demandam projetos mais detalhados.

No caso da série "*Souvenir*", nos deparamos com estudos separados para o escorço dos objetos em perspectiva nas salas representadas (fig.29 e fig.30), para as posições dos anjos (há um estudo reservado apenas para a cabeça virada do anjo em "*Souvenir I*", o que nos indica que sua posição era de particular importância, fig.31) e para a cena inteira com detalhes. Isto não é o

---

[75] Sua posição, de cabeça virada mas, o corpo de costas para nós, remonta àquela de "*La Nymphe Surprise*" (1861) de Édouard Manet. Nesta, a personagem que se banhava nos encara, confrontando nossa posição voyeurística de espectador - a partir do reconhecimento de que o quadro faria referência à personagem bíblica de Susana e os velhos, tema frequente na tradição da pintura ocidental, mais especificamente à interpretação de Rembrandt de 1647. Rosalind Krauss argumenta que a ausência dos velhos na obra de Manet nos colocaria na posição problemática deles, observando a jovem que nos encara de volta. c.f. KRAUSS, Rosalind. *Manet's Nymph Surprised*. The Burlington Magazine , Nov., 1967, Vol. 109, No. 776 (Nov., 1967), pp. 622-627. Disponível em: http://www.jstor.com/stable/875434.

mesmo que dizer que as primeiras obras de Marshall não eram, também, fruto de preparação calculada de sua composição - temos o exemplo do estudo para "*Voyager*" (1992, fig.32), que nos revela que mesmo suas pinturas iniciais de composição mais dispersa foram cuidadosamente preparadas para sê-lo (ainda que esta complexidade pareça ser mais de ordem conceitual do que



Fig.26 - Estudo para "*Could This Be Love*", 1992, nanquim sobre papel, 44 x 50 x 5 cm. Rennie Museum, Vancouver.



Fig.27 - Estudo para *"Slow Dance"*, 1992, nanquim, guache e grafite sobre papel, 41.3 x 33.4 cm. Koplin Gallery, Santa Monica.



Fig.28 - Desenho preparatório para "*Our Town*", lápis sobre papel velino, 27.9 × 41.6 cm. Coleção Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville.

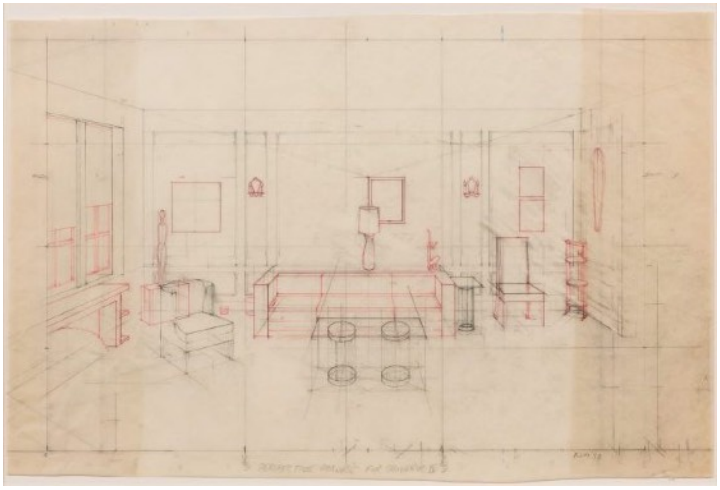


Fig.29 - Desenho de perspectiva para “Souvenir IV”, tinta e grafite sobre papel de rascunho, 64 x 82 x 5 cm.

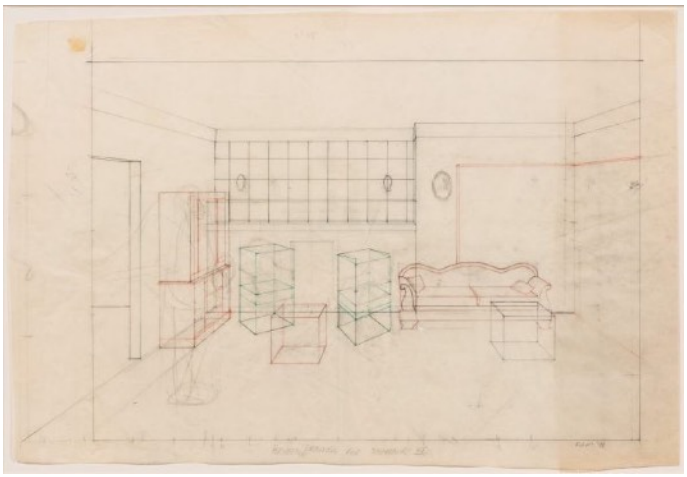


Fig.30 - Desenho de perspectiva para “Souvenir III”, tinta e grafite sobre papel de rascunho, 64 x 82 x 5 cm.



Fig.31 - Estudo para “*Souvenir*”, 1997, carvão e giz sobre papel, 106.7 × 73 cm. Coleção Whitney Museum of American Art, Nova York.

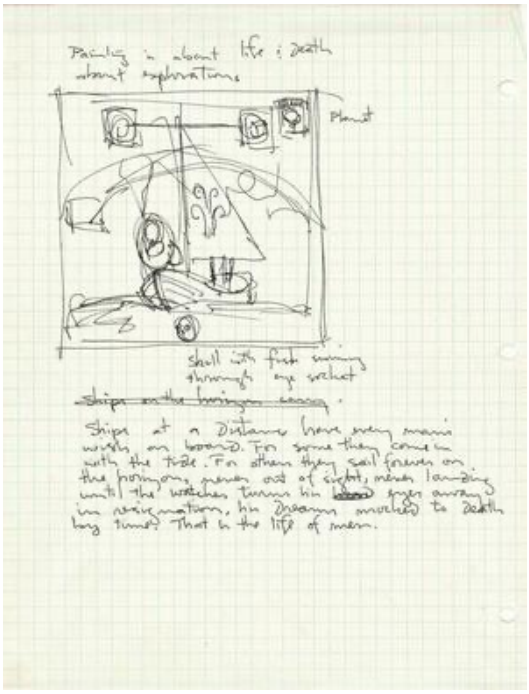


Fig.32 - Esboço para “Voyager”, c.1992, caneta e tinta sobre papel, 27.94 x 21.59 cm. Jack Shainman Gallery, Nova York.

compositiva, tendo em vista que há mais anotações do que esquemas no estudo). Mas esta complexificação na preparação de seus quadros diz algo sobre a mudança mais significativa em sua concepção de pintura, que começa mais próxima a *assemblage* moderna rumo e caminha ao espaço perspectivo renascentista, ainda que nunca abandone inteiramente a primeira. Como coloca Luc Tuymans, Marshall combina o seu mundo com o da Renascença, onde os "dois espaços cognitivos parecem estar em constante oposição" (TUYMANS, 2013, p.111, tradução nossa)[76].

Em oposição a esta construção espacial tradicional na série "*Souvenir*", aliás, está o uso do *glitter* nesta espécie de moldura kitsch que envolve cada imagem. O recurso da moldura será ainda mais explorado em uma série posterior, de "*vignettes*" (vinhetas), na qual retrata cenas românticas idílicas entre casais. O kitsch, aqui, é levado ao extremo, em evidente alusão ao estilo rococó, com flores e a palavra "*love*" escrita em letras estilizadas participando da moldura, e remonta também às ilustrações de livros de N. C. Wyeth e Maxfield Parrish, dois artistas americanos que Marshall indica como referências iniciais, quando ainda considerava a ideia de ser ilustrador de livros infantis (MARSHALL, 2016).

Nos deparamos com uma moldura de *glitter* também em "*Gulf Stream*" (2003, fig.33), quadro que parte de uma pintura de Winslow Homer de mesmo nome, de 1899. Na obra de



Fig.33 - "*Gulf Stream*", 2003, acrílica e glitter sobre tela não esticada, 274.3 × 396.2 cm. Coleção Walker Art Center, Minneapolis.

[76] Para Tuymans, Marshall não está tão interessado na ilusão de profundidade da perspectiva quanto no "espaço intencional a qual ele submete seus personagens, assim como seus espectadores" (Ibid).

Homer, um homem negro sem camisa está deitado em um barco, cuja vela já foi arrancada, em meio a um mar agitado, cercado por tubarões, com um destino trágico quase certo diante de si. Na releitura de Marshall, quatro jovens sentam relaxados em um veleiro com um aparelho de som portátil, em um mar tranquilo e azul vibrante, enquanto ao longe nuvens escuras indicam uma possível tempestade. Ambos os casos, a série de vinhetas e "*Gulf Stream*", em suas referências ao rococó francês ou a um aspecto romântico da pintura americana, parecem tentativas de Marshall de estabelecer uma imagem positiva para o povo negro, um compromisso que parece essencial para o pintor - e que o diferencia, por exemplo, de uma artista como Kara Walker, que trabalha justamente a partir de imagens estereotipadas negativas de negros, o que a tornou alvo de críticas por parte de Betye Saar.

Pois se Marshall busca ocupar espaços com a figuração de pessoas negras, o espaço que escolherá, cada vez com mais frequência, será aquele do lazer, numa espécie de retrato da vida moderna. Este parece ser o intuito em "*Garden Party*" (2003, fig.34), por exemplo, onde pessoas negras e asiáticas se encontram em uma festa no jardim de uma casa suburbana - mas também



Fig.34 - "*Garden Party*", 2003, acrílica e papel sobre tela não esticada, 304.8 X 304.8 cm. Jack Shainman Gallery, Nova York.

em obras como *Blanket Couple* (2014), *Sofa Girl* (2014), *Club Couple* (2014)[77] e "*Dog Walker*" (2018). "*Garden Party*" tem um aspecto único diante do resto de sua obra, feita com uma técnica quase pontilista que remete inevitavelmente à pintura impressionista. A festa parece uma espécie de refúgio, um recanto de cor, apartado da cidade monótona no fundo do quadro, para estas pessoas marginalizadas na sociedade norte-americana - e "cor", aqui, pode ter um sentido duplo, tanto para as flores coloridas quanto para as "pessoas de cor", como são referidas nos Estados Unidos pessoas que não são brancas.

Se em suas obras iniciais Marshall iria experimentar com diversos materiais e modos de pintar distintos, à medida que as cenas que representa se tornam mais complexas, também estas incongruências serão cada vez mais incorporadas a elementos internos a suas pinturas, como por exemplo em "*7 am Sunday Morning*" (2003). Esta, que representa uma esquina de uma rua, faz evidente alusão à pintura de nome semelhante de Edward Hopper, "*Early Sunday Morning*" (1930, fig.35), na qual é representada a fachada de um prédio baixo, com vitrines de lojas no primeiro andar e janelas no segundo. A obra de Hopper é caracterizada por uma quietude típica em sua pintura: não apenas temos poucos elementos na cena como a maneira com que estes são pintados, com pinceladas grossas, ofusca qualquer possível detalhe, como os letreiros das lojas, tornados ilegíveis. Dois elementos se destacam na cena de Hopper, de modo quase antropomórfico, um hidrante e um poste colorido típico de barbearias, ambos dispostos na



Fig.35 - Edward Hopper, "*Early Sunday Morning*", óleo sobre tela, 89.4 × 153 cm. Coleção Whitney Museum, Nova York.

[77] Nesta o casal está em uma posição muito semelhante àquela de "*Chez le Pere Lathuille*" (1879) de Manet, com a diferença de que o braço do homem passando por trás da cadeira da mulher na obra do francês parece um gesto malicioso, enquanto no caso de Marshall o homem nos mostra justamente uma "boa notícia", uma caixinha de anel que sugere um pedido de casamento por vir.

calçada diante da fachada, em diferentes alturas, projetando sombras laterais a sua esquerda. Estas sombras, assim como o tom claro e azul-amarelado do céu ao fundo e a quietude da rua parecem condizer com o momento do dia indicado pelo título. É esta manhã, afinal, aquilo que está *em cena* aqui, é disso que se trata o quadro, deste momento específico e ao mesmo tempo atemporal em um canto aparentemente qualquer de uma cidade americana, como costumam ser os cenários de Hopper.

A diferença da obra de Marshall (fig.36) já começa por aquilo que acrescenta ao título de seu quadro, "7 am", precisando ainda mais este momento. Nesta pintura, conseguimos ler aquilo que está escrito nas fachadas, como "*Rothschild Liquors*", uma loja de bebidas que nos permite até mesmo identificar a esquina específica em Chicago que Marshall escolheu. Diferentemente da fachada impenetrável de Hopper, aqui temos uma esquina, com uma rua que se estende ao fundo em perspectiva. Aqui, também, temos pedestres andando, pássaros voando pelo céu e um carro em movimento na rua. Percebemos a movimentação do carro pelo modo como é pintado, resumido quase a um borrão, em contraste com o resto da cena, nítido. No prédio ao fundo, à esquerda do quadro, notas musicais saem voando pelas janelas. Aquilo que mais se destoa na cena, no entanto, serão as formas geométricas coloridas e translúcidas que ocupam quase a metade direita inteira do quadro. Estas provém da luz do sol, que vemos atrás de uma estrutura metálica, emulando o efeito fotográfico da "*lens flare*". Enquanto a obra de Hopper se



Fig.36 - "*7am Sunday Morning*", 2003, acrílica sobre tela não esticada, 304.8 x 548.6 cm. Coleção Museum of Contemporary Art Chicago, Chicago.

caracterizava sobretudo pela rigidez voyeurística com que retratava cenas da vida urbana[78], a cena de Marshall é tudo menos inerte. Frente à fixidez da fachada de "*Early Sunday Morning*", "*7 am Sunday Morning*" é um instante fugidio, cheio de vida e incongruências. O canto de cidade representado por Marshall não pode ser reduzido a uma fachada "qualquer", sem as peculiaridades daqueles que moram ali - aqui, afinal, a rua é habitada.

Há, como nas vinhetas, "*Gulf Stream*" e "*Garden Party*", um caráter celebratório nesta pintura. Ao lado da loja de bebidas há uma fachada fictícia, com um cartaz indicando "*your school of beauty culture*", remetendo a uma obra posterior de Marshall, "*School of Beauty, School of Culture*" (2012, fig.37), que também irá apresentar suas incongruências visuais. Nesta, estamos dentro de um salão de beleza, diante de mulheres negras em frente a espelhos sendo arrumadas, de costas para nós. No centro do quadro, uma mulher está virada para nós, posando, para o que percebemos ser um fotógrafo refletido em um espelho, ocupando a nossa posição de espectador. O quadro carrega algumas referências à história da arte, de "*Las Meninas*" (1656) de Velázquez, com o espelho no fundo revelando o feitor da imagem (ainda que aqui, seja um fotógrafo e não um pintor), passando por "*Un bar aux Folies-Bergère*" (1882) de Manet, com seu jogo de espelhos que não parecem refletir exatamente o que deveriam, "Escola de Atenas" (1509-11) de Rafael, pelo título e composição em grupos de pessoas, ou, talvez aquilo que mais chame atenção, sua referência a "Os Embaixadores" (1533) de Hans Holbein[79]. O quadro de Holbein contém um célebre exemplo de uma anamorfose: um crânio, enquanto *memento mori*, aparece distorcido no centro do quadro e só pode ser visto em suas proporções normais se o espectador se coloca em determinada posição lateral ao quadro. "*School of Beauty*" também contém uma imagem distorcida no centro de sua composição, o rosto de uma mulher loira, semelhante a uma boneca Barbie ou a uma princesa da Disney[80], como uma espécie de padrão de beleza branco que perturba este espaço reservado para o cultivo da beleza negra. Os adultos na cena, a maioria mulheres, não parecem sequer notar esta figura mas as duas crianças no centro do quadro a observam curiosas, como se só elas, ainda inocentes, fossem afetadas pela figura. Um "*memento*" não da morte mas daquilo que inevitavelmente está por vir e ao que deverão resistir em locais como este, com pinturas como esta. Esta figura anamórfica ameaça discretamente tudo aquilo que está em jogo no salão. Aqui, "dois espaços cognitivos parecem estar em constante oposição", como diria Luc Tuymans, e nesse sentido - assim como em "*Underpainting*", com a

[78] Margaret Iversen irá comentar este aspecto "inumano", próprio da fotografia, nas pinturas de Hopper em seu texto "*The World without a Self: Edward Hopper and Chantal Akerman*", que será retomado adiante, no capítulo 4. (IVERSEN, 2018)

[79] Há ainda uma referência ao artista inglês contemporâneo Chris Ofili, que frequentemente pinta mulheres negras, em forma de um cartaz de sua exposição no Tate Britain em 2010 pendurado na parede, no canto direito.

[80] Hal Foster a identifica como a Bela Adormecida do filme de 1959 da Disney.

descentralização da posição do espectador diante do quadro - , isto pode ser um convite a este a olharmos esta imagem com mais calma, com menos certezas. A dúvida, afinal, é um elemento constante na obra de Marshall, que faz parte de sua complexidade.



Fig.37 - "*School of Beauty, School of Culture*", 2012, acrílica e glitter sobre tela não esticada, 274 × 401 cm. Coleção Birmingham Museum of Art, Birmingham.

A "agenda" de Marshall será tão afirmativa quanto "pedagógica"[81] - o que, em si, já é uma apropriação de funções prévias da pintura, por exemplo, seu dever cívico nos Salões oficiais franceses ou nos murais soviéticos. Assim como na tradição de pintura narrativa, as imagens de Marshall partem de textos prévios, de fontes que variam de músicas da Motown, livros de Ralph Ellison, poemas de Aimé Cesaire, histórias bíblicas, histórias folclóricas e eventos históricos. Marshall afirma que toda sua concepção de arte partiu da premissa de que a pintura deveria retratar figuras históricas, resultado de seus primeiros contatos com a obra de Charles White:

> O trabalho de White representava o passado da mesma forma que outros momentos históricos foram representados na arte, como o Três de Maio de Goya e a Guernica de Picasso, assim como as pinturas históricas de David, Géricault e Delacroix. Não apenas isso, mas todo o legado da pintura renascentista clássica era, para mim, baseado em leituras de temas bíblicos ou mitológicos enquanto

[81] Como coloca Charles Gaines em uma entrevista com Marshall: "Estou particularmente interessado em um comentário que você fez […] sobre o uso da história como uma estrutura narrativa que poderia revelar como o racismo se manifestou com o tempo. Existe uma implicação pedagógica nesta afirmação […]." (GAINES apud MARSHALL, 2017, p.32, tradução nossa)

> temas históricos. […] Parecia, então, que pintar a história era o que os artistas faziam.[82] (MARSHALL, 2017, p.17, tradução nossa)

Em sua pintura "*Sob, Sob*" (2003, fig.38), uma jovem negra está sentada sobre o chão, ao lado do final de uma escada, num ambiente que parece ser aquele de uma casa próspera. Ao seu lado, vemos parcialmente uma estante cheia de livros, a maioria sobre a cultura e história do povo negro. Aqui, Marshall coloca em cena toda a bagagem literária agregada na construção desta figura, enquanto pintura tanto quanto personagem. A ascensão (simbolizada pelo fato da personagem estar no topo das escadas) - intelectual, financeira, ou simplesmente a conquista de



Fig.38 - "Sob, sob", 2003, acrílica sobre fibra de vidro, 274.3 × 182.9 cm. Coleção Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C..

[82] ["*White's work accounted for the past in the same way other historical moments are accounted for through art, such as Goya's The 3rd of May and Picasso's Guernica, as well as the historical paintings of David, Géricault and Delacroix. Not only that, but the entire legacy of classical Renaissance painting was for me based on reading the biblical or mythical subjects as historical. […] So it seemed like painting history was what artists did.*"]

um lugar significativo na sociedade - tanto da jovem quanto de Marshall, o lugar que hoje ocupam, remonta àquilo que esta estante de livros representa, àqueles que vieram antes e pavimentaram sua posição. A personagem olha para fora do quadro, em direção a uma janela (da qual só vemos uma fresta no quadro), parecendo perdida em devaneios e, sobre sua cabeça, preenchendo mais da metade do quadro, flutuam dois balões de história em quadrinho com a palavra "*sob*" (soluçar, em inglês)[83]. Pelo que a jovem soluça? Seria uma ânsia diante do que está por vir, um desejo de algo além, ou um lamento pelo passado sofrido de seu povo, aquilo que aprendeu nos livros? Seu corpo e olhar funcionam, afinal, como um vetor que parte da estante de livros rumo ao exterior da cena, à janela e, assim assumimos, ao mundo lá fora.

*

Um sentido histórico será trabalhado mesmo em seus quadros que apresentam cenas contemporâneas, como "*Untitled* (*London Bridge)*" (2017, fig.39). A pintura representa uma cena diante da ponte que dá título ao quadro em Lake Havasu City, no estado do Arizona. Originalmente construída em Londres sobre o rio Tâmisa na década de 1830, a ponte foi comprada e transportada para os Estados Unidos em 1968, onde foi reconstruída, numa tentativa por parte de um empresário de incrementar a atividade imobiliária na cidade recém fundada por ele mesmo. A realocação de uma estrutura de tal porte, vinda de outro país e de outro tempo se provou um cenário perfeito para a pintura de Marshall.

A obra apresenta um dia tumultuado de lazer na atração turística que se tornou a "*London Bridge*" americana. Pessoas passeiam com cachorros, balões flutuam pelo céu, um ônibus em estilo londrino atravessa a ponte ao fundo da cena. Não apenas este é um dos poucos quadros a conter personagens brancas, como estas são maioria no quadro. Para além de duas pessoas negras na ponte ao longe e um casal em um barco no lago, temos a personagem central da pintura: parcialmente encoberto por pessoas brancas e cachorros que passam na sua frente despercebidos, há um homem negro vestido de uma mistura entre trajes do séc.XVIII e o uniforme dos guardas de Buckingham Palace, balançando um sino em uma mão e carregando uma placa com a foto da rainha Vitória, com um cartaz pendurado sobre seu corpo com uma propaganda do prato típico inglês "*fish and chips*". Há também, neste cartaz, a reprodução de um retrato de Olaudah Equiano que, escravizado quando criança e retirado de sua terra natal em Benim acabou por comprar sua

[83] Sua posição reclinada no chão poderia ser uma versão invertida da personagem da mais célebre obra do pintor americano Andrew Wyeth, "*Christina's World*" (1948), que se debruça de costas para o espectador em um vasto gramado com uma casa ao longe. Se o "mundo de Christina" está dentro de quadro, ainda que distante, na obra de Wyeth, o que acaba por restringi-lo e delimitá-lo, ao inverter a posição do quadro de volta para sua personagem, Marshall torna o mundo dela abstrato, e nesse sentido ilimitado.

liberdade, escrever sua história e tornar-se parte de um grupo abolicionista na Inglaterra no século XVIII. O abolicionista tornou-se uma propaganda para um prato inglês servido nos Estados Unidos. A ponte inglesa do séc.XIX foi desmontada e reconstruída em uma cidade fundada por um empresário no século XX. Os primeiros escravos trazidos para os Estados Unidos, antiga colônia inglesa, foram comercializados pela Inglaterra. O quadro de Marshall parece se referir, sobretudo, a uma indiferença generalizada diante desta complexa rede de comércio e violência que fundou os Estados Unidos, na qual a história do país é apagada e transformada em mercadoria e atração turística. Como evento central do quadro, afinal, como que reiterando esta indiferença, temos um cachorro que vira a cabeça distraído por um pombo que voa ao seu lado; na pintura, o pombo está colocado sobre o cachorro, em mais um jogo de sobreposições e obstruções. A presença (central) deste evento insignificante em meio a tudo isso se assemelha ao recurso antes utilizado pelo pintor de inserir "áreas de tinta" sem significado algum em meio a pintura, e faz parte da premissa de incerteza, de convivência entre elementos díspares, que caracteriza sua obra.



Fig.39 - "*Untitled* (*London Bridge)*", 2017, acrílica sobre painel, 213.7 × 303.7 cm. Tate Americas Foundation.

Ao falar sobre o processo de criação de suas pinturas, não é raro Marshall utilizar um vocabulário cinematográfico:

> Quando você constrói uma imagem que você imaginou, ela não simplesmente aparece de forma coerente. Você tem que juntar os pedaços e torná-la coerente. Você tem que preparar o elenco, o figurino, a iluminação, e então você tem que ajustá-la e continuar ajustando-a até que tudo pareça funcionar junto.[84] (MARSHALL, 2016)

O que o pintor descreve, acima, em muito se assemelha ao trabalho de um cineasta, a *mise-en-scène*, francês para, em tradução literal, "*colocar em cena*". A natureza deste trabalho é evidente em uma pintura como "*The Actor Hezekiah Washington as Julian Carlton Taliesen Murderer Frank Lloyd Wright Family*" (2009, fig.40). O título, aqui, faz grande parte do trabalho de evidenciar o caráter teatral da personagem representada, mas não todo. O quadro se refere ao massacre perpetuado por Julian Carlton em 1914 na casa - chamada Taliesen - do célebre arquiteto moderno Frank Lloyd Wright. Enquanto o arquiteto estava fora, Carlton, cozinheiro da



Fig.40 - "*The Actor Hezekiah Washington as Julian Carlton Taliesen Murderer Frank Lloyd Wright Family*", acrílica sobre painel de PVC, 78.4 x 63 x 4 cm. Jack Shainman Gallery, Nova York.

[84] "*When you construct a picture that you have imagined it doesn't just come altogether. You've got a put it together. You've got to cast it, you've got to costume it, you've got to light it, and then you you've got to adjust it and keep adjusting it until it everything seems to work together.*"

família, matou sete pessoas na propriedade com um machado e colocou fogo na casa antes de tentar o suicídio tomando - após falhar em sua tentativa, Carlton acabou morrendo algumas semanas depois. Não há qualquer motivo comprovado para o ato do caseiro. Haviam rumores de brigas entre o empregado e seus patrões após a notícia de que ele seria demitido em breve[85] mas também de que o próprio vinha desenvolvendo uma paranóia e haveria dado aviso prévio de sua demissão[86]. Outros relatos diziam que um dos desenhistas assassinado haveria lhe xingado de forma racista e seria o alvo pretendido de Carlton.

Ainda que muitas décadas após o contexto da escravidão, a história de Carlton e seu assassinato brutal de seus patrões brancos parece ressoar com aquela de Nat Turner, por exemplo, figura também representada por Marshall em mais de uma pintura. Mas Carlton não haveria apenas assassinado seus patrões, como "manchado" a história dessa casa exemplar do modernismo americano[87] (ainda que a história não seja muito rememorada). A pintura de Marshall parece se referir, aqui, às fundações violentas e racistas, frequentemente abafadas, senão deste modernismo, com sua aspiração pela pureza e neutralidade, ao menos da sociedade em que este floresceu. O fundo de seu quadro é uma espécie de quadro modernista genérico, lembrando um Klee ou Miró, com certos signos-chave da pintura moderna: formas geométricas coloridas, traços formando *grids*[88], padrões "naïf" que remetem a um certo "primitivismo", frequentemente oriundo de inspirações pela arte africana ou oriental - o balanço entre rigidez e espontaneidade, austeridade e organicidade, estaria em acordo com o projeto de Wright, que balanceava entre alusões enfáticas às formas geométricas e o que chamava de "arquitetura orgânica".

O quadro de Marshall deixa evidente a diferença fisionômica entre Carlton e seu intérprete, Hezekiah Washington, de acordo com o título. Ainda que a posição do ator seja semelhante àquela da única fotografia conhecida de Carlton, sua expressão, traços e mesmo vestimentas são distintos. Ainda que acrescente certas nuances - na pintura, Washington olha para o lado e tem as mãos entre abertas, por exemplo, enquanto na foto de Carlton vemos apenas seu rosto e este olha para baixo - Marshall nada revela sobre a personalidade do assassino, que continua hermético em sua opacidade. Assim como Manet não buscou idealizar o corpo de

---

[85] c.f.: "Mystery of the murders at Taliesin" em BBC News, janeiro de 2001, disponível em: http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/wales/1110359.stm. "TALIESIN MASSACRE (FRANK LLOYD WRIGHT)" em Crime Museum, disponível em: https://www.crimemuseum.org/crime-library/famous-murders/taliesin-massacre-frank-lloyd-wright/. Acesso em 12 de janeiro de 2022.

[86] c.f. McCREA, Ron. *Building Taliesin: Frank Lloyd Wright's Home of Love*. Madison: Wisconsin Historical Society Press, 2012.

[87] O trabalho de Marshall se relaciona com a série de quadros de Peter Doig que representam casas arquitetadas por Wright sobrepostas de emaranhados de arbustos e árvores, obstruindo a vista e "sujando" a superfície, como "*Rosedale*" (1991) e "*The Architect's Home in the Ravine*" (1991).

[88] c.f. KRAUSS, Rosalind. *Grids.* Em: **October**, Cambridge: The MIT Press, Vol.9, 1979. p. 50-64.

Victorine Meurent quando a pintou em sua pose clássica sob o título de Olympia, não há qualquer tentativa de mascarar a contemporaneidade do ator Hezekiah Washington frente à sua interpretação histórica, pelo contrário, o quadro propositalmente revela sua atuação, seus bastidores, seu teatro.

Remontando, novamente, à Manet, podemos comentar "*Untitled (Beach Towel)*" (2014, fig.41), que representa uma mulher negra semi-nua, apenas de calcinha, sutiã e chinelos, se estende sobre uma toalha na grama. A cena é simultaneamente idílica e casual: o gramado verde, um pedaço de um tronco de árvore, flores coloridas, arbustos, um pássaro e um esquilo que podem ser vistos neste jardim, remetem a um cenário impressionista, talvez um *dejeuner sur l'herbe*, enquanto as vestimentas da mulher e a toalha sobre a qual se estende nos indicam um contexto contemporâneo e caseiro. Ao fundo, vemos que este jardim é cercado, sugerindo que estamos dentro de uma propriedade privada, provavelmente um quintal. Diante da mulher, na parte direita da composição, interrompendo o idílio, vemos também uma parte de poste de luz, e notamos parcialmente rebatedores na ponta esquerda do quadro e no fundo, à direita. Percebemos que esta cena ideal foi na verdade fabricada para sê-lo, tratando-se, provavelmente, de um ensaio fotográfico. Estamos diante, na verdade, dos bastidores deste recanto idílico que é restrito a poucos metros. Como em *Dejeuner sur l'herbe* ou *Olympia* de Manet, a personagem nos encara, e diante do contexto performático em que está inserida, podemos afirmar que está



Fig.41 - "*Untitled (Beach Towel)*", 2014, acrílica sobre painel de PVC, 154.6 × 184.5 × 7 cm. Coleção privada.

consciente de que a encaramos de volta - ela não posa inocentemente para nós, mas para a foto. Não apenas isto, como podemos afirmar que a própria pintura nos escancara, de modo nada discreto, a artificialidade deste contexto, obstruindo a cena idílica. Como nas obras de Manet, o quadro como um todo se mostra consciente de que o observamos[89], e o evidencia aqui de modo até mesmo demasiada ou didaticamente explícito.

Em "*Portrait of Nat Turner with head of his master*" (2011, fig.42), Marshall representa Nat Turner, líder de uma revolução de escravos no estado da Virgínia em 1831, mencionado anteriormente, ao lado da cabeça decapitada de seu mestre. Turner, que sabia ler e escrever e era ávido leitor da bíblia, afirmava ter visões messiânicas que o haveriam motivado a liderança. O quadro faz alusão, mais do que à revolta em si, às diversas histórias bíblicas e mitológicas de decapitação e suas diversas interpretações, como por exemplo "Davi com a cabeça de Golias" de Caravaggio (1610).

No quadro de Marshall, Turner parece estar nos aposentos de seu antigo mestre, de quem agora resta apenas a cabeça, disposta sobre o travesseiro da cama que está atrás do protagonista. No fundo, há uma porta quebrada, aparentemente arrombada com o mesmo machado que decapitou o dono do quarto, que Turner segura em suas mãos, manchado de sangue. O quadro é, efetivamente, um retrato. Turner olha diretamente para o espectador em uma postura posada, como se houvesse acabado de cometer o assassinato.

É interessante comparar esta pintura com outro retrato da mesma figura histórica, "*Nat-Shango (Thunder)*", feito 20 anos antes, em 1991 (fig.43). A diferença começa com o título. Aqui, Marshall combina o nome de Nat Turner com o orixá da justiça, dos raios, dos trovões e do fogo, Xangô, do iorubá e do candomblé. O caráter místico é estendido à configuração espacial do quadro, mais simbólica do que realista: Turner/Shangô se dispõe de modo rígido sobre um simplificado espaço noturno ao ar livre, com dois machados na mão, ao lado de um tronco cortado, enquanto as típicas cabeças de mulheres loiras das pinturas de Marshall flutuam por todo o quadro.

O Turner de 2011 é mais realista em todos os sentidos, ainda que não aspire a um realismo propriamente dito. O espaço interior em que se coloca possui profundidade e detalhamento. As dobras do lençol em que jaz a cabeça, por exemplo, são trabalhadas de modo tridimensional, assim como a roupa do personagem é trabalhada de modo a sugerir seu volume corporal e a textura do tecido. O tronco cortado na obra de 1991, que talvez funcionasse simbolicamente para a violência perpetuada por Turner é substituído, em 2011, pela literalidade da cabeça decapitada sobre o travesseiro. A principal mudança, ainda assim, parece ser aquela da

[89] O que diz respeito àquilo que Michael Fried chama de "*facingness*", a frontalidade presente nos quadros de Manet. (FRIED, 1996)

própria feição de Turner, simplificada no primeiro quadro, onde a personagem olha para fora com uma expressão neutra. Na personagem de 2011, temos um rosto específico, com traços particulares, olhos semi-cerrados e boca entre aberta. Este rosto, demasiado anguloso, sombreado de modo mais escultórico do que pictórico, não é exatamente realista, mas sua feitura auto-evidente e tridimensional é mais complexa e humana do que aquela do Nat-Shango de 1991.



Fig.42 - "*Portrait of Nat Turner with the Head of his Master*", 2011, acrílica sobre painel de PVC, 91.4 × 74.9 cm. Coleção privada.

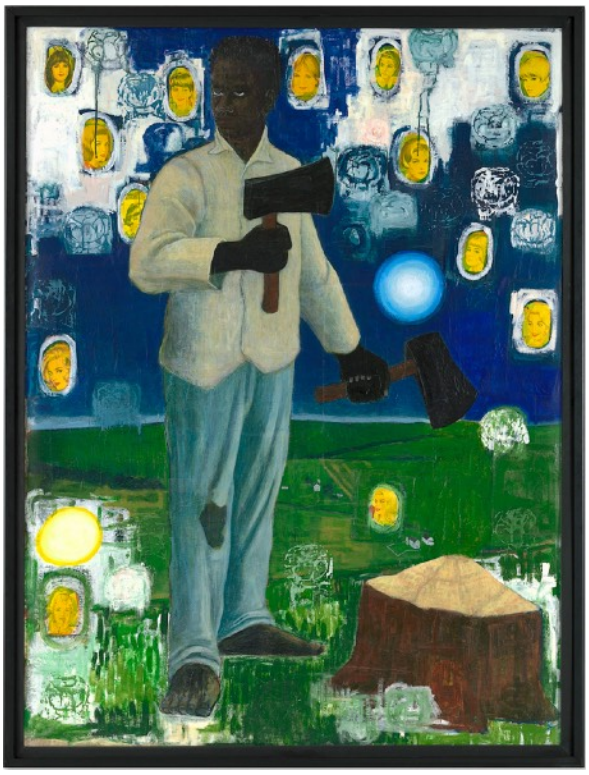


Fig.43 - "*Nat-Shango (Thunder)*" , 1991, acrílica e colagem sobre linho, 186.7 x 141.6 cm. Coleção privada.

Como mencionado anteriormente, afinal, a pintura de Marshall irá gradualmente adquirindo tridimensionalidade e solidez, visando não o ilusionismo mas uma presença mais concreta de suas personagens em quadro. Inspirado novamente por Charles White e suas figuras rochosas (como seu retrato da abolicionista Harriet Tubman de 1965, por exemplo, fig.44), buscará construir personagens cujo aspecto escultórico transmita imponência e, ao mesmo tempo, revele os blocos de sua construção. Pinturas, enfim, que não aspiram à re-construção da realidade mas à coesão de uma realidade própria, por vezes até mesmo ideal.

Sua adesão frequente nos últimos anos ao gênero do retrato, portanto, não busca necessariamente retratar pessoas reais, ainda que com frequência se refira a figuras históricas, mas personagens de seu elenco, construídos para fins retóricos; o pintor quer construir figuras que contem suas próprias histórias. É interessante observar que, para tais fins narrativos, Marshall

se utiliza da estrutura do retrato, um gênero, em certo sentido, anti-narrativo. Afinal, se a pintura histórica for considerada enquanto representativa de "ações significativas", o retrato, que de acordo com Alois Riegl conta com a "supressão completa de qualquer ação externa" (RIEGL, 1999, p.63, tradução nossa)[90], caminharia em um rumo contrário. Os retratos de Marshall estão, nesse sentido, no meio do caminho, onde a ação e significação não são inteiramente reprimidas em prol de uma atenção ao indivíduo específico descrito.



Fig.44 - Charles White, *"General Moses (Harriet Tubman)"*, 1965, tinta sobre papel, 119.4 × 172.7 cm. Coleção privada.

Como de costume em sua obra, a historicidade deste gênero pictórico não passa despercebida: refere-se, aqui, também, ao desenvolvimento do retrato na Idade Moderna enquanto afirmação de um indivíduo autônomo, dono de sua própria vida interior, que não por acaso costumava pertencer à nobreza ou burguesia européias. O fato de suas figuras geralmente nos encararem indica também um aspecto meta-linguístico destas obras: estes não são retratos

[90] O autor afirma isto quando comenta a supressão de ação narrativa de modo geral na tradição de pintura holandesa: "Como já muito repercutido por estudiosos, a arte da Holanda não contém quase ação nenhuma. Em outras palavras, os holandeses não produziram uma pintura histórica. Também já foi comentado, acertadamente, que o retrato foi visto como um substituto para esta. A paisagem, a pintura de gênero, e todas as outras formas de pintura na Holanda foram baseadas na mesma intenção artística que já notamos em seus retratos: a supressão completa de qualquer ação externa ou, pelo menos, o deslocamento do movimento físico através de certos aspectos psicológicos da ação." (Ibid, p.63-64) ["*Scholarship has long noted that the art of Holland contains almost no action. In other words, the Hollanders produced no history painting. It has also been rightly noted that portraiture was seen as a substitute for it. Landscape, genre painting, and all the other forms of painting in Holland were based on the same artistic intention we have already noted in its portraiture: either the complete suppression of any external action or at least the displacement of physical movement by certain psychological aspects of the action.*"]

apenas contemplativos, os retratados sabem estar sendo observados e posam para a pintura; eles não apenas possuem uma vida interior mas autonomia de decisão.

Ainda assim, suas personagens são fictícias e argumentos ou narrativas são encarnados na figura humana pintada, cuja história consiste, principalmente, daquela de sua própria feitura. Será justamente esse tipo de construção que uma obra como "*Untitled* (*Policeman)*" (2015, fig.45) irá tematizar, de acordo com Darby English em seu ensaio "*The Painter and The Police*", dedicado inteiramente a esta pintura. Em sua cuidadosa análise do quadro, o autor chegará à conclusão de que: "A figura não retrata. Na verdade, ela ajuda Marshall a contar a história de sua construção."[91] (ENGLISH, 2019, p.37, tradução nossa)

A pintura representa um policial negro, olhando para o lado e de corpo quase inteiro, sentado sobre o capô de um carro de polícia. Como em suas pinturas iniciais, "*Untitled* (*Policeman)*" seria uma espécie de paradigma ou, como o autor completa, uma espécie de argumento apresentado em meio às fervorosas discussões alçadas com o advento do movimento "*Black Lives Matter*", fomentado pelas mortes violentas recentes de homens negros como Trayvon Martin, Michael Brown e Eric Barner, por policiais, entre os anos de 2012 e 2014. Para English, Marshall complexifica a questão ao simplesmente apresentar este policial negro, alguém que



Fig.45 -"*Untitled* (*Policeman)*", 2015, acrílica sobre painel de PVC, 152.4 × 152.4 cm. Coleção Museum of Modern Art, Nova York.

[91] *"The figure does not portray. Rather, it helps Marshall to tell the story of its construction."*

contém em sua própria existência os dois lados da questão, "para nossa consideração": "o esforço fundamental [desta pintura], parece, foi produzir uma presença."[92] (Ibid, p.41) É por isso que Marshall elabora seu argumento através do retrato, pois este ocupa-se, sobretudo, em estabelecer uma *presença*: "O que deve ser refletido e compreendido [neste quadro] é o problema da presença de outro ser vivo - um que existe não para significar mas para ser visto."[93] (Ibid)

A argumentação de Marshall nesta pintura se dará através desta personagem que estabelece sua presença inequívoca mas também evidencia as marcas ambíguas de sua construção. O pintor modela o policial e seu carro a partir de brinquedos[94] - um boneco de jogador de futebol e um modelo de brinquedo de um carro da polícia - buscando obter "mais escolhas, mais informação" do que conseguiria numa fotografia plana e com isso complexificar esta construção. Como coloca English (na frase previamente mencionada a respeito de "*Lost Boys*"): "Esta não é uma pessoa em particular em um local específico, mas um tipo de pessoa em suspensão medidativa - simultaneamente relacionada e externa a um certo esquema *readymade* de representação. Ele está situado entre ser e imagem."[95] (ibid, p.38) Para o autor, a maneira ambígua com que a pintura foi produzida - simultaneamente gestual e objetiva, sugerindo uma profundidade e obstruindo esta, situando um tempo presente mas também em suspensão - "recomenda uma separação absoluta entre as evocações da imagem e as realidades do objeto que Marshall arranjou para apresentar enquanto uma pintura"[96] e com isso expressaria "um desejo de que seu espectador possa também realizar tal separação"[97] (Ibid).

O que visa, enfim, não é o realismo mas uma espécie de uma realidade performática, que reforçaria, também, o fato de que foi produzida por alguém. A pincelada aparente para Marshall não é um sinal de expressão mas de construção. Cada pincelada aparente relembra o espectador não simplesmente de que isso é uma pintura mas de que ela foi pintada por alguém, parte por parte, bloco por bloco, pincelada por pincelada. O argumento de Marshall em obras como "*Untitled (Policeman)*" será a produção desta presença *em pintura*:

---

[92] *"The fundamental effort, it seems, was to produce a presence."*

[93] *"What's to be reflected upon and comprehended is the problem of the presence of another living being - one who exists not to signify but to be seen."*

[94] Em sua conversa com Charles Gaines (MARSHALL, 2017), Marshall comenta que aprendeu a lidar com a cor com Sam Clayberger, artista que trabalhou para o estúdio de desenhos animados Hanna-Barbera. Além de haver influenciado seu tratamento homogêneo e controlado da cor, a obra de Clayberger pode ter motivado também as figuras por vezes cartoonescas de Marshall.

[95] *"This is not a particular person in a specific place, but a kind of person in meditative suspension - at once related and external to a certain readymade representational schema. He's perched between being and image."*

[96] *"[…] recommends an absolute separation of the image's evocations from the realities of the object Marshall arranged for presentation as a picture."*

[97] *"what the picture seems to effect is the expression of a wish that its viewer might herself perform this separation"*

> O que parece à primeira vista como um incidente pictórico ou construtivo, a parte "de fora" [*of stuff*] que podemos considerar marginal ao projeto da pintura, é na verdade o que ela mais assiduamente tematiza. Colocando de outra forma, um termo crucial da realidade [*realness*] de *Untitled* é uma tensão emergente e perseverante entre o que queremos ver e o que está de fato sendo mostrado (isto é, o que ele apresenta para nossa consideração). Ele está *lidando com a questão através da pintura* [*painting his way through it*].[98] (ibid, p.28-29)

A partir de 2007, então, com "*Scipio Moorhead (Portrait of Himself)*" (fig.46), Marshall começa uma série de retratos de pintores. Este primeiro é um retrato histórico ficcional do pintor Scipio Moorhead, um homem escravizado que haveria vivido no final do século XVIII e de quem não restou nenhuma obra - há apenas uma possível cópia de uma gravura que fez da escritora Phillis Wheatley, feita por ela própria. Aqui, Marshall pinta não apenas um retrato deste pintor cuja obra nunca vimos mas um falso auto-retrato dele, uma falsa obra de Scipio Moorhead. Considerando o auto-retrato como uma espécie de afirmação de si, é interessante a escolha de Marshall por falsear justamente esta auto afirmação por parte de Moorhead. Aqui, ele de fato fabrica uma presença onde antes, devido às circunstâncias em que viveu este pintor enquanto escravo, não havia nada. No retrato, Moorhead olha adiante, para o espectador, como se observasse um espelho enquanto pinta a si próprio em sua tela, com seu cavalete virado de costas para nós, enquanto atrás dele apoiam-se algumas telas cujo conteúdo não podemos ver, à exceção de um esboço de uma moça negra no canto inferior esquerdo.

A composição é próxima àquela do auto-retrato de 1650 de Nicolas Poussin (fig.47), no qual o pintor se dispõe em posição semelhante, também em frente a quadros empilhados cujo conteúdo não podemos ver, à exceção de um rosto feminino à esquerda. Marshall elabora a estrutura de seu quadro, portanto, ao que tudo indica, baseando-se no auto-retrato de um dos pintores mais cultuados pelo classicismo, epítome do idealismo, da escola do desenho, da pintura baseada em mitos e literatura clássica. Enquanto Poussin, em seu auto-retrato, dispõe quase escondido no canto o que parece ser uma pintura histórica, da qual o único fragmento que podemos ver é o perfil de uma mulher de feições greco-romanas, o ideal feminino como foi convencionado no Ocidente, Moorhead (aqui atuando como um alter-ego de Marshall) dispõe no

---

[98] *"What appears at first as so much constructional or painterly incident, the of stuff we might deem marginal to the painting's project, is in fact what it most assiduously thematizes. One could put this another way, and that a pivotal term of Untitled's realness is an emergent and persevering tension between that we want to see and what is actually on display (i.e., what he presents for our consideration). He's painting his way through it."*

canto de seu auto-retrato o esboço de uma mulher negra, como se preparasse seu próprio ideal, ainda não consolidado mas em vias de ser[99].



Fig.46 - "*Scipio Moorhead (Portrait of Himself) 1776*", 2007, acrílica sobre painel de PVC, 71.1 × 55.9 cm. Richard Gray Gallery, Chicago.



Fig.47 - Nicolas Poussin, "Auto-retrato", 1650, óleo sobre tela, 98 x 74 cm. Musée du Louvre, Paris.

É com um intuito semelhante, de estabelecer uma espécie de ideal, através de seu projeto didático, que Marshall irá continuar sua série de pinturas de pintores. As personagens pintadas a seguir, diferente de Moorhead, não se referem a pessoas específicas, são como protótipos ou alegorias de pintores, que aludem sobretudo à sua própria construção enquanto figuras pintadas. As personagens de Marshall, aqui, ganham uma certa agência, assumindo (ou, mais propriamente, encenando) um papel ativo em sua própria criação.

Em duas obras sem título de 2009 retrata pintoras negras (fig.48 e fig.49), segurando paletas, diante de quadros que aparentam ser, também, auto-retratos. Nos dois casos, os quadros que pintam parecem ser feitos numa espécie de passo-a-passo de livro de colorir, onde as partes da composição são desenhadas e separadas em áreas designadas por números. Estes dois auto-retratos dentro dos quadros replicam em exatidão as poses de suas pintoras, de modo até mesmo impossível, pois teriam que estar de costas para suas próprias pinturas, e estão incompletos, com apenas algumas áreas já coloridas, que parecem indicar que as cores destas pinturas serão

[99] O esboço parece fazer referência, também, à única imagem remanescente que pode ter origem em uma obra de Moorhead, a cópia de seu retrato de Phillis Wheatley. É interessante notar que, enquanto a imagem de Wheatley a representa escrevendo, absorta em pensamentos, a mulher no esboço da obra de Marshall encara o espectador, como costumam fazer as figuras do pintor.

distintas da realidade de suas autoras - e aquilo que parece haver de mais significativo nesta incompletude é que a cor de pele das figuras ainda não foi pintada.



Fig.48 - "*Untitled (Painter)*", 2009, acrílica sobre painel de PVC, 113.3 x 109.5 x 9.8 cm. MCA Chicago, Chicago.



Fig.49 - "*Untitled (Painter)*", 2009, acrílica sobre painel de PVC, 155.3 × 185.1 × 9.8 cm. Yale University Art Gallery, New Haven.

As duas obras de Marshall remetem à série de pinturas "*Do It Yourself*" de Andy Warhol, iniciada em 1962, composta por paisagens idílicas de veleiros, naturezas-mortas com flores e instrumentos musicais, cobertas por números indicando as zonas a serem pintadas. As pinturas de Warhol partem de uma referência aos kits de pintura "*paint by numbers*" que se tornavam populares na época e, com cores homogêneas e vibrantes de tinta acrílica, são caracterizadas por uma aparência industrial, dialogando com o caráter maquinal que rege a maior parte da obra do artista. Um aspecto interessante da série é o fato de algumas das obras estarem incompletas em sua lógica de pintura-por-números: "*Do It Yourself (Violin)*" (1962, fig.50), por exemplo, é quase inteiramente se cor, apenas com o tracejado de lápis dos objetos a serem preenchidos e alguns elementos, como maçãs, uma faca e parte de um violino, coloridos. Nos aproximando de "*Violin*", notamos que as cores já preenchidas não são tão homogêneas quanto pareciam, e a incompletude da obra que a princípio poderia parecer arbitrária, simplesmente atestando ao momento em que a pintura foi interrompida, revela-se proposital. Certos detalhes, como um trecho não colorido da maçã que seria justamente a parte descascada pela faca, expõem o caráter lúdico e mesmo estético desta incompletude.

Como a maçã entreaberta de Warhol, os dois retratos incompletos dentro das duas obras de Marshall, deixam à mostra seus esqueletos, suas plantas-baixas. No entanto, mais do que revelar seu processo, aqui reduzido a um passo-a-passo simplificado que obviamente não exprime a complexidade real da feitura de seu trabalho, as duas pinturas-dentro-das-pinturas parecem declarar que foram feitas por alguém e são possíveis de serem feitas. Fruto de etapas e escolhas, desmistificam o fazer artístico. Como Warhol, brinca com as possibilidades que esta incompletude permite, com aquilo que ela sugere e mantém em aberto. No entanto, o recurso de Marshall à pintura numerada parece se referir menos ao aspecto readymade e industrial da prática evocado pelo artista Pop do que à proposta original dos kits de pintura-por-números, didática e democrática, de permitir que qualquer um produza sua própria obra de arte.



Fig.50 - Andy Warhol, "*Do it Yourself (Violin)*", 1962, tinta de polímero sintético, 137.2 × 182.9 cm. The Metropolitan Museum of Art, Nova York.

Em "*Untitled*" (2008, fig.51) retrata em grande escala uma mulher negra e sua enorme paleta, que ocupa quase metade do quadro, ambas viradas para nós[100]. O quadro é predominantemente trabalhado em tons de branco e bege, com exceção de pequenas porções de outras cores na paleta - rosa, verde, azul e amarelo em tons pastéis, cores que remetem à obra de Helen Frankenthaler -, de alguns traços coloridos no fundo e da pele e cabelos negros da personagem. Em seu avental, vemos alguns traços de marrom e preto, assim como um único traço preto na paleta. Marshall, neste quadro, retoma o dilema entre a abstração e a figuração

[100] O quadro é do mesmo ano de outro de estrutura semelhante, que representa um homem e sua paleta.

para o pintor negro, o mesmo que o motiva a optar (quase) sempre pela presença de pessoas negras em suas obras. Estaria a pintora, aqui, com sua paleta majoritariamente clara, pintando um quadro abstrato, ou mesmo com pessoas brancas retratadas, ou seria este pequeno traço preto um indicativo da mesma cor de pele em sua obra? Na verdade, pouco importa, pois o quadro de Marshall mostra o outro lado, a própria pintora em sua pele literal e retoricamente negra, em seu corpo grandioso na tela que nem mesmo esta paleta, também gigantesca, oculta. Paleta que, por si só, é um quadro dentro deste quadro, e este sim abstrato. Marshall achou seu jeito de introduzir não mais uma pequena área de tinta branca sem significado algum, mas um quadro inteiro que não se refere a nada, ocupando quase a metade da tela. Aqui, abstração e figuração convivem, assim como a dualidade da figura negra, assim como a metade do quadro ocupada pela paleta evoca planaridade e a outra metade é ocupada por um corpo massivo e tridimensional. A mulher nos olha com um olhar severo e, como é comum nas personagens de Marshall, impenetrável, tão opaco quanto a paleta que carrega. Ambas mulher e paleta aqui, suscitam diferentes argumentos e discursos mas existem menos para serem lidas do que para ter sua presença sentida.



Fig.51 - "*Untitled (Painter)*", 2008, acrílica sobre painel de PVC, 73 x 62.9 cm. Coleção privada.

3. Luc Tuymans

3.1. Falsificações autênticas

> *"Eu achei que tinha feito algo original e então descobri que era impossível. A ideia do original se dissipou e, após uma pequena crise, isto me deu uma nova ideia: tudo o que você pode fazer é uma falsificação autêntica."*[101]
>
> Luc Tuymans

A pintura de Luc Tuymans (1958-), nascido em Mortsel, na Bélgica, não constrói narrativas de modo tradicional, ela o faz em fragmentos, através daquilo que o pintor chama de "falsificações autênticas" (TUYMANS, 2003, p.8). Partindo sempre de imagens prévias, geralmente de origem fotográfica ou cinematográfica, e com frequência associadas a alguma passagem sombria da história recente do continente europeu, Tuymans trabalha a sua pintura uma espécie de versão de segunda-mão, uma impressão vaga e fragmentária, destes originais. Fragmentárias, estas pinturas nunca revelam inteiramente o contexto de suas imagens, o qual é geralmente indicado por informações adjacentes ao quadro, como seu título, sua associação a outros quadros e textos das exposições.

Diferente de Marshall, o belga não trabalha com uma linguagem codificada de pintura mas tampouco sua pincelada almeja algum tipo de auto-expressividade ou subjetividade. Sua pintura atua em função da imagem que representa ainda que, em certo sentido, com uma certa desconfiança desta, explorando as potências da contingência e da fragilidade da tinta molhada sobre a tela de modo a não ignorar seu conteúdo mas anular a força imagética deste. Justamente por tal desconfiança, por não re-articular códigos pictóricos prévios como o pintor norte-americano, sua obra é também mais hermética, fazendo-se necessário abordá-la de maneira mais tangencial, buscando compreendê-la em seus próprios termos - como o próprio Tuymans faz em suas entrevistas.

A pintura, para ele, é uma tarefa tão essencial quanto anacrônica. Fadada ao fracasso, ela é insuficiente em seu papel mimético, mas pode e deve existir enquanto rastro, enquanto tentativa de representação. Suas obras não são objetos inteiramente autônomos mas dependem de questões

---

[101] TUYMANS, 2003, p.8, tradução nossa. ["*I thought I had made something original, and then discovered that it was impossible. The idea of the original faded away and after a short crisis that gave me a new idea: all you can do is make an authentic forgery.*"]

extra-pictóricas, como enfatiza o crítico e curador alemão Ulrich Loock[102], seja em seus títulos, no contexto da exposição ou mesmo em informações completamente adjacentes, compartilhadas pelo pintor em entrevistas avulsas. Como documentos históricos mais do que pinturas, elas contam apenas uma parte de sua história, e no entanto são plenamente conscientes de sua incompletude. Esta incompletude, afinal, foi inteiramente fabricada por Tuymans, é artificial, um recurso de sua retórica. Este falso documento, que desde o princípio obedece à lógica do fragmento, atesta apenas à sua própria realidade material. Não é, enfim, necessário conhecer a história por trás das suas pinturas, mas elas ainda assim acrescentam algo aos fragmentos narrativos que são as obras - o pintor faz questão de revelar o contexto de cada pintura em suas entrevistas.

O aspecto envelhecido de suas obras se deve, em parte, às cores esmaecidas e ao ar leitoso de sua pintura, apresentando-se como se de modo a acrescentar mais camadas de distanciamento em relação à imagem original. Tuymans fala com recorrência sobre sua intenção de produzir imagens que não sejam lembradas corretamente. A imagem contida em uma fotografia, ele argumenta, por sua nitidez e suposta proximidade com o real, é melhor lembrada do que a de uma pintura (TUYMANS, 2010b). O que almeja em seus trabalhos, portanto, é fabricar uma distância através da imprecisão trabalhada na pintura e sua decorrente ambiguidade, o que torna sua preferência por imagens e documentos históricos ainda mais interessante.

E o que há em comum, afinal, em sua escolha por pintar um *frame* de um vídeo caseiro do ministro do Armamento do partido nazista, Albert Speer, de férias (em "*An Architect*") e uma maçã mordida originária de uma fotografia de uma cena de crime (em "*Apple*")? Primeiramente, as duas já sinalizam os dois gêneros pictóricos de maior recorrência na obra de Tuymans, o retrato e a natureza-morta, ainda que geralmente estes sejam interpretados de modo não muito tradicional e possam ser qualificados, também, como pinturas históricas. Os dois exemplos, "*An Architect*" e "*Apple*", representam cenas e objetos absolutamente banais, cujo contexto sombrio é adjacente à imagem, não está contido nela. Um pouco deste contexto, no entanto, irá aparecer de outras formas, em parte sugestivamente, em parte metaforicamente, nas próprias pinturas. Ulrich Loock relaciona a obra de Tuymans à figura de linguagem da metonímia, no sentido em que esta toma a parte pelo todo, se associando ao objeto referido de modo oblíquo, fragmentário (LOOCK, 2003, p.48).

Em "*Der Architekt*" (1998, fig.52), pintura quase monocromática - composta apenas de roxo, azul, branco e meios tons - temos uma figura extremamente simplificada, caída com seus esquis em um cenário esbranquiçado e reluzente, que assumimos ser neve. O rosto da

[102] C.f. LOOCK, 2003.

personagem é inteiramente branco, como uma máscara ou como se houvesse sido apagado. O título, "um arquiteto", não expõe a identidade da figura, tampouco sugere sua atuação na Alemanha nazista. A imagem, de modo geral, revela muito pouco, sendo constituída majoritariamente de vazios: há uma ausência de cenário, de detalhes, de rosto e de ação, visto que o personagem parece haver sido retratado justamente no momento em que caiu com seu esqui. Seria questionável afirmar que o quadro se trata de um retrato de uma figura histórica. Nada nele confirma a identidade de Speer, informação que só nos é confirmada por declarações posteriores do próprio Tuymans. A pista definitiva quanto à temática da Segunda Guerra provém sobretudo da recorrência do tema na obra do pintor, a partir, por exemplo, de outras obras do mesmo ano (e geralmente apresentadas em conjunto) com títulos mais explícitos como "*Himmler*" ou "*Parachutists*".

E por que Tuymans decide designar o ministro do Armamento apenas como "um arquiteto" e escolhe uma imagem sua de férias, andando de esqui? A decisão pode ser justificada pela própria história da vida de Speer. Originalmente apenas um arquiteto do partido nazista, o oficial, após a derrota de Hitler, "arquitetou" a própria imagem de modo a parecer que nunca foi mais do que isso - quando, na verdade, estava envolvido na decisão pelo uso de trabalho escravo nos campos de concentração, no prolongamento da guerra e, ao que tudo indica, não apenas ciente mas envolvido na concepção do Holocausto. Na pintura de Tuymans, Speer é retratado em uma cena inocente - seu título, referente à profissão inicial de Speer, reitera esta suposta inocência - mas não exatamente divertida; certamente, com outro tratamento, poderia transmitir mais diretamente o aspecto recreativo da atividade do esqui. Diante desta imagem demasiadamente vazia, enfim, nossa reação é de suspeita. Diferentemente da fonte fotográfica original, a imagem na pintura não é nítida, mas evasiva. A suspeita provém justamente da falta de detalhes, que mais parecem encobertos pela tinta branca de neve do que propriamente ausentes; a imagem revela tão pouco que parece esconder alguma coisa.

Ainda que não re-interprete uma figura ou evento histórico de modo tão cenográfico quanto Kerry James Marshall, há sim uma re-interpretação desta imagem, de cunho metafórico, feita por Tuymans, que também infere na questão histórica que esta carrega: Speer, aqui, é mais uma ideia de pessoa ou, para usar um termo arquitetônico, é mais um projeto de pessoa. A profissão que dá origem ao título do quadro ganha seu sentido mais dissimulado. A imagem de Speer enquanto um arquiteto inocente foi construída por ele mesmo, apagando o que fosse necessário para contar esta história, e estamos diante da base deste projeto.

"*Apple*" (1993, fig.53) é uma pequena pintura de uma maçã parcialmente comida, apoiada sobre uma superfície, feita com poucas pinceladas apenas em tons de cinza, que poderia ser classificada como uma natureza-morta. Sem o título, no entanto, o reconhecimento deste objeto

enquanto uma maçã é incerto, poderíamos muito bem interpretá-la apenas como uma massa cinza abstrata ou associá-la a um crânio pelo seu formato e disposição sobre a mesa - outro objeto recorrente da natureza-morta. Originalmente uma fotografia de uma cena de um crime, as marcas da mordida na maçã original haveriam revelado a arcada dentária e, consequentemente, a identidade do criminoso[103]. Entretanto, estas marcas, fundamentais na investigação criminal pouco indicam em sua tradução para alguns traços de pintura, parecem apenas deformar o objeto e dificultar seu reconhecimento. A maçã não se apresenta, aqui, como uma pista decisiva para a solução de um crime, mas como um objeto estranho, questionável. Diante da constituição ambígua do objeto e de sua paleta monocromática, a intenção por trás da pintura não parece ser apenas a representação da fruta, nem mesmo de seu aspecto comestível e perecível, como um *memento mori* de decadência orgânica, mas justamente incitar uma suspeita, uma "desconfiança" da imagem por parte do espectador.

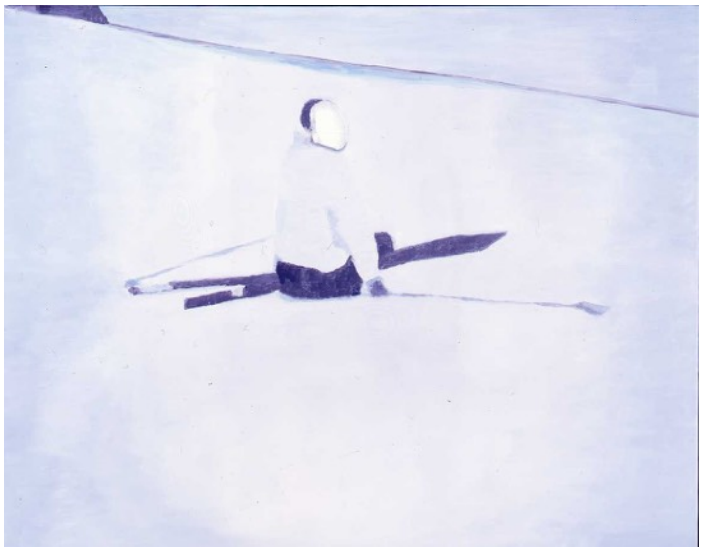


Fig.52 - "*Der Architekt*", 1998, óleo sobre tela, 113 x 114 cm. Coleção privada.



Fig.53 - "*Apple*", 1993, óleo sobre papel sobre madeira, 25 x 27 cm. MoMa Collection, Nova York.

Tuymans comenta haver "aprendido a desconfiar" da imagem a partir da história de Han Van Meegeren (1889-1947), um falsificador de quadros holandês que vendeu vários falsos Vermeers nas décadas de 1930 e 1940 (TUYMANS, 2013). É a partir de suas obras que Tuymans concebe a ideia de fazer "falsificações autênticas". Para fabricar suas falsificações, Van Meegeren comprava quadros menos conhecidos de pintores do século XVII e pintava sobre eles com tinta diluída em resina sintética (baquelite). Para finalizar, por vezes literalmente cozinhava e re-

[103] O próprio pintor revela a informação em entrevistas como esta, de 2019: "***Luc Tuymans interview | "Venedig", "Indelible Evidence", "Issei Sagawa", "Candle***"". Publicada pelo canal Palazzo Grassi - Punta della Dogana. Youtube, 26 de agosto, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=T1XPm_LbTnw. Acesso em 7/08/22.

esticava as telas, visando produzir um craquelado uniforme - os quadros, afinal, deveriam aparentar ter quase 300 anos de idade.

Notoriamente, Van Meegeren haveria vendido uma de suas falsificações de Vermeer, "*De maaltijd van Emmaüs*" ("*Ceia em Emaús*", 1937, fig.54), para o oficial nazista Hermann Göring, o que resultaria em sua prisão no final da guerra, não por suas falsificações, mas por haver vendido "propriedade cultural da Holanda" aos nazistas, o que faria dele um colaborador do inimigo. Para evitar a pena de morte, o holandês não apenas teve que confessar a inautenticidade do falso Vermeer comercializado mas, para comprovar que se tratava de uma falsificação, lhe é exigido que reproduza uma cópia idêntica do quadro. Van Meegeren obedece o pedido e tem sua pena reduzida, mas antes argumenta que uma verdadeira falsificação nunca é uma cópia absoluta (ibid). De fato, suas falsificações nunca eram idênticas a quadros previamente existentes, caso fossem, não poderiam ser comercializadas como descobertas inéditas. Mas não é exatamente isso que o falsificador parece haver querido dizer. Talvez Van Meegeren afirmasse haver algo seu, de sua autoria, nestes falsos Vermeers, que os faria transcender seu status de falsificação. Estes seriam, na verdade, invenções suas, Vermeers ficcionais. Van Meegeren que havia se frustrado em sua juventude, justamente por sua obra ser considerada antiquada, agora reivindicava a originalidade de suas falsificações. Como um assassino que deseja reconhecimento por seus crimes, o holandês desejava que suas obras fossem apreciadas tais como aquelas dos mestres que forjava.



Fig.54 - Han van Meegeren, "*De maaltijd van Emmaüs*", 1937, acrílica sobre tela, 115 x 127 cm. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

Tuymans descreve o falsificador como uma espécie de antítese de Van Gogh, epítome da originalidade e expressão que morreu humildemente sem vender nenhum quadro, mas cuja história seria igualmente trágica (ibid). Van Meegeren, uma figura ultrapassada, representaria aquilo que até a modernidade rejeitou, o que acaba por aproximá-lo, também, da posição da própria pintura no século XX, sempre ameaçada a cair na obsolescência. A pintura do falsificador não era fruto de nenhum ideal utópico ou revolucionário como foram tantos movimentos do início do século, mas apenas uma reprodução enfraquecida do cânone vigente, como coloca Tuymans: "O conceito de Van Meegeren não se opõe à sociedade ou busca mudar sua percepção. Ele a reforça através da apropriação, e então a molda em uma interpretação flácida." (Ibid, p.21-22, tradução nossa). Tuymans conta que, após ler a história do falsificador e se colocar pessoalmente diante de "*De maaltijd van Emmaüs*", se surpreende que pudesse ser confundido com um Vermeer. Para ele, a pintura de Van Meegeren é "desajeitada, rígida e com uma aparência enfraquecida [*lifeless*]" (Ibid, p.22).

Suas caracterizações das falsificações de Van Meegeren podem, por vezes, parecer contraditórias, simultaneamente "flácidas" e "rígidas", mas na verdade apontam para um mesmo sentido, para uma falta de vivacidade; como bonecos, as figuras são ora rígidas, ora murchas. E tal impressão parece provir, justamente, do descompasso entre as falsificações de Van Meegeren e os originais de Vermeer ou outros pintores do séc.XVII. Este se torna mais perceptível em suas falsificações tardias, onde podemos notar uma significativa decadência no que diz respeito à similaridade das obras com as de seus supostos autores. Ao comparar, por exemplo, duas de suas falsificações imitando o estilo de Vermeer, "*Cisterspelende vrouw*" ("Mulher tocando Alaúde", fig.55) de 1936, e "*Christus en overspelige vrouw*" ("Cristo e a Mulher Adúltera", fig.56) de 1942, a diferença se torna clara, sendo a primeira muito mais próxima do estilo almejado.

É como se a vontade do falsificador de ter sua autoria reconhecida, reprimida pela necessidade de fazer com que suas obras parecessem com as originais para vendê-las, acabasse se revelando cada vez mais em forma de rigidez ou flacidez. Evidentemente, o declínio na saúde de Van Meegeren à medida que envelheceu, mais do que sua vaidade reprimida, deve haver afetado a qualidade de seu trabalho, mas mesmo em suas melhores falsificações podemos perceber um pouco dessa rigidez e flacidez apontadas por Tuymans. Estas evidências de seus desvios das obras originais seriam, em certo sentido, a verdadeira marca autoral (ainda que possivelmente involuntária ou inconsciente) de Van Meegeren.

O interesse de Tuymans pela obra do holandês se voltará sobretudo a tais desvios que caracterizaram aquilo que chama de uma "interpretação flácida", "rígida" ou "desajeitada" - para além, é claro, da própria história do falsificador -, e se provará fundamental para a concepção de

suas próprias "falsificações autênticas". Esta concebe uma cópia mal-feita, que estaria prestes a sucumbir, não se sustentando frente ao virtuosismo de um original; no caso de Van Meegeren, frente a um Vermeer, mas no caso de Tuymans poderia ser frente à nitidez de suas fontes fotográficas. Com isso, o pintor trabalha um tipo de apropriação que não é explicitamente crítica ou didática como as de Barbara Kruger ou Sherrie Levine, mas cuja crítica está incluída, ainda que em doses homeopáticas, na flacidez ou rigidez da reprodução em pintura.



Fig.55 - "*Cisterspelende vrouw*", 1936, óleo sobre tela, 58 x 47 cm. Rikjmuseum, Amsterdã.



Fig.56 - "*Christus en overspelige vrouw*", 1942, 100 x 90 cm. Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

Assim, Tuymans assimila em seu próprio trabalho, sobretudo dois aspectos da "apropriação" de Van Meegeren: primeiro, uma percepção do quadro não apenas como uma imagem, mas como um objeto, que carrega indícios físicos de sua decadência material – indícios estes que podem, também, ser falseados, como o craquelado das telas; o segundo aspecto seria esse descompasso entre original e cópia, a cópia que se apresenta como tal, e suas tentativas evidentemente artificiais (e "flácidas") de se passar por original. Dois aspectos, enfim, que trabalham um contra o outro, a falsificação, que busca enganar, e a falsa-falsificação, que busca se revelar enquanto tal. Nas obras iniciais de Tuymans, sobretudo, esta flacidez será comunicada através de um aspecto mal-acabado, onde a tinta é aplicada com fragilidade e crueza na tela, mas

será gradualmente substituída por um caráter difuso e luminoso que suas obras, cada vez mais detalhadas, irão assumir a partir do final da década de 1990.

Tuymans pinta sempre em uma só sessão, uma tela por dia, geralmente em quadros de pequena escala, e por isso possui uma produção abundante. Pinta em óleo *alla prima*, ou seja, com a tinta sempre molhada, sem esperar a secagem, o que retém uma dose de imprevisibilidade. Costuma primeiro pintar uma camada de branco para ir aos poucos acrescentando outras cores, de modo que a imagem vai se definindo aos poucos na tela, sempre esmaecida e leitosa. Pinta em telas não esticadas para que possa decidir seu tamanho depois e por isso freqüentemente seus quadros tem tamanhos não-convencionais. Por vezes, estica as telas de modo a obter um craquelado. Para quase toda pintura que faz, Tuymans faz antes um esboço, que copia minuciosamente, de modo que essa pintura *alla prima* não é tão espontânea quanto se poderia imaginar. Ainda assim, é fundamental para o pintor que, tanto no momento do desenho quanto da pintura, seus traços retenham uma certa contingência, um imediatismo. A curadora Laura Hoptman compara seu processo criativo com uma investigação criminal, como se seus desenhos fossem a cena do crime:

> Para Tuymans, desenhar é um exercício de colheita de informação, narrativas construídas na acumulação de imagens que revelam seus significados com o tempo. Tuymans desenha tanto de memória quanto diretamente de um motivo (frequentemente uma fotografia ou um *still* de um filme), e como o fato irrevocável de um corpo, uma vez que coloca algo no papel, "nenhuma correção é possível" em suas imagens. Elas se mantém inalteradas mesmo quando são traduzidas para pintura. Uma comparação entre desenhos e pinturas do mesmo tema revelam apenas as diferenças mais pontuais. (HOPTMAN, 2000, p.120-121, tradução nossa)

Sua pincelada nada visa expressar senão a própria experiência, seu próprio rastro. Tuymans não apaga nada em sua pintura. Quando começa a pintar, como continua Hoptman, ele estaria sempre tentando "reconstituir o momento do desenho", como se reconstitui uma cena de um crime. Sua pintura funciona, assim, tanto como uma reconstrução artificial de um momento já passado e sedimentado, quanto como documento de si mesma, evidência de seu processo, de suas imperfeições, de seus materiais específicos, de seus traços flácidos.

Em "*Schwarzheide*" (1986, fig.57), por exemplo, pintura do início de sua carreira, vemos uma paisagem incompleta: algumas poucas pinceladas de um mesmo tom de verde escuro figuram pontas de árvores, que são cortadas na parte inferior do quadro. O fundo amarelado da tela não é pintado, a não ser por algumas finas linhas pretas que dividem o quadro verticalmente, como em uma folha de caderno pautado. Ainda que uma pintura não muito convencional, seu

tema é a princípio banal, até lermos o título, Schwarzheide, que foi um campo de concentração na Alemanha nazista.

A imagem se refere a desenhos feitos clandestinamente pelos prisioneiros de Schwarzheide, a maioria incompletos, feitos em carvão, sobre pedaços de papel cortados. Um destes desenhos era de Alfred Kantor, sobrevivente do Holocausto que publicou um livro em 1971 com registros e ilustrações de sua experiência durante a guerra, "*The Book of Alfred Kantor*". Em uma de suas ilustrações, feita sobre um papel pautado, Kantor desenha os prisioneiros enfileirados diante dos dormitórios no campo de Schwarzheide, rodeado de árvores (fig.58). A



Fig.57 - "*Schwarzheide*", 1986, óleo sobre tela, 60.6 x 70.5 cm. Coleção privada.

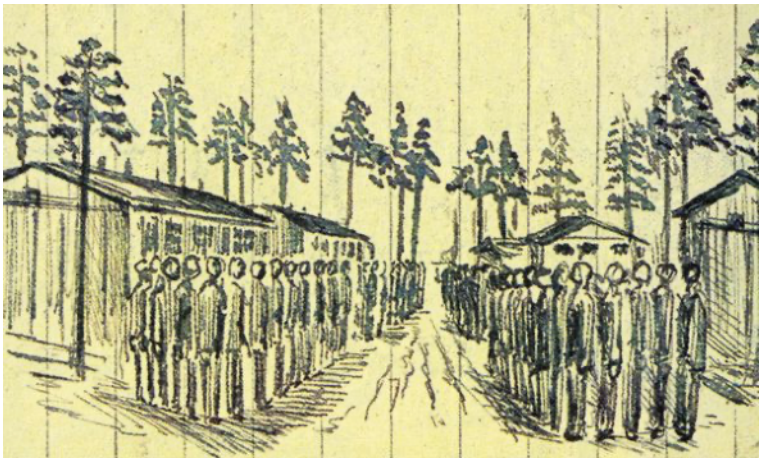


Fig.58 - Desenho original de Alfred Kantor, disponível em seu livro "*The Book of Alfred Kantor*", publicado em 1971.



Fig.59 - Estudo para "*Schwarzheide*", 1985, lápis sobre papel.

pintura de Tuymans, feita quarenta anos depois, parece partir precisamente do desenho de Kantor, selecionando um fragmento deste que nada revela do contexto sombrio da cena, apenas as árvores e as pautas do papel. A "flacidez" de sua cópia, aqui, provém justamente da escassez de elementos e do aspecto fragmentário do quadro, que emula a materialidade documental dos pedaços de papel recortados pelos prisioneiros – já sugerida pelo fundo pautado reproduzido na pintura.

Assim, Tuymans não reproduz apenas um fragmento da imagem disposta no desenho de original, mas seu sentido enquanto documento, enquanto rastro escasso de uma experiência traumática. Para isso, o pintor não parte diretamente do desenho de Kantor, mas faz seu próprio esboço antes (fig.59), como de costume. Este, que é feito em lápis sobre um papel amarelado, é praticamente idêntico a pintura que é feita depois; à exceção da diferença entre materiais, desenho e pintura, Tuymans copiou seu esboço até os últimos detalhes. Qualquer aparente contingência da pintura "*Schwarzheide*" é premeditada, como se cada traço original tivesse uma importância forense, e a precisão da reconstituição fosse imprescindível.

"*Our New Quarters*" (fig.60), pintura sua do mesmo ano, também parte de uma imagem do livro de Kantor, um cartão postal enviado pelo sobrevivente à sua família do campo de concentração de Theresienstadt, onde esteve antes de Schwarzheide. Theresienstadt era uma espécie de campo "modelo" do regime nazista, no qual as condições seriam menos degradantes para os prisioneiros, podendo assim ser apresentado para o exterior quando necessário. O envio de cartões postais era incentivado, e até mesmo um filme de propaganda do local chegou a ser feito.



Fig.60 - "*Our New Quarters*", 1986, óleo sobre tela, 80 x 120 cm.
Museum MMK für Moderne Kunst.

Na pintura de Tuymans, no entanto, nada indica que se trata de Theresienstadt. Partindo apenas das informações visuais expostas no cartão encontrado no livro de Kantor e simplificando-as ao máximo, resume a imagem a um prédio horizontal e uma árvore sem folhas, pintados com tinta preta liquefeita e a frase "*our new quarters*" em amarelo claro, sobre um fundo verde-acinzentado com as bordas do quadro escurecidas, comunicando uma impressão de envelhecimento. Longe de se passar por uma imagem idílica de um cartão postal, a interpretação de Tuymans reduz os principais elementos do documento de Kantor a seu contraste essencial: a inocência ou ironia da frase "nossos novos aposentos", pintada com letras e cor quase infantis, frente ao local miserável, pintado em poucas pinceladas acidentadas. O contexto do Holocausto não é evidente nesta pintura, mas pode ser presumido pelo contexto das exibições da obra, considerando que geralmente é apresentada junto a "*Schwarzheide*" e outras pinturas da época como "*Gaskamer*" (1986, fig.61).

Esta última funciona sob um recurso semelhante às outras duas. Representa o interior de um cômodo, pintado sobre uma tela amarelada e torta, as áreas de tinta liquefeitas e dessaturadas a tal ponto em que parecem manchas de óleo, configurando apenas o suficiente para distinguirmos porta, chão, teto e paredes. O título, aqui, "câmera de gás", denuncia imediatamente seu contexto. Sabendo deste, podemos distinguir um ralo no chão e pequenos traços no teto e paredes que poderiam ser os chuveiros. Para Ulrich Loock, "*Gas Chamber*" falha propositalmente na representação de seu tema, acessando apenas obliquamente uma imagem impossível de ser representada (LOOCK, 2003, p.51). Esta imagem historicamente traumática é apresentada como um resquício turvo da memória, com uma quantidade ínfima de traços e quantidade de tinta sobre uma tela torta, de pano amarelado - se dispondo, afinal, menos enquanto imagem do que enquanto objeto físico.



Fig.61 - "*Gaskamer*", 1986, óleo sobre tela, 50 x 70 cm. The Over Holland Collection, Amsterdã.

*

Sobretudo nesta fase inicial, Tuymans irá conceber seus quadros quase como corpos orgânicos, cortados violentamente pelos limites da tela e maculados pelos traços de tinta. Em "*Body*" (1990, fig.52), pintura na qual um corpo infantil é atravessado por dois traços pretos horizontais ao longo do tronco, esta organicidade da pintura se faz sentir senão pelo título ou pelos tons de bege que compõe o quadro, pelo craquelado presente em toda a tela, criando uma textura que remete a uma pele ferida. Tuymans relata haver pintado a figura a partir de uma imagem de uma boneca de pano que tinha um zíper que a abria para enchê-la de seu recheio – zíper que imaginamos serem os tais traços pretos. Na versão simplificada e planificada da boneca em pintura, os traços pretos parecem cisões cirúrgicas em um corpo estranho, decaptado e mutilado pelos limites da tela. A metonímia, aqui, é tomada literalmente, como numa brincadeira macabra: a parte pelo todo, quando trata-se do corpo, implica em tal mutilação.

Algo semelhante acontece em "*Geese*" (1987, fig.63), pintura que poderia ser uma cena de um filme de animação infantil, na qual dois gansos atravessam o quadro em primeiro plano e um caminho sinuoso leva até uma casinha no fundo. A cabeça do ganso que vai na frente está fora de quadro, como se este fosse apenas um *frame*[104] de uma cena em movimento. Na pintura, no entanto, a escolha deste enquadramento específico decapita o animal, afinal, aqui, diferentemente do cinema, não existe movimento ou som – isto é, a possibilidade de um espaço fora de campo – que permita a continuidade deste corpo em outra instância. O olho do outro ganso, que está inteiramente dentro do quadro, é um grande borrão preto, e também remete aos traços/cisões ambíguos de "*Body*". Como descreve Tuymans, "não é realmente um olho, é mais como um ponto preto. É um elemento através do qual você pode desaparecer, através do qual você poderia ser deslocado ou engolido."[105] (TUYMANS apud ALIAGA et al., 2003, p.22, tradução nossa) Este ponto "perturba" o quadro em dois sentidos: primeiro, ele é uma pupila demasiadamente grande para a íris do ganso, e um pequeno traço seu ainda "escapa" para fora, como uma lágrima; segundo, a aplicação bruta da tinta preta aqui se destaca do resto do quadro, trabalhado com tinta rarefeita e cores desbotadas (encontrando respaldo apenas no buraco da porta da casinha ao fundo, o que repercute na interpretação de Tuymans deste olho como um buraco, "um elemento através do qual você pode desaparecer"). É por elementos como estes que compreendemos a

---

[104] A recorrência da estrutura do *frame* na obra de Tuymans será melhor comentada adiante.

[105] "*It's not really an eye, it's more like a black dot. It's an element through which you can disappear, through which you could be displaced or swallowed. In a painting there is always a weak spot: a painting should always have an entrance or hole through which you can enter.*"



Fig.62 - "*Body*", 1990, óleo sobre tela, 49 x 35cm. Stedelijk Museum voor Actuele Kunst (S.M.A.K), Gent.



Fig.63 - "*Geese*", 1987, óleo sobre tela, 80 x 120 cm. Collection Provincial Museum of Modern Art, Ostend.

importância da contingência e "precisão" do traço mencionada por Tuymans[106]; os traços em sua pintura não meramente compõem as imagens, eles inferem sobre elas, inclusive seus "erros".

Em "*Superstition*" (1994, fig.64), temos uma imagem semelhante à de "*Body*", o corpo de uma figura infantil, cuja silhueta é delineada por apenas alguns traços rudimentares de tinta preta sobre um fundo branco. Sobreposto a este corpo há outra figura, inteiramente preta, que remete a um inseto. Ao redor deste inseto, o fundo e o corpo branco da figura infantil parecem tornam-se acinzentados e borrados, como se manchados pela criatura. Os borrões em cinza provavelmente provém da aplicação *alla prima* da tinta preta sobre a tinta branca, sem esperar a camada anterior secar, misturando as cores, e no sentido contrário desta, deixando as pinceladas ainda mais evidentes. Aquilo que poderia ser considerado um erro, no entanto, aqui passa a fazer parte da construção, senão de sentido, de sensação, desta imagem evocativa: as manchas que evidenciam o contato turbulento entre camadas de tinta, acabam denotando também o contato figurado infesto e perturbador entre as duas figuras.



Fig.64 - "*Superstition*", 1994, óleo sobre tela, 41.9 x 36.8 cm, University of California. Berkeley Art Museum.

[106] […] a pintura é apenas precisão. Não tem nada a ver com virtuosismo, é uma necessidade. A maior parte do meu trabalho poderia aparentar desajeitado a princípio, desprovido de qualquer elemento estético. Eu não me importo com a estética, eu me importo com o sentido e a necessidade." (TUYMANS, 2003, p.26, tradução nossa) ["*[…] painting is only about precision. It has nothing to do with virtuosity, it's a necessity. Most of my work could at first look clumsy, deprived of any aesthetic elements. I am not into aesthetics, I am into meaning and necessity.*"]

Partindo de retratos para um livro de medicina, cartões postais da 2ª Guerra Mundial, documentários do Congo Belga ou dos primórdios da Disneylândia, bonecos de pano, modelos de trem, imagens publicitárias, fotos polaroide de azulejos e toalhas de mesa, entre outras fontes imagéticas que geralmente observam aquilo que registram com um olhar inexpressivo, ou ao menos não-artístico, Tuymans reconstrói essas imagens em sua pintura *alla prima*, que registra em sua superfície leitosa todas as turbulências do processo pictórico. O artista afirma que, antes de pintar, "olha para a imagem até que ela esteja completamente morta", o que o historiador da arte Joseph Leo Koerner vai interpretar da seguinte forma:

> As imagens devem ser mortas porque a superstição as toma como vivas. Torná-las mortas é percebê-las não como imagens, mas como coisas, e os materiais rudimentares dos quais são feitas. O étimo de crueldade é derramamento de sangue (*cruor*) que, no trabalho de Tuymans, se funde misteriosamente com a tinta. Tendo mortificado a imagem, a pintura a revive, monstruosamente, como algo completamente diferente.[107] (KOERNER, 2013, p.191, tradução nossa)

Essas figuras "mortificadas" na imagem fotográfica, assim, "ressuscitam" nessa nova pele de pintura - o que talvez justifique Paulo Pasta associar a obra de Tuymans à taxidermia[108]. A interpretação de Koerner remete a discussões interessantes que perpassam o tema. No ensaio em que analisa o romance "Obra prima ignorada" de Balzac, Hubert Damisch enfatiza o que entende como um pudor por parte da personagem do pintor, Frenhofer, diante de sua pintura de uma mulher nua[109]. Este pudor seria, em última instância, aquilo que motiva o personagem a cobrir a figura feminina de múltiplos traços desgovernados de tinta quase inteiramente, deixando apenas seu pé perceptível na pintura, "debaixo dos escombros"[110] (DAMISCH, 1984, p.10). A mortificação da imagem através da pintura feita por Tuymans também parece motivada por uma espécie de pudor que acabará por transformar "monstruosamente" sua pintura, de modo semelhante àquele de Frenhofer. Pois enquanto o pintor fictício acredita estar escondendo o

---

[107] "*Images must be killed because superstition takes them to be alive. To deaden them is to see them not as images but as things, and the stock and stone of which they're made. The etymon of cruelty is bloodshed (cruor), which, when Tuymans portrays it, merges eerily with paint. Having mortified the image, painting enlivens it, monstrously, as something else altogether.*"

[108] "No seu livro da coleção Contemporary Artists, da editora Phaidon, Tuymans escolheu, como principal foto sua, uma quando criança. A outra, já da idade adulta, é ambígua e escura: ele está de cabeça baixa, não o vemos tão bem quanto vemos o rosto inteiro e alegre do menino. Parece que só no passado aquela alegria pôde existir. Ou que só lá a vida foi mais verdadeira. Isso diz muito do fato de o adulto estar agora ocupado com o esvaecimento do mundo. Ou em empalhá-lo. Sim, porque é de uma aparência semelhante a isso que suas figuras tiram partido." (PASTA, 2004, p.131)

[109] No capítulo "*Les dessous de la peinture*" em seu livro "*Fenêtre jaune cadmium. Ou les dessous de la peinture*". c.f. DAMISCH, 1984.

[110] "*sous les décombres*"

conteúdo libidinal de sua pintura, a mulher nua, sob mais pintura, Damisch argumenta que está, à contrapelo, exibindo a "carne" da própria pintura de forma "indiscreta" e "impudica" (Ibid, p.19). Similarmente, Tuymans irá "mortificar" a imagem (e suas superstições) apenas para revivê-la em pintura molhada e *alla prima*, "com conotações sexuais não em termos das figuras mas na própria fisicalidade da pintura"[111] (TUYMANS apud ALIAGA et al., 2003, p.28, tradução nossa).

Isabelle Graw também retoma o romance de Balzac quando introduz aquilo que denomina de "fantasias vitalísticas" da pintura. Retomando tratados e citações exemplares da história da arte que se referem de diferentes modos a uma crença animista de vida na pintura, estas fantasias seriam suscitadas em qualquer momento em que há alguma associação fantasmagórica entre a obra e seu criador, no reconhecimento de "sinais de atividade" nas pinceladas ou quando se fala de "corporeidade do pigmento". Tais fantasias teriam fundamentos concretos nas peculiaridades materiais da pintura que, em algum grau, de fato, sempre carrega evidências das condições de sua produção. Como a autora complementa, no entanto, esta materialidade será sempre ambígua, associando a pintura simultaneamente à matéria viva e morta:

> […] a materialidade da pintura não apenas impulsiona tais fantasias vitalísticas; ela também demonstra e nos lembra do fato de que estamos, em última instância, lidando apenas com matéria morta. Considero que a pintura tem uma natureza dual por conta desta materialidade: ao mesmo tempo em que ela incita fantasias vitalísticas, ela as interrompe [*literally stands in their way*].[112] (GRAW, 2018, p.26, tradução nossa)

É justamente com este jogo que Tuymans parece trabalhar em sua obra, "mortificando" as imagens e revivendo-as em pintura. Por um lado, coisifica estas imagens e as torna flácidas, rígidas, objetos de aspecto envelhecido e pouco nítido. Por outro lado, sua pintura instiga "fantasias vitalísticas", menos pela expressividade do gesto do que pelo aspecto liquefeito e instável da tinta que, por haver sido pintada *alla prima*, retém a impressão de que acabou de ser produzida.

Em seu texto "Antinomias na História da Arte", Hal Foster contrapõe o "desinteresse desencarnado do espectador Kantiano" pelo objeto de arte autônomo, que haveria dominado os últimos séculos de História da arte, ao "desejo corporal do adorador de fetiches" que estaria ganhando vigor nos debates recentes acerca de uma "cultura visual": "O investimento libidinal e não o desinteresse cognitivo era o novo objetivo da apreciação estética." (FOSTER, 2016, p.114)

---

[111] "[…] *sexually loaded not in terms of the figures but in the physicality of the painting itself.*"

[112] "[…] painting's materiality doesn't only trigger such vitalistic fantasies; it also demonstrates and reminds us of the fact that we are ultimately only dealing with dead matter. In my mind, painting has a dual nature because of its materiality: it equally prompts vitalistic fantasies and literally stands in their way."

Grande parte da obra de Tuymans trabalha a partir destes dois pólos aparentemente contraditórios, do desinteresse distanciado diante de suas cópias, e do investimento libidinal diante do ato de pintar, colocando-os, justamente, um contra o outro.

Para que esta "mortificação" tome curso, é necessário neutralizar certos elementos, como o olhar das figuras que suas pinturas representam. Ao contrário de grande parte das personagens de Marshall, as suas nunca olham de volta para o espectador. É o caso das figuras retratadas na série "*Diagnostische Blick*" (1992) ou em "*Petrus and Paulus*" (1998), "*Soldier*" (1999), "*Lumumba*" (2000), "*The Valley*" (2007) e "*Twenty Seventeen*" (2017), todas com olhares desviados para as laterais. Em "*Secrets*" (1990) e "*Silence*" (2001), as personagens estão de olhos fechados. Em "*A Flemish Intelectual*" (1995), "*Mwana Kitoko*" (2000) e na última pintura de série "*Die Zeit*" (1990), irá encobri os olhos das personagens com óculos opacos e em "*Geese*" substituir o olho do ganso por um ponto preto, como vimos anteriormente.

Neutralizar este olhar é parte desta transformação de suas figuras em "coisas" feitas de "materiais rudimentares", o que pode explicar, também, a recorrência da máscara em sua obra, tanto como tema quanto como estrutura. Inspirado por seu conterrâneo James Ensor (1860-1949), que pintava os rostos de suas personagens sempre como máscaras caricatas e carnavalescas, o adereço aparece nas pinturas de Tuymans desde o princípio, com trabalhos como "*No. 6*" (1978), "*Eyes Without a Face*" (1990) e, novamente, na última pintura da série "*Die Zeit*" (1994)[113]. Nestes três casos, a máscara não é pintada, mas trata-se de um recorte de papel ou fotografia colado sobre a pintura, estabelecendo esta sobreposição de camadas de modo ainda mais literal. A máscara, como esta interseção entre figura e objeto, é tanto uma imagem particularmente evocativa para fantasias vitalísticas quanto um anteparo para estas, interrompendo o contato direto com o rosto humano ou substituindo a presença deste[114]. O retrato, para Tuymans, é sempre também uma natureza-morta, que enfatiza a condição inanimada, ainda que sugestiva, tanto da figura representada quanto do próprio objeto pintura. O pintor fala sobre isso nos seguintes termos:

> Eu não quero fazer retratos em um nível psicológico. Eu tiro todas as ideias de individualidade e deixo apenas a casca, o corpo. Fazer um retrato em um nível psicológico, para mim, é uma impossibilidade; eu estou muito mais interessado na

[113] A série será comentada adiante.

[114] É interessante lembrar, aqui, a descrição de Picasso a respeito das máscaras africanas, os chamados fetiches, enquanto "armas" que funcionariam de modo a "ajudar as pessoas a evitar a influência dos espíritos novamente", algo que ele se utilizaria em "*Les Demoiselles d'Avignon*", sua "primeira pintura de exorcismo". (PICASSO apud FOSTER, 2021, p.1619)

> ideia de máscaras, de estabelecer um espaço vendado, de espelhos.[115] (TUYMANS apud ALIAGA et al., 2003, p.15, tradução nossa)

Em sua curadoria para uma exposição da obra de Ensor em 2017[116], Tuymans dispõe de um lado da sala o quadro *Intrigue* (1890, fig.65) do mesmo e, de frente para este, do outro lado, um quadro de Léon Spilliaert - também belga e de grande influência para Tuymans -, "*Portrait de Andrew Carnegie*" (1913)[117]. O quadro de Ensor, como é costumeiro em sua obra, apresenta algumas figuras mascaradas e aquela que está no centro da composição, virada de frente para nós, tem os olhos quase inteiramente pintados de preto, como os buracos de uma máscara vazia, à exceção de dois pequenos pontos vermelhos. O quadro de Spilliaert também retrata a figura de um homem com o que parecem buracos no lugar de seus olhos, e Tuymans achou interessante que as duas figuras estivessem frente a frente, "se olhando"[118], em uma troca de olhares sugestiva onde não há efetivamente olhar algum, estabelecendo um espaço "vendado".



Fig.65 - James Ensor, "*Intrigue*", 1890, óleo sobre tela, 90 × 149 cm.
Royal Museum of Fine Arts, Antuérpia.

---

[115] ["*I don't want to make portraits on a psychological level. I take all the ideas out of individuality and just leave the shell, the body. To make a portrait of someone in a psychological level, for me, is an impossibility; I am much more interested in the idea of masks, of creating a blindfolded space of mirrors.*"]

[116] "*Intrigue: James Ensor by Luc Tuymans*" esteve na Royal Academy of Arts, de 29 de Outubro de 2016 à 29 de Janeiro de 2017.

[117] O quadro aparece no vídeo mencionado na nota seguinte.

[118] Como explica neste vídeo: ***Luc Tuymans: artist and curator | Life & Arts***. Publicada pelo canal Financial Times.Youtube, 28 de outubro, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vQPmtvmA8-8&t=234s&ab_channel=FinancialTimes. Acesso em 8/8/2022.

Joseph Leo Koerner vai relacionar a pintura de Tuymans aos atos iconoclastas protestantes: "ao invés de simplesmente erradicar as imagens, os iconoclastas na verdade demonstravam as lacunas ["*blanks*"] que eles haviam criado. Buscando divulgar o vazio ["*nothingness*"] do ídolo, os destruidores de imagens mantinham-se como criadores de imagens."[119] (KOERNER, 2013, p.184, tradução nossa) É o que o pintor parece almejar não apenas com suas máscaras vazias, mas em toda sua obra, na qual a pintura atua contra qualquer vigor presente nas imagens representadas, não simplesmente esvaziando-as deste, mas evidenciando aquilo que as neutraliza; "se apresentando visivelmente sobre a base que destrói, cada pincelada é uma imagem completa da violência da imagem" (Ibid, p.193)[120]. Esta "violência" decorre, também, do fato de que as últimas pinceladas nas pinturas de Tuymans são, com frequência, feitas no sentido contrário das camadas anteriores que ainda não secaram, salientando-as.

Sua série de sete pinturas, intitulada "*Diagnostiche Blick*" (1992) ("O Olhar Diagnóstico", fig.66, fig.67 e fig.68), torna o argumento mais explícito. Nestas, Tuymans pintou retratos (e partes do corpo) a partir de imagens de um livro de medicina de mesmo nome, no qual os retratos de fins ilustrativos exemplificavam manifestações visíveis de sintomas na pele. É justamente isto que o pintor busca nestes retratos, imagens que evitam qualquer tipo de interioridade das pessoas que retratam, tornando-as o cenário perfeito para reproduzir suas "cascas vazias"[121], representando seus rostos como máscaras opacas de tinta.

Em cada pintura da série, Tuymans desvia o olhar das figuras retratadas, que nas fotografias originais olhavam diretamente para a câmera, e apaga os sintomas patológicos. Não foram os sintomas, afinal, que o atraíram a estas imagens, mas o que estava por trás deles, a pele humana como pura superfície receptora, como uma folha em branco, resultado do "olhar diagnóstico" por detrás das câmeras. Ao reconstruir estes rostos, Tuymans utiliza sempre uma pincelada horizontal, que reforça justamente o ato de apagar. O resultado não são tanto retratos indiferentes quanto retratos da indiferença; a indiferença do "olhar diagnóstico", do apagamento do sujeito e sua interioridade, é emulada através da tinta, que se apresenta "visivelmente sobre a base que destrói". As pinturas buscam transformar o rosto humano em muros de opacidade: "eu apliquei a tinta horizontalmente, criando uma grade que torna impossível para o observador

---

[119] "[…] *rather than simply eradicating images, iconoclasts positively displayed the blanks they created. In order to publicize the idol's nothingness, the image breakers remained image makers.*"

[120] "*Drawing visibly upon the ground that it destroys, each brushstroke is a complete image of the violence of the image.*"

[121] O termo "cascas vazias" ("*empty shells*") é trazido por Ulrich Loock (apud ALIAGA et al., 2003, p.77) a partir do que o próprio Tuymans fala sobre sua representação da figura humana: "Eu tiro todas as ideias de individualidade e deixo apenas a casca, o corpo." (Ibid, p.15, tradução nossa) ["*I take all the ideas out of individuality and just leave the shell, the body*".]

entrar na imagem e em seu sentido de profundidade" (TUYMANS, 2018, p.81-82, tradução nossa)[122].

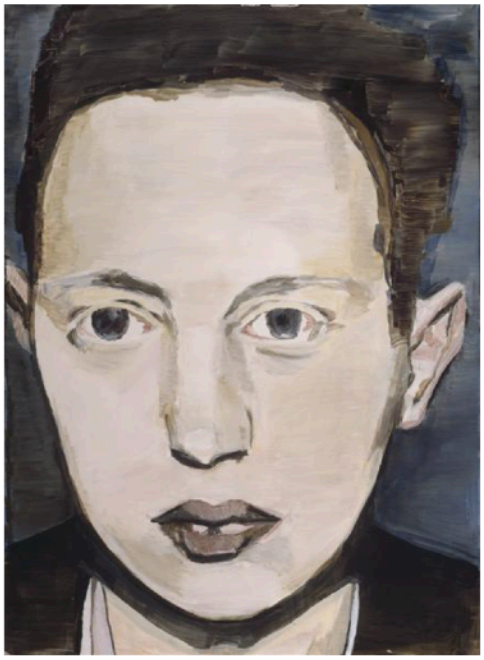


Fig.66 - "*Diagnostische Blick V*", 1992, óleo sobre tela, 57 x 38 cm.



Fig.67 - "*Diagnostische Blick II*", 1992, óleo sobre tela, 50.5 x 10 cm. Collection Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld.



Fig.68 - "*Diagnostische Blick VI*", 1992, óleo sobre tela, 75 x 48 cm. Pinchuk Art Centre

É inevitável não lembrar, a partir de sua menção ao termo "grade", da notável análise de Rosalind Krauss a respeito desta recorrente estrutura na arte moderna, a "*grid*" (KRAUSS, 1979). Ao aplicar a tinta sempre horizontalmente, algumas pinturas de "*Diagnostiche Blick*" - principalmente as números III e V - de fato remetem a tal estrutura, que também almeja, de acordo com Krauss, construir um tipo de barreira diante do espectador. Para a autora, a *grid* anuncia uma inclinação da arte moderna ao "silêncio, [e] sua hostilidade diante da literatura, da narrativa, do discurso."[123] (Ibid, p.49, tradução nossa)

Paradoxalmente, no entanto, como continua a autora, esta estrutura que é epítome do materialismo, também iria se referir ao passado místico e religioso da arte que o século XX haveria tentado reprimir, e sua potência estaria justamente em tal contradição:

---

[122] "*I applied the paint horizontally, creating a grid that makes it impossible for the viewer to enter into the image and its sense of depth.*"

[123] "modern art's will to silence, its hostility to literature, to narrative, to discourse"

> O poder peculiar da *grid*, sua extraordinária longevidade no espaço especializado da arte moderna, surge de seu potencial de presidir sobre esta vergonha: de ao mesmo tempo mascarar e revelar. […] ela lida com o paradoxo e a contradição não dissolvendo o paradoxo e resolvendo a contradição, mas encobrindo-os para que pareçam (mas apenas pareçam) ir embora. O poder mítico da *grid* é nos fazer acreditar que estamos lidando com materialismo (ou, por vezes, ciência e lógica), enquanto ao mesmo tempo nos permitindo uma liberação na fé (ou ilusão, ou ficção)[124]. (Ibid, p.54)

Descrita de tal forma, a estrutura da *grid* em muito se aproxima de tudo que foi comentado acima acerca da pintura de Tuymans, com seu potencial de simultaneamente mascarar e revelar, de transformar as imagens em coisas feitas de materiais rudimentares, de encobrir mas não resolver suas "superstições". Sob uma perspectiva mais objetiva, é evidente que a maior parte da obra do pintor belga em pouco se assemelha às *grids* modernistas, a começar pelo fato de que mesmo as suas pinturas que flertam com a abstração nunca a abraçam por inteiro. Ainda que, como as *grids* descritas por Krauss, suas obras também almejem uma espécie de silêncio, não são hostis à narrativa, pelo contrário. Mesmo que adormecida e mascarada ela está sempre ali, como uma pista para uma história maior, em sua condição metonímica.

Mas também em relação a este aspecto fragmentário, podemos associar a pintura de Tuymans à estrutura da *grid*. Em seu texto, Krauss comenta a ambiguidade da estrutura que pode sugerir ora um movimento centrífugo, em direção ao exterior da obra, ora centrípeto, fechando-se em seu interior:

> No sentido lógico, a *grid* se estende, em todas as direções, ao infinito. Quaisquer barreiras impostas a ela por uma pintura ou escultura só podem ser vistas - sob esta lógica - como arbitrárias. Por virtude da *grid*, tal trabalho de arte é apresentado enquanto mero fragmento, um pequeno pedaço arbitrariamente cortado de um tecido infinitamente maior. Portanto a grid opera de dentro do trabalho de arte para fora, nos convencendo ao reconhecimento de um mundo além da tela. Esta é a leitura centrífuga. A centrípeta funciona, naturalmente, dos limites exteriores do objeto artístico para dentro. A grid é, em relação a esta leitura, uma re-apresentação de tudo que separa o trabalho de arte do mundo, do espaço ambiente e outros objetos. A *grid* é uma introjeção dos limites do mundo no interior do trabalho; é um mapeamento do espaço interior da tela em si

[124] "*The peculiar power of the grid, its extraordinarily long life in the specialized space of modern art, arises from its potential to preside over this shame: to mask and to reveal at the same time. […] it deals with paradox and contradiction not by dissolving the paradox or resolving the contradiction, but by covering them over so that they seem (but only seem) to go away. The grid's mythic power is that it makes us able to think we are dealing with materialism (or sometimes science, or logic) while at the same time it provides us with a release into belief (or illusion, or fiction).*"

> mesmo. É um modo de repetição, cujo conteúdo é a natureza convencional da própria arte.[125] (Ibid, p.60-61)

Grande parte da obra de Tuymans reforça, certamente, este primeiro aspecto da *grid*, seu movimento centrífugo[126], que ganha aqui conotações simbólicas e narrativas. A pintura não se extende para fora do quadro apenas literal e formalmente, esta extensão vale também para os objetos ali parcialmente representados e histórias parcialmente contadas. É interessante observar este movimento em algumas das obras mais "abstratas" do seu início de carreira, onde ele tem justamente o efeito de renegar a abstração absoluta, sugerindo que há mais a ser visto para além dos limites do quadro, que a pintura não se encerra em si mesma mas representa um fragmento de um mundo mais amplo.

Em "*Ceiling*" (1993, fig.69), por exemplo, os movimentos verticais e horizontais das pinceladas parecem continuar para fora da tela. A obra poderia ser uma abstração geométrica, mas ao que o título sugere, configura o canto de um cômodo, um pedaço do teto e de duas paredes. Mesmo se fosse um cubo abstrato, no entanto, seja pelo direcionamento das pinceladas ou pelas linhas diagonais que separam as três superfícies, a pintura passaria igualmente a impressão de continuar para fora de suas bordas, de ser apenas um canto, um pedaço de algo mais amplo, não uma unidade inteira. Em outras obras, como "*Bathroom Tiles*" (1992, fig.70) a estrutura da *grid* de fato se manifesta, com o mesmo efeito centrífugo. Aqui, a impressão de que as linhas e retângulos irregulares se estendem para fora da tela é novamente reforçada pelo título, que lhe designa como um trabalho figurativo, as formas seriam "azulejos do banheiro".

Em "*Embroidery*" (1993, fig.71), a *grid* retorna de modo mais discreto, desta vez remetendo ao aspecto religioso latente da estrutura, através da forma da cruz - como comenta Krauss, "não há pintor no Ocidente que não esteja ciente do poder simbólico da forma cruciforme"[127] (ibid, p.52). A *grid*, aqui, é toda composta por círculos entremeados em um fundo verde, alguns dos quais o contorno é destacado em roxo, formando uma cruz. Além desta estrutura maior, dentro destes círculos temos algumas pequenas cruzes, que revezam-se entre outro tipo de padrão. Como nos casos anteriores, a *grid* de "*Embroidery*" remete a uma leitura

---

[125] "*Logically speaking, the grid extends, in all directions, to infinity. Any boundaries imposed upon it by a given painting or sculpture can only be seen - according to this logic - as arbitrary. By virtue of the grid, the given work of art is presented as a mere fragment, a tiny piece arbitrarily cropped from an infinitely larger fabric. Thus the grid operates from the work of art outward, compelling our acknowledgement of a world beyond the frame. This is centrifugal reading. The centripetal one works, naturally enough, from the outer limits of the aesthetic object inward. The grid is, in relation to this reading a re-presentation of everything that separates the work of art from the world, from ambient space and other objects. The grid is an introjection of the boundaries of the world into the interior of the work; it is a mapping of the space inside the frame onto itself. It is a mode of repetition, the content of which is the conventional nature of art itself.*"

[126] Há uma obra inicial sua, "*Antichambre*" (1985), que parece fazer o movimento contrário, o centrípeto.

[127] "*There is no painter in the West who can be unaware of the symbolic power of the cruciform shape […].*"



Fig.69 - "*Ceiling*", 1992, óleo sobre tela, 43 x 34.5 cm. Collection Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld.



Fig.70 - "Bathroom Tiles", 1992, óleo sobre tela, 50 x 40 cm. Coleção privada.



Fig.71 - "*Embroidery*", 1993, óleo sobre tela, 127 x 94.5 cm. Galerie Zeno X, Anvers.

centrífuga, não parecendo se limitar pelas bordas do quadro, o que, em certo sentido, distancia a pintura da forma circunscrita da cruz. A forma cruciforme, então, parece apenas incidental, resultado de certo enquadramento arbitrário desta superfície extensa, o que enfraquece seu teor religioso. O título, "bordado", novamente, irá assentar ainda mais a imagem no mundo concreto: trata-se apenas, agora literalmente, de um "pequeno pedaço arbitrariamente cortado de um tecido infinitamente maior", ainda que evoque a imaterialidade da cruz e autonomia da *grid*.

3.2. Horizonte diegético

Em certo sentido, a obra de Tuymans sempre oscilou entre dois caminhos, um que compreende o quadro sobretudo enquanto um objeto concreto e valoriza o aspecto táctil da tinta, e outro que flerta com um aspecto incorpóreo da imagem, desta enquanto aparição ou jogo de percepção, caminho que assumirá de modo mais proeminente a partir do início dos anos 2000. O primeiro caminho pode ser traçado a partir de outros pintores em atividade no início de sua carreira na Bélgica, quando estava em voga a reação belga à arte Pop, um tipo de nova figuração de aspecto particularmente lúdico e colorido, com nomes como Roger Raveel, Etienne Elias e Raoul de Keyser. A obra do último, sobretudo, que flerta com a figuração mas parte dos princípios da abstração, terá muito em comum com o modo de pintar de Tuymans. O segundo caminho, aquele mais volátil, assumido posteriormente, encontrará ressonâncias em obras belgas e de outras partes da europa de séculos anteriores, por exemplo, Léon Spilliaert, pintor belga do início do século XX e nomes mais consagrados de pintores barrocos como El Greco, Rubens e Caravaggio - Spilliaert e El Greco, principalmente, são nomes trazidos com recorrência por Tuymans.

Ainda que Tuymans não reconheça propriamente uma influência por parte de De Keyser (1930-2012), ele reconhece proximidades entre suas obras ao longo dos anos em que os dois expuseram trabalhos juntos, sendo representados pela mesma galeria, Zeno X, na Antuérpia (TUYMANS, 2021). O crítico norte-americano Raphael Rubinstein insere De Keyser em um conjunto de pintores das últimas décadas que "deliberadamente se distanciam de uma pintura 'forte' para algo que parece em constante risco de inconsequência ou colapso", denominado pelo autor de "pintura provisional", em seu texto homônimo (RUBINSTEIN, 2009, tradução nossa). Neste, Rubinstein traz, também, um trecho de uma análise da obra de De Keyser feita pela crítica Roberta Smith, no qual ela observa a "estranha combinação de deliberação e indecisão" em suas pinturas (SMITH apud RUBINSTEIN, ibid).

As obras do pintor partem, com frequência, de um esforço de delineação de formas e objetos que parece resultar na abstração mais como consequência do que como objetivo. O caráter de esforço destas pinturas é enfatizado por seu traço "desajeitado", que aparenta nunca passar da tentativa e do registro desta tentativa; uma pintura, nas palavras de Rubinstein, provisória. O próprio Tuymans comenta que a pintura de De Keyser busca, sobretudo, "deixar marcas" ("*mark making*"), e que haveria nisto um caráter radical de pesquisa e experimentação (op. cit., 2021).

A obra de Tuymans dialoga tanto com o traço "desajeitado" e táctil quanto com o aspecto provisório das pinturas de De Keyser. No seu caso, no entanto, esta provisoriedade se manifestará através dos próprios limites do quadro, com frequência recortado de forma aparentemente arbitrária, o que enfatiza sua fragmentação. Principalmente em sua obra inicial, esta fragmentação é de ordem corporal e visceral, ao cortar as cabeças dos personagens de "*Geese*" e "*Body*", por exemplo. Há também uma fragmentação de ordem gráfica/espacial, como nos exemplos que se aproximam da *grid*, se apresentando como "pequeno[s] pedaço[s] arbitrariamente cortado[s] de um tecido infinitamente maior". E há, enfim, uma fragmentação de ordem temporal, como é o caso das séries "*Die Zeit*" e "*Suspension*", que serão comentadas a seguir, onde as telas parecem pedaços retirados de uma película fílmica. As duas séries são um primeiro passo na direção de uma compreensão mais narrativa e menos literal desta fragmentação, como se tornará evidente em obras futuras, como aquelas feitas para a exposição "*Mwana Kitoko*" (2000).

Esta compreensão estrutural do fragmento na pintura de Tuymans de fato provém, também, de sua experiência com o cinema. Durante um breve período em que se desencantou com a pintura na década de 1980, o artista chegou a fazer filmes em 16mm. Alguns *frames* destes filmes já foram exibidos em exposições de sua obra (fig.72), e nestes fragmentos isolados de seu fluxo corrente é possível notar o mesmo apreço pela contingência, pelo registro do instante arbitrário, que irá trabalhar na sua pintura.

É, enfim, em seu quadríptico intitulado "*Die Zeit*" (1988, fig.73, fig.74, fig.75 e fig.76), que sua obra ganha um caráter mais evidentemente narrativo. O primeiro quadro apresenta uma vista de cima, aproximada, de uma cidade, com as palavras "*Nichts in Sicht*" (nada à vista) escritas na parte superior da tela. O segundo apresenta prateleiras vazias do que aparenta ser uma vitrine comercial. O terceiro, dois tabletes circulares apoiados um sobre o outro e dispostos sobre uma superfície azulada. O último, o busto de um homem sentado, composto apenas de tinta preta sobre a tela branca, com alguns traços de desenho a vista, seu rosto sendo uma foto de uma revista recortada e colada sobre a pintura, sobre a qual Tuymans ainda pintou óculos escuros.



Fig.72 - "*Prague, refribell, harbours, waterloo, nautilus*", 1981-1982, impressão em gelativa de prata feitas a partir de filme super 8, 21 x 29.5 cm (cada). Coppejans Gallery, Antuérpia.

Os quatro quadros de poucas pinceladas compartilham uma paleta de cores muito próxima, majoritariamente de brancos e beges, que contrastam com tons dessaturados e escurecidos de marrom e azul. A sucessão de imagens remete a um fluxo de planos cinematográficos, como se o "tecido" maior da onde saíram estes fragmentos fosse aquele da película de filme. Da primeira à última imagem, há um movimento de aproximação dos objetos representados que remete a uma contextualização narrativa típica do cinema clássico-narrativo: da vista da cidade passamos a uma vitrine de loja, da vitrine a um objeto sobre a mesa, do objeto a um homem sentado. No entanto, aqui, quanto mais nos aproximamos, menos vemos. Se na vista da cidade já havia uma escassez de detalhes, quando chegamos aos tabletes circulares a pintura torna-se quase abstrata, sendo o sombreado em volta dos objetos e a associação do quadro com os outros da série os únicos sinais de que isso se trata de uma imagem figurativa.

Em certo sentido, o quadríptico é também anti-cinematográfico, pois cada uma das imagens manifesta absoluta inércia, parecemos estar diante de um cenário desertado, onde ninguém anda na cidade, não há ítens na vitrine. A frase escrita no primeiro quadro, sobre a vista da cidade, nega a função de seu enquadramento amplo, confirmando ao espectador que não há "nada à vista". Podemos estar diante, também, de um cenário-modelo, um projeto. Tuymans

pintou o terceiro quadro, dos tabletes, a partir de uma fotografia de pílulas de espinafre desenvolvidas por cientistas nazistas, mais um de seus projetos fracassados, este inofensivo, mas emblemático quanto ao ponto de vista pragmático e racionalista da ideologia. Esta informação não é de modo algum divulgada na pintura mas, como em "*Diagnostiche Blick*", Tuymans reproduz o "olhar diagnóstico" da onde estas imagens partiram, se referindo à série como uma "vivissecção da realidade" (TUYMANS apud ALIAGA et al., 2003, p.117).

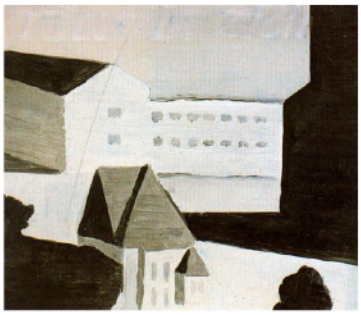


Fig.73 - "Die Zeit 1", óleo sobre cartão, 30 x 40 cm.

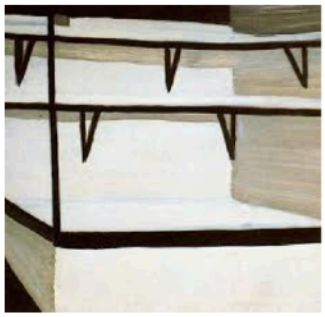


Fig.74 - "Die Zeit 2", óleo sobre cartão, 39 x 40 cm.



Fig.75 - "Die Zeit 3", óleo sobre cartão, 37 x 40 cm.



Fig.76 - "Die Zeit 4", óleo e colagem sobre cartão, 41 x 40 cm.

No quadro final, temos ainda menos detalhes e ainda menos pintura, mas temos também o elemento mais nítido de toda o quadríptico, o rosto colado do homem, que destoa do resto com sua qualidade fotográfica. O estranho enxerto dá a figura um aspecto robótico, inanimado, enfatizado pelo fato de que seus olhos foram sobrepostos por este óculos escuros de tinta preta. Estamos diante de um boneco mais do que de um homem, tão hermético e impenetrável, tão oco, quanto as imagens anteriores. O homem em questão é Reinhard Heydrich, um dos oficiais nazistas responsáveis pela "solução final da questão judaica", projeto do mesmo sistema que cunhou as pílulas de espinafre, mas com consequências infinitamente mais catastróficas. A intenção da pintura parece ser aquela de "dissecar" a imagem de Heydrich, revelando seu rosto como uma máscara em sua absoluta opacidade, uma "casca vazia" destituída de seus efeitos. Cidade, prateleiras, tabletes, homem, são todos colocados sob este olhar diagnóstico insípido.

Juntas, as imagens enigmáticas de "*Die Zeit*" reconstituem uma espécie de cena de crime, cada uma delas retendo a opacidade de uma pista, a indiferença de uma impressão digital ou mancha de sangue que, sozinhas, nada significam mas que reunidas e agregadas à informações exteriores, talvez possam compôr a narrativa do evento a qual se referem, que supostamente lhes originou. Como pinturas, no entanto, autenticam apenas sua própria evidência, são documentos apenas de si mesmas e dos "materiais rudimentares dos quais são feitas". Isto pode ser dito a

respeito da maior parte da obra de Tuymans que, apesar de se apresentar em grande quantidade, parece partir sempre da mesma tentativa de dissecar, diagnosticar, mortificar as imagens.

As pinturas de sua exposição intitulada "*Suspended*"[128], de 1990, como "*The Swimming Pool*" (1989), "*The Cry*" (1989), "*The Murderer*" (1989), "*The Servent*" (1989) e "*Birdwatching*" (1990), continuam a explorar esta dimensão mais propriamente narrativa e temporal introduzida por "*Die Zeit*". Diferente de grande parte da obra de Tuymans, estas pinturas representam *cenas*, personagens aparentemente em meio a ações em cenários específicos, ainda que dúbias e banais: pessoas em uma piscina, uma mulher de vestido passando em frente a uma casa, um homem de chapéu desce escadas, uma mulher com roupas de empregada caminha a noite, um homem usa um binóculo. Sem nunca se encerrarem em si mesmas, estas cenas rígidas de gestos mínimos invocam uma continuidade, como se fossem retiradas de um fluxo contínuo de imagens, como aquele do cinema ou da televisão. Douglas Crimp comenta algo semelhante à respeito da célebre série fotográfica e conceitual "*Untitled Film Stills*" (1977-80) de Cindy Sherman, ainda que o autor ignore as distinções entre os conceitos de *still* e *frame*:

> Elas [as fotografias] são como citações de uma sequência de *frames* que constitui o fluxo narrativo de um filme. Seu senso de narrativa é um de sua presença e ausência simultâneas, a ambiência narrativa afirmada mas não realizada. Resumindo, estas são fotografias cuja condição é aquela do *still* de filme, aquele fragmento "cuja existência nunca excede o fragmento"[129]. (CRIMP, 1979, p.80-81, tradução nossa)

A diferenciação, aqui, é importante, pois o *frame*, ou fotograma, é ainda mais contingente, fragmentário, do que o *still*. Enquanto o *still*, em decorrência de seus fins publicitários, ainda deve dizer algo sobre seu filme, passar ao menos uma atmosfera deste, talvez indícios de certo gênero cinematográfico, como fazem, afinal, os de Sherman, o *frame*/fotograma é apenas um significante cinematográfico avulso, a unidade mínima de um filme, geralmente rodado a 24 *frames* por segundo - um *frame* de um filme pode ser utilizado como um *still*, mas frequentemente este é fotografado separadamente. Justamente por isso, enfim, pela absoluta insignificância do *frame* quando isolado do fluxo narrativo, é que ele clama por este fluxo de modo ainda mais intenso, clama por continuidade.

---

[128] Realizada na Zeno X Gallery, entre 29 de novembro e 23 de dezembro de 1990, na Antuérpia.

[129] "*They are like quotations from the sequence of frames that constitutes the narrative flow of film. Their sense of narrative is one of its simultaneous presence and absence, a narrative ambience stated but not fulfilled. In short, these are photographs whose condition is that of the film still, that fragment "whose existence never exceeds the fragment"*".

Para Roland Barthes, o fotograma é ao mesmo tempo uma *citação*, pois ele representa ou "dissemina" o filme como um todo, e um *fragmento*, pois mesmo quando isolado ele possui sempre um "horizonte diegético" (BARTHES, 1984, p.63)[130]. Os falsos *stills* de Sherman se apresentam de modo mais posado do que interrompido, almejando justamente aquilo que há de reconhecível, da ordem do clichê cinematográfico, em suas fotografias, diferente das imagens de Tuymans que buscam uma contingência que beira a abstração. Para além do cinema, como veremos adiante, a pintura do artista belga conta com uma grande influência da imagem televisiva, com sua luz azulada e sua indissociação do objeto que lhe transmite.

Além de partirem de imagens de fotogramas, suas pinturas assumem a qualidade fragmentária destes e incorporam seu "horizonte diegético". Na série "*Suspended*", a proximidade com o fotograma começa pela cor que, nestas pinturas, diferente do resto de sua obra, é saturada, até mesmo vibrante, com algo do Technicolor do cinema hollywoodiano dos anos 1950[131], denotando-lhes de uma certa artificialidade e já lhes inserindo no âmbito da ficção. Remetem, também, à obra do pintor Edward Hopper - cuja aproximação visual com o cinema já é lugar-comum - sobre quem Tuymans afirma o seguinte: "Sempre gostei de Edward Hopper porque ele não pintava figuras reais. Para mim, elas são como bonecos."[132] (TUYMANS apud ALIAGA et al., 2003, p.22, tradução nossa). As obras da série de Tuymans foram, de fato, feitas a partir de modelos de brinquedo cuja imprecisão de detalhes (não conseguimos ver nenhum rosto) e rigidez parece ser mantida. Esta informação deturpa um pouco a ideia de uma imagem cinematográfica nestas pinturas, visto que não partem de imagens interrompidas como as de fotogramas mas da inércia prévia destes bonecos. Nas obras em si, entretanto, esta diferenciação não existe, e Tuymans parece, com isso, brincar com esta qualidade inerte da pintura: assumimos que as figuras estão congeladas pelas limitações materiais do meio pictórico, com sua imagem única, quando na verdade a pintura já parte de figuras estáticas.

O tal "horizonte diegético", pulsante em cada uma destas imagens e nas relações que estabelecem entre si, se apresenta como tensão narrativa sem que os quadros revelem qualquer possível história. Os títulos de algumas das pinturas fornecem pistas: "*The Cry*" (Fig.77), nos sugere que a mulher representada esteja chorando; "*The Murderer*" (fig.78) nos sugere que o homem representado seja um assassino; "*Birdwatching*" (fig.79) nos sugere que a figura segurando um binóculo esteja observando pássaros. A imprecisão de detalhes em "*The Cry*" não nos permite, porém, garantir que a mulher esteja de fato chorando: temos apenas sua mão

---

[130] Ainda de acordo com Barthes, o fotograma seria também uma espécie de "contranarrativa", que resiste a uma codificação única e "abre o campo de sentido totalmente". (Ibid, p.60 e p.50)

[131] Tuymans irá depois retornar ao Technicolor em uma série de pinturas, como "*Allo!*" (2012) ou "*Peaches*" (2012).

[132] "*I have always liked Edward Hopper because he didn't paint real figures. To me they are like puppets.*"

levantada sobre seu rosto vazio, parcialmente sombreado por algumas poucas pinceladas. Da mesma forma, não há nada na imagem de *The Murderer* que sugira um assassinato, tampouco pássaros em *Birdwatching*. Como qualquer ação interrompida, podemos apenas supor o que aconteceu antes ou depois, ou, como essas imagens dialogam diretamente com o cinema, o que *apareceu* antes ou depois. Em um quadro como *Birdwatching*, por exemplo, podemos assumir que haveria um plano seguinte no qual pudéssemos ver os tais pássaros, sob o ponto-de-vista da personagem representada no quadro, observando algo por um binóculo.



Fig.77 - "*The Cry*", 1989, óleo sobre tela, 37 x 45 cm. Coleção privada.



Fig.78 - "*The Murderer*" , 1989, óleo sobre tela, 32 x 28 cm.



Fig.79 - "*Birdwatching*", 1990, óleo sobre tela, 39.5 x 47 cm.

Estas pinturas não são apenas recortadas de um tempo narrativo, mas também de um espaço; como em "*Embroidery*", "*Die Zeit*", e outras tantas, seus enquadramentos são fragmentários, indicando continuidade espacial para fora do quadro. Essas pequenas cenas parecem elencadas e recortadas de um cenário mais amplo, que isola essas figuras em meio à suas ações banais, como se fossem observadas através de um binóculo como aquele da personagem de *Birdwatching* - é estranho e mesmo suspeito, afinal, que ela esteja observando pássaros à noite, como nos sugere o cenário escuro. Esta pintura, assim, parece complementar as outras da série, como se a pessoa com o binóculo estivesse observando as personagens dos outros quadros e, partindo deste "plano", todos os outros quadros fossem planos ponto-de-vista deste fluxo narrativo.

Há, de fato, algo de voyeurístico em tais enquadramentos fechados, que sugerem o zoom de um binóculo, nos permitindo uma aproximação, por exemplo, dos filmes de Alfred Hitchcock - muitos dos quais se utilizaram da tecnologia Technicolor e tem paletas de cor semelhantes aos quadros da série. Nestes, a trama detetivesca é delineada pelo olhar, como coloca Luiz Carlos

Oliveira Jr.: "Em filmes como 'Janela indiscreta', 'Vertigo' e 'Os Pássaros', o ato de olhar é em si o motivo, o 'tema' da narrativa, além de ser o ponto nodal da decupagem e da trama. O olhar *produz* a ficção." (OLIVEIRA JR., 2015, p.13). Em "Janela Indiscreta" (1954), especificamente, o protagonista observa seus vizinhos com um binóculo e assim descobre um assassinato (fig.80 e fig.81). Na série de quadros "*Suspended*", também, as imagens parecem não apenas permeadas por um certo olhar, um certo ponto de vista, mas produzidas por este, como o "plano hitchcockiano" que "fecha o campo visual sobre o objeto suspeito, aquele que, em meio à totalidade do real, torna-se um operador de ficção, um foco de intriga." (OLIVEIRA JR., 2015, p.10). No caso destas pinturas, no entanto, quanto mais nos aproximamos, menos vemos. Os detalhes, aqueles que poderiam ser os "objetos suspeitos" desta trama, não passam de traços grossos de tinta, de rostos vazios e cenários vagos.



Fig.80 - Frame de "Janela Indiscreta" (1954), dirigido por Alfred Hitchcock.



Fig.81 - Frame de "Janela Indiscreta" (1954), dirigido por Alfred Hitchcock.

Mas nada garante, enfim, que esse olhar "operador de ficção" da série de Tuymans seja aquele de um detetive. Não temos, afinal, como nos filmes de Hitchcock, o resto da trama, temos apenas estes "fotogramas" isolados. Na ausência de um contraplano que revele o dono do ponto-de-vista (ou quaisquer outras pistas narrativas), não sabemos quem olha essas figuras, tampouco quais são suas intenções e se este é um olhar investigador, ameaçador ou mesmo apenas voyeurístico. *The Murderer*, pintura que tem o título mais sugestivo da série, em pouco ajuda, podendo o rótulo de "assassino" ser atribuído tanto à personagem representada, o homem descendo as escadas que poderia estar indo ou vindo da cena do crime, quanto a quem o observa, o dono deste olhar, elencando esta figura para ser sua vítima, como um *sniper* que aguarda o

momento certo de atirar (outra figura recorrente do cinema, associada ao uso do zoom[133]). Na prática, em "*Suspended*", este olhar seria aquele do pintor e consequentemente, aquele dos espectadores do quadro, nos implicando nesta trama voyeurística.

Existe a possibilidade, assim, de que o observador de pássaros de *Birdwatching* não seja necessariamente o dono deste olhar mas ainda assim funcione como um "intermediária[o] de nossa posição" em relação aos outros quadros. Tal função é descrita por Daniel Arasse em relação à criada ajoelhada na "Vênus de Urbino" (1538) de Ticiano: esta serviria como modelo para como nós, espectadores, deveríamos observar o quadro. O autor, partindo de uma teoria de André Chastel, sugere que a presença de um quadro dentro do quadro frequentemente opera como um "roteiro de leitura" para a cena representada no espaço onde este se situa (ARASSE, 2019, p.113-114)[134]. A diferença é, evidentemente, que o caso descrito por Arasse é aquele de um único quadro, enquanto aqui trata-se de uma relação entre diferentes quadros. Mas, justamente a partir disso, podemos estabelecer um pressuposto fundamental para a narratividade da pintura de Tuymans: o fato de que esta não se resume a um único quadro, mas se expande em vários fragmentos, operando através da relação entre diferentes quadros, em conjunto. Ainda que trate de temas históricos específicos, suas obras nunca se resumem a uma só história - e com isso sugerem, também, que consequências destes eventos da história européia que aconteceram no século passado ainda perduram e definem os dias de hoje. Mais do que contar uma história, enfim, estes quadros vislumbram partes deste horizonte infinitamente maior.

*

Se em "*Suspension*" esta sugestão narrativa entre quadros já estava sublinhada, ela será construída de modo mais enfático na exposição "*Mwana Kitoko*"[135], em 2000, tratando aqui não mais de uma narrativa ficcional, resumida a associações genéricas a gêneros cinematográficos e partindo de modelos de brinquedo, como a anterior, mas de eventos históricos e figuras reais.

---

[133] Neste caso, particularmente do cinema norte-americano dos anos 1970 de cunho paranóico, em filmes como "*Targets*" (1968), "*The Conversation*" (1974), "*The Parallax View*" (1974), "*Nashville*" (1975) ou "*God Told me To*" (1976).

[134] De acordo com Arasse, no capítulo "A mulher na arca" do livro "Nada se vê", a criada ajoelhada em "Vênus de Urbino" nos indicaria a associação da obra de Ticiano a uma "pintura de baú", de conteúdo erótico, como uma espécie de "pin-up" renascentista. (ARASSE, 2019)

[135]A exposição aconteceu primeiro em Nova York, entre novembro e dezembro de 2000, na galeria David Zwirner, e pouco depois no pavilhão belga da Bienal de Veneza de 2001, entre junho e novembro. Alguns eventos que vinham ganhando repercussão na época podem ter motivado Tuymans a trabalhar esta temática: em 1999 foi publicado o livro "*De moord op Lumumba*" (A morte de Lumumba) que sugeria envolvimento do governo belga na morte do líder, e uma comissão foi organizada entre 1999 e 2001 para investigar o caso. C.f. https://www.davidzwirner.com/exhibitions/2000/mwana-kitoko-beautiful-white-man/press-release

Neste caso, as obras serão feitas a partir, principalmente, de imagens de um filme de 1955 por André Cauvin, intitulado "*Bwana Kitoko*" (algo como "homem branco belo" em suaíli), que registra de modo tendencioso, senão propagandístico, a visita do rei Baudouin ao Congo Belga, mas também de outras fontes que remontam direta ou indiretamente ao colonialismo belga e à turbulenta independência do país que enfim se tornou a República Democrática do Congo na década de 1960. Podemos destacar duas pinturas, o retrato do rei belga e do líder anti-imperialista do Congo, Patrice Lumumba, como os pontos cardeais da série, que estabelecem, nas palavras de Tuymans, "um antagonista e um protagonista" (TUYMANS, 2010b). Longe de ser uma história simples e dual, no entanto, a série traz também referências ao momento posterior à independência, por exemplo à constituição do Estado de Katanga e seu presidente Moïse Tshombe (na obra "Tsjombe", 2000), que depôs o governo de Lumumba e, junto com o estado belga, foi responsável por seu assassinato.

A pintura de temas históricos de Tuymans é fundamentalmente distinta daquela de Marshall, ainda que ambas compartilhem, de modo mais ou menos direto, o aspecto intertextual da citação. Enquanto o pintor norte-americano está preocupado em dar corpo a figuras históricas socialmente invisíveis, Tuymans busca dar corpo à própria matéria instável da memória, buscando menos seus pontos ignorados e mais seus pontos incômodos. O retrato que fará de Lumumba ("*Lumumba*", 2000, fig.82) é um bom exemplo para uma comparação entre as pinturas dos dois artistas. Enquanto líder negro na luta anti-colonial do Congo pela independência da Bélgica, Lumumba poderia facilmente ser uma personagem de uma obra de Marshall - ainda que o pintor costume se restringir à história dos Estados Unidos. O Lumumba de Tuymans, no entanto, está muito distante das figuras sólidas e imponentes de Marshall, caracterizadas por sua tridimensionalidade, suas feições escultóricas, e suas tonalidades intensas de tinta acrílica preta, ou mesmo de seus quadros iniciais com suas personagens caricatas. O retrato do líder anti-colonial feito por Tuymans apresenta uma figura de traços imprecisos, cores dessaturadas e esmaecidas, pintadas a óleo e *alla prima*. Enquanto Marshall edifica suas personagens, visando estabelecer uma presença firme, retórica e literalmente, Tuymans pinta uma imagem envelhecida de Lumumba, quase em sépia, que parece prestes a esvaecer. Este é menos um retrato no sentido mais tradicional do termo do que uma imagem de uma imagem e, como costuma ser o caso em sua pintura, o distanciamento da fonte original parece deixar seus rastros, como se neste trânsito a imagem fosse perdendo forças.

Ainda que a fonte exata utilizada para a pintura de Lumumba seja imprecisa, a imagem parece muito com uma fotografia de grande circulação do líder de terno e óculos, em que o homem quase sorri enquanto olha para a câmera. A imagem pouco revela a respeito das conjunturas e intrigas políticas em que Lumumba esteve envolvido ou de seu destino trágico, a

expressão em seu rosto, aqui, é até mesmo um tanto neutra. Na pintura de Tuymans, a imagem ganha cores, majoritariamente tons de sépia, e é construída por pequenas pinceladas aparentes. O olhar do retratado é desviado, como de costume. Seu Lumumba parece uma espécie de retrato falado coletivo, imperfeito, feito de memória. Ele é, sem dúvidas, Lumumba (mesmo sem o título, seria reconhecido por aqueles que já houvessem visto alguma foto sua), mas sua falta de definição transmite quase uma indiferença em relação aos feitos do homem, e ao que significa pintar seu retrato, que acaba por humanizar sua figura; nem mito, nem inimigo, ele é aqui apenas um rosto pintado, um homem do passado. Isto já o distancia bastante da outra figura histórica representada na mesma exposição, aquela do rei Baudouin, que era na época governante da Bélgica e do Congo Belga.

O retrato de Baudouin, intitulado "*Mwana Kitoko*" (2000, fig.83), que significa algo como "pequeno homem branco" em suaíli, de acordo com Tuymans, uma forma pejorativa como os congoleses de fato se referiam o rei, compartilha o título com aquele da exposição, denotando-lhe um caráter jocoso. O rei é retratado aqui de corpo inteiro, uma figura rígida como um boneco ou uma estátua, que desce de um avião com trajes brancos militares. Ao contrário do retrato de Lumumba, no qual, por mais distorcido que ele esteja ainda reconhecemos suas feições, o rosto de Baudouin é quase inteiramente apagado, à exceção de seus óculos escuros, remetendo aos modelos de brinquedo da série "*Suspension*" ou ao retrato de Reinhard Heydrich em "*Die Zeit*". No contexto político, a figura do boneco ganha um sentido de fantoche, como se estes trajes excessivamente brancos e grandes demais para o pequeno rei servissem apenas de fachada e o poder não estivesse concentrado tanto na pessoa quanto nas roupas que lhe deram para vestir, no legado herdado do Congo. Sua visita ao país em 1955, registrada no otimista filme "*Bwana Kitoko*", da onde provém a imagem desta pintura, seria um dos últimos momentos de aparente harmonia entre a colônia e o governo belga.

Temos na série de pinturas que compõe a exposição "*Mwana Kitoko*", enfim, as diferentes frentes deste conflito, além de outras imagens que o tangenciam e ilustram. Como em "*Gas Chamber*", "*Schwarzheide*" e "*Our New Quarters*", a exposição trata de um momento histórico específico, mas o fará de modo bastante distinto. Se as obras iniciais apresentavam-se como falsos documentos históricos, re-interpretados na retórica da metonímia ou da metáfora com suas pinceladas reduzidas a resíduos sobre superfícies tortas e amareladas, em "*Mwana Kitoko*" cada obra parece um fragmento imagético de um mesmo fluxo narrativo (como em "*Die Zeit*" e "*Suspended*"), fluxo este que conta com seu próprio elenco de personagens, conflitos e cenários.

Em "*Leopard*" (2000, fig.84), outra pintura da exposição, podemos compreender um pouco do modo tangencial com o qual Tuymans aborda o conflito. Há, na pintura, uma pele de leopardo esticada no chão como um tapete, ocupando quase todo o espaço da tela vertical. Os



Fig.82 - "*Lumumba*", 2000, óleo sobre tela, 62 x 46 cm. Museum of Modern Art, Nova York.



Fig.83 - "*Mwana Kitoko*", 2000, óleo sobre tela, 208 x 90 cm. Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent.



Fig.84 - "*Leopard*", 2000, óleo sobre tela, 140 x 128.3 cm. Museu Solomon Guggenheim, Nova York.

outros elementos em quadro, mãos que tocam a pele do animal no canto superior direito, pés que parecem acabar de sair do tapete no canto superior esquerdo e uma sombra se projeta sobre ele vinda da esquerda, apenas tangenciam a cena. Há também uma espécie de moldura preta e arredondada em alguns cantos do quadro, que se assemelha àquela de uma televisão.

A imagem provém de um *frame* do filme *Bwana Kitoko*, retirado de um momento especialmente cruel: uma jaula com um leopardo vivo é colocada diante do rei belga, que está em cima de um tapete de leopardo, e a seguir congoleses estendem outro tapete do mesmo tipo para o rei atravessar. O *frame* escolhido para a pintura é um momento do filme em que ninguém está de fato pisando em cima do objeto e que não podemos ver nem o rei nem os homens que estendem o tapete de modo servil. Ainda assim, como é de praxe na obra de Tuymans, o recorte da imagem e suas bordas evidenciam seu aspecto fragmentário, nos indicando que há mais aqui do que se deixa a ver; pela posição dos pés dentro do quadro, por exemplo, podemos assumir que eles já atravessaram o tapete, mesmo que agora não encostem nele. A violência contida aqui é latente, sua relação com o colonialismo é apenas indicial, o que acaba por lhe configurar um potencial metafórico: o animal africano transformado em objeto decorativo exótico - e não qualquer um, mas um tapete, onde se pisa e mesmo limpa os pés - é estendido sobre o chão como se constituísse um palco onde essas relações hierárquicas entre colonizador e colonizado serão encenadas, ou uma tela onde serão projetadas e propagadas (como a sombra que se projeta sobre a pele do leopardo). Podemos pensar, também, no tapete como uma forma de disfarce do governo belga; do mesmo modo que Baudouin seria um fantoche, poderia se dizer que a violência colonial foi "varrida para debaixo do tapete", encenando situações aparentemente inocentes como visa fazer o filme *Bwana Kitoko*.

Algo semelhante acontece em "*Reconstruction*" (2000, fig.85), pintura mais enigmática que também faz parte da exposição. Aqui, temos uma paisagem noturna difusa, onde podemos ver alguns carros pretos debaixo de uma árvore, iluminada pela luz dos faróis. Céu e fundo se confundem em tons de verde e azul escuro, em uma composição que parece novamente fragmentada, uma vez que um dos carros é cortado pela lateral direita do quadro. A confusão se agrava abaixo da árvore, onde as formas se arranjam de modo incompreensível, sombras aparecem de modo inverossímil, remetendo um pouco à obra de Cézanne. A cena remete, também, aos filmes de gênero criminal hollywoodianos, nos quais alguma atividade escusa acontece na beira da estrada, atividade esta que aqui não conseguimos ver, não tanto devido à escuridão mas à confusão de pinceladas.

A imagem original remonta ao filme biográfico sobre Lumumba do haitiano Raoul Peck (intitulado "Lumumba"), lançado na Bélgica também em 2000, partindo da sequência final, quando o líder político é fuzilado à noite, no meio do mato, em um cenário semelhante ao da

pintura. O título "reconstrução", portanto, pode se referir à reconstrução fílmica do assassinato cujas circunstâncias ainda são ainda tema de discussão - por exemplo, a respeito do envolvimento neste do governo belga e da CIA. A palavra pode também ter um sentido mais metafórico, e se referir a uma reconstrução memorial do caso. Ou pode, ainda, se referir à re-construção da imagem e do caso pela própria pintura de Tuymans, cuja estranheza da confecção enfatiza certo aspecto artificial da cena; sua iluminação é demasiado cenográfica, o fundo demasiado abstrato, a árvore montada por massas evidentemente abstratas, sem grandes preocupações realistas. De todo modo, o título chama atenção para o aspecto artificial não apenas desta mas de qualquer uma de suas pinturas, mesmo daquelas que partem de registros documentais. Diferente de Cézanne, afinal, Tuymans não pinta a partir da natureza, mas de imagens feitas com intuitos específicos que, aqui como Cézanne, re-constrói pincelada por pincelada.



Fig.85 - "*Reconstruction*", 2000, óleo sobre tela, 113 x 123 cm.
Friedrich Christian Flick Collection.

Esta artificialidade é exacerbada em "*Chalk*" (2000, fig.86), outra pintura de "*Mwana Kitoko*". Nesta, duas mãos negras, vindas de fora, do lado direito do quadro, se juntam no centro do tela de fundo dourado carregando duas bolinhas também douradas, de acordo com o título, dois pedaços de giz. Esta imagem não provém de uma apropriação, mas de uma foto polaroide montada e tirada por Tuymans, as mãos de sua esposa com luvas negras segurando giz (fig.87)[136].

[136] Informação que revela aqui: *Luc Tuymans on "Chalk"*. Canal **Museum of Contemporary Art Chicago**, 12 de outubro, 2010. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=L8OXGO_1ZsQ. Acesso em 14/08/2022.

O pintor conta que encenou a imagem pensando em uma história a respeito do corpo de Lumumba após o seu assassinato, contada por um dos guardas responsáveis por se desfazer dos restos mortais. O homem haveria mantido consigo dois dentes do líder revolucionário, que seriam as únicas provas remanescentes de seu paradeiro (TUYMANS, 2010a, p.82), os quais Tuymans visa evocar através dos dois pedaços de giz. Esta é a história contada pelo pintor, mas "*Chalk*" pode remeter também a outros eventos que circundam a colonização do Congo e seu imaginário, como a extração de suas riquezas naturais - dentre as quais, minérios e marfim, ambos cuja aparência pode se assemelhar àquela do giz - ou as imagens que até hoje circulam de congoleses escravizados com suas mãos amputadas, decorrência de castigos dos colonos. A imagem inteiramente fabricada pelo artista escancara seu modo metafórico de trabalhar com a narrativa, nossa interpretação dela se valendo inteiramente de sua associação com as outras pinturas da série, que revelam o tema central. Cada uma destas pinturas carrega não apenas uma parte da história do conflito de independência do Congo, mas as diferentes e contraditórias interpretações que houverem sobre este.



Fig.86 - "*Chalk*", 2000, óleo sobre tela, 72.5 x 61.5 cm. San Francisco Museum of Modern Art.



Fig.87 - Fotografia polaroide, 2000.

Na exposição "*Mwana Kitoko*", sugestão e artifício caminham junto a fatos históricos, ilustrando mais a memória complexa destes eventos específicos do que eles em si - afinal, como no caso do corpo de Lumumba, não se pode construir a história apenas a partir das evidências físicas remanescentes visto que muitas foram destruídas. Não mais pistas a serem analisadas em

uma cena de crime, a memória aqui é feita de interpretação e re-construção de fragmentos, onde documento e ficção se confundem; ainda que em pedaços e com lacunas, ela é moldada em forma de uma narrativa.

Em diferentes sentidos, "*Mwana Kitoko*" marca uma mudança de rumo na obra de Tuymans, que irá abandonar o anonimato e hermetismo de figuras como as de "*Suspension*", "*Diagnostiche Blick*" ou "*Body*" e estabelecer uma relação cada vez mais ilustrativa e comunicativa com o contexto das imagens que utiliza como fonte, principalmente a partir dos anos 2000. As pistas que indicam o contexto temático de suas pinturas serão mais explícitas e evidentes, menos abstratas. No lugar de pinturas como "*Himmler*", de 1998, na qual a identidade do líder nazista retratado é indicada no título da obra mas o retrato em si é praticamente um vulto, com o rosto quase apagado, sem feições reconhecíveis, teremos obras como "*Lumumba*", ou "*The Secretary of State*" (2005), na qual Tuymans figura a política norte-americana Condoleezza Rice, e o auto-retrato "*Me*" (2011). Nestes dois últimos exemplos, que retratam a ex-secretária do Estado dos Estados Unidos e o próprio Tuymans, as feições dos retratados são nítidas e distinguíveis, ainda que os traços de tinta também. A compreensão do rosto como uma máscara opaca ainda está lá, pois nada se pode aferir a respeito de suas personalidades ou humores a partir dos retratos, cujos olhares ainda são desviados, mas internalizada, sutil, numa obra que trabalha cada vez mais seu sentido enquanto imagem e menos enquanto documento.

Nesta mesma linha, temos "*Issei Sagawa*" (2014, fig.88), pintura que retrata uma figura estranha, de feições exageradas e um chapéu grande demais, pintada com pinceladas grossas e difusas. A figura é quase monocromática, ainda que composta de verdes, rosas e azuis, todas as cores tendem ao branco e ao preto - a pintura esbranquiçada deste rosto bizarro remete à obra de James Ensor, que além de pintar máscaras utilizava a cor branca com abundância. O título da pintura revela a identidade da personagem: Issei Sagawa, um assassino canibal japonês cuja história tornou-se conhecida por, devido a algumas brechas na lei, não ter permanecido preso após cometer um crime hediondo (assassinou e canibalizou o corpo de uma jovem holandesa) e viver solto até hoje. Uma discrepância se estabelece para qualquer um que conheça ou venha a conhecer o rosto de Sagawa, que em nada se assemelha ao da figura representada na pintura. A imagem utilizada como fonte provém de um documentário televisivo sobre o assassino, "*The Cannibal That Walked Free*" (2007)[137], no qual este aparece ainda criança com uma máscara e chapéu em um vídeo caseiro de sua família (fig.89). Justamente neste momento, o narrador do filme explica que uma das brincadeiras preferidas de Sagawa era uma em que seu tio fingia ser um canibal. A associação, um tanto forçada e sensacionalista, entre a máscara assustadora que

[137] Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nvhbGOZrjSA.

aparece no vídeo e a brincadeira bizarra, parece uma tentativa do documentário de encontrar as origens do crime desumano que o homem iria cometer anos mais tarde, como se os traços de monstruosidade estivessem sempre ali, passando despercebidos nas brincadeiras e adereços aparentemente inocentes.



Fig.88 - "*Issei Sagawa*", óleo sobre tela, 74.5 × 82.5 × 4.1 cm. Tate Modern, Londres.



Fig.89 - Frame do filme para televisão, "*The Cannibal That Walked Free*" (2007), dirigido por Toby Dye.

A pintura de Tuymans, a princípio, parece buscar algo semelhante, uma imagem apropriada para a monstruosidade deste homem, invisível em seu rosto normal. No entanto, diferente do documentário que associa a criança mascarada direta e instintivamente ao canibal que ela iria se tornar, diante da pintura de Tuymans, vemos apenas um rosto estranho, monstruoso, e tudo que podemos afirmar é que, diferentemente do que afirma o título, este *não é* Issei Sagawa. A obra do pintor belga nada nos indica quanto ao contexto desta imagem, não busca uma explicação nas origens do assassino, mas se apresenta como uma ficção, como pura máscara ensoriana. Este é o Issei Sagawa de Tuymans, assim como Han Van Meegeren fabricou seus falsos Vermeers.

E o que significa, enfim, pintar o retrato de um assassino canibal? Fosse este o rosto verdadeiro de Sagawa, afinal, tampouco a pintura *nos diria* alguma coisa a respeito de sua persona e seus feitos, assim como seus retratos de Reinhard Heydrich, Patrice Lumumba, Condoleezza Rice, não revelam nada além de versões "flácidas" de seus rostos, ainda que retratem figuras específicas, de alguma importância histórica e política. A escolha por retratar figuras conhecidas e, frequentemente, polêmicas, não é arbitrária, mas necessária para alcançar este efeito de

esvaziamento, de neutralização das imagens, ou de mortificação, como já dizia Joseph Leo Koerner. A aparente indiferença perante temas violentos, como o nazismo, o colonialismo belga, e o canibalismo, é uma máscara. E o retrato histórico é um ponto de partida particularmente interessante para explorar esta natureza impenetrável e silenciosa da pintura, que nunca fornece respostas claras, ainda que Tuymans em momento algum busque um "silêncio" absoluto - como aquele frequentemente almejado pela *grid* modernista e outras estruturas da pintura moderna -, caso contrário o título destas obras não explicitaria as identidades dos retratados. Neste sentido, suas pinturas apenas murmuram, o suficiente para suscitar a tal desconfiança diante da imagem que, como vimos anteriormente, lhe é tão cara.

3.3. A pintura como um transmissor

Em uma entrevista, Tuymans se refere à pintura, de modo geral, como um "transmissor" televisivo primitivo[138], um *veículo* para as imagens, não seu objetivo final, implicando necessariamente a experiência do espectador, seu "receptor"[139]; daí a incompletude essencial de sua obra, que estaria apenas no meio desta trajetória. No final da década de 1990, sua pintura irá adquirir mais declaradamente esta relação com o aparelho televisivo, assumindo uma iluminação semelhante a deste, como se emanasse uma luz fria de seu interior - "interior" este que antes, como vimos, era praticamente inexistente em suas "cascas vazias".

O próprio processo do pintor contribui na impressão deste efeito televisivo, pintando primeiro a tela toda de branco *alla prima*, e então aos poucos acrescentando as cores mais escuras que constituirão o contraste necessário para que a imagem se revele, como uma aparição. Após terminar a pintura, antes de esticar a tela, passa outra camada rala de branco ao redor da imagem para, em suas palavras, "focá-la" (TUYMANS apud ALIAGA et al., 2003, p.26, tradução nossa). Este jogo de aparições emulado em seu processo explica, também, o interesse de Tuymans por fotografias polaroide, as quais frequentemente utiliza para registrar imagens que irá

---

[138] Em uma entrevista, o pintor fala o seguinte: "A pintura foi o primeiro transmissor. Não importa por quanto tempo estejam penduradas em museus, trezentos ou quatrocentos anos, elas ainda lhe oferecem algo. Cada imagem tem esse elemento desconcertante de ir além no tempo, para um tempo mágico. Pode parecer ingênuo acreditar que ao representar algo você captura sua alma ou tem controle sobre aquilo. Mas, de fato, tem algo a ver com isso." (TUYMANS apud ALIAGA et al., 2003, p.28-29) ["*Paintings were the first transmitters. No matter how long they are hung in a museum, three years or 400 years, they still give you something. Every image has this disconcerting element of going further in time, into a magical time. Some may think it's naive to think that by depicting something you capture its soul or that you have control over things. But it really does has something to do with that.*"]

[139] O que faz um contraponto interessante à ideia da tela de pintura como "superfície receptora" que Leo Steinberg observa na obra de Rauschenberg; o sentido das obras de Tuymans não acaba na pintura, que apenas os transmite.

posteriormente pintar: "[Na polaroide, o] filme é revelado como uma pintura diante dos meus olhos. Ele vem do fundo para a frente até que o máximo de contraste finalmente toma forma, e então a imagem está completa. Esse tipo de imprecisão é fluido, afinal. Não é uma verdadeira fotografia e é única, o que também é muito importante"[140] (TUYMANS, 2013, p.71, tradução nossa).

Até mesmo o princípio de fragmentação que permeia toda sua obra será associado à experiência da televisão: "Para minha geração, a televisão é muito importante. Há uma grande quantidade de informação visual que nunca poderá ser experienciada mas que pode ser vista, e seu impacto é enorme. Eu acho que é impossível fazer uma imagem universal. Só se pode fazer pedaços de imagens."[141] (TUYMANS apud ALIAGA et al., 2003, p.12, tradução nossa) É nesse sentido, também, que sua pintura se aproxima de uma materialização da memória, este acúmulo de informação visual que pode ser vista (ou lembrada) mas não experienciada: "[…] uma boa pintura, para mim, revela seus próprios vínculos de tal modo que você não consegue lembrar dela corretamente"[142] (Ibid). Como em sua leitura da televisão, portanto, o pintor irá buscar fazer "pedaços de imagens", imagens fragmentárias, instáveis, provisórias, mas se antes esta fragmentação era literal, ela se torna cada vez mais internalizada, sugestiva - as imagens ainda serão apartadas de seus contextos, mas raramente teremos enquadramentos bruscos, como os de "*Body*" e "*Geese*", que remetem a uma mutilação corporal.

Paulatinamente, o aspecto metonímico e corpóreo determinante de suas obras iniciais será deixado de lado e irá produzir obras de cada vez maior escala, de cores mais homogêneas, de pinceladas mais sutis e imagens mais detalhadas. As pinturas que antes evidenciavam cada pincelada, cada desvio, como se estivessem sob uma lente de aumento, assumem um caráter mais vaporoso, com uma maior preocupação com o trabalho de luz, de modo que comparações como a de Laura Hoptman de sua obra com uma cena de crime não fazem mais tanto sentido, a contingência não dita mais o trabalho como antes. A aparência opaca e orgânica de suas telas é substituída por imagens que surgem como aparições leitosas numa pintura que faz da luz a sua matéria prima, em evidente diálogo com o período Barroco. Distanciando-se das poucas e tangíveis pinceladas de Raoul de Keyser, irá se aproximar das imagens instáveis e volúveis de El

---

[140] *"The film develops like a painting before my eyes. It comes forward from the back until the fullest contrast finally takes shape, then the image is complete. This kind of imprecision is fluid after all. It's not a real photo and it's unique, which is also very important."* Em uma conversa com Hans De Wolf e Gottfried Böhm, c.f. *The Image Revisited: Luc Tuymans in conversation with Hans De Wolf, T.J. Clark and Gottfried Böhm*. Bruxelas: Ludion, 2018.

[141] "*For my generation, television is very important. There's a huge amount of visual information which can never be experienced but which can be seen, and its impact is enormous. I think it's almost impossible to make a universal image. One can only make bits of images.*"

[142] *"a good painting to me denounces its own ties so that you are unable to remember it correctly."*

Greco, do *chiaroscuro* de Caravaggio ou Rembrandt e das composições tumultuadas e ambíguas de Rubens.

Se compararmos uma pintura inicial como "*Angel*" (1992, fig.90) com outra mais recente, "*Magic*" (2007, fig.91), obras que retratam temas semelhantes, a diferença entre seu trabalho *antes* e *depois* fica evidente. A primeira representa a figura de um anjo, que parece ser um enfeite de natal, e a segunda faz parte de sua série de imagens que partem do planejamento e construção dos parques de diversões da Disney, representando um boneco autômato de um dos brinquedos. Na obra de 1992, a figura do anjo se ergue sobre um fundo acinzentado, homogêneo e monocromático, e é trabalhada em poucas pinceladas marcadas e poucas cores opacas e contrastantes - o verde e o vermelho se destacam e lhe fornecem o aspecto natalino - sendo seu rosto inteiramente sombreado, feito de apenas alguns riscos pretos. Na pintura de 2007, composta sobre uma tela que tem o dobro do tamanho da anterior, por pinceladas mais sutis de meios-tons de azul, branco, rosa e preto, e por sugestões mais complexas de luz e sombra, a figura do boneco está rodeada de outros elementos e detalhes, ainda que estes sejam indiscerníveis enquanto objetos. O boneco, aqui, é de uma só cor, rosa, sendo seus trajes distinguíveis apenas pela variação tonal. Enquanto "*Angel*" representa seu tema de modo direto, em poucas pinceladas e sem rodeios, "*Magic*" é construída por tais rodeios, pelas formas ambíguas que se configuram nos jogos de luz e cor, onde o boneco é apenas um elemento distinguível em meio a confusão. O próprio título da obra, "magia", é sugestivo para sua obra que ainda se utiliza da figura recorrente do boneco, mas não parte mais da ideia da máscara, do anteparo, e sim da aparição/desaparição.



Fig.90 - "*Angel*", 1992, óleo sobre linho, 61.3 × 65.7 cm. Art Institute Chicago, Chicago.



Fig.91 - "*Magic*", 2007, óleo sobre tela, 122.6 x 165.7 cm. Coleção privada, Bruxelas.

"*Magic*" fez parte da exposição "*Forever, The Management of Magic*" de 2008[143] que, com seus quadros de até 3 metros de largura e cores esmaecidas e azuladas é um exemplo emblemático da cara que sua pintura assume - cada vez mais "bem trabalhada" em termos técnicos, esta pintura periga também, por vezes, se aproximar de uma ideia de estilo que o pintor tanto repugnava quando jovem. A exposição se concentra em imagens de um filme promocional da Disney, feito na década de 1960, em que Walt Disney explica seus planos para a construção de EPCOT. Inicialmente uma espécie de protótipo de cidade ideal, este acabou se tornando mais um parque de diversões dentro do complexo de entretenimento "Walt Disney World Resort". Tuymans representa mapas e planos para a construção desta cidade que nunca se concretizou propriamente, junto a detalhes e estruturas gerais dos brinquedos e atrações do parque, ilustrando os primórdios daquilo que é hoje uma das maiores empresas de entretenimento do mundo, responsável por todo um "espírito da época" (um *zeitgeist*) com seus filmes de animação e parques de diversões. Estas pinturas de Tuymans são, certamente, extremamente bem executadas e seu tema não deixa de se relacionar de modo interessante com os projetos megalomaníacos do nazismo e colonialismo ou com os bonecos e modelos que já haviam sido trabalhados em sua obra, mas falta-lhes um pouco da urgência e flacidez que caracterizavam seus pequenos quadros. Se antes, diante da megalomania e aspiração por pureza do Terceiro Reich ou da realeza belga, o pintor respondia com obras de pequena escala, aspecto frágil, *flácido*, cheias de incongruências, aqui, diante das grandiosas simulações da Disney, parece responder de forma

[143] A exposição aconteceu entre 14 de fevereiro e 22 de março de 2008, na galeria David Zwirner, em Nova York.

senão análoga, muito mais próxima àquilo que retrata. A relação antes intrincada com o contexto histórico dá lugar a uma cada vez mais ilustrativa de seu tema.

Para o pesquisador Luke Smythe, o processo de Tuymans diante de tais imagens "simulacrais" - ele se concentra especificamente em "*Turtle*" (2007), parte da exposição "*Forever*" - ainda é "dessublimatório": "ao invés de simplesmente replicá-las, ele as transfigura de modo a utilizar os atributos materiais do pigmento para apresentar uma crítica implícita das características sedutoras da intangibilidade e da luminosidade interna e superficial das mídias luminosas ["*light-based*"]"[144] (SMYTHE, 2012, p.8, tradução nossa). O autor extende o argumento no seguinte sentido:

> […] na era digital das mídias luminosas, a materialidade do pigmento passa a representar tudo aquilo que a exaltação do virtual repudia - ou seja, as leis do tempo e do espaço, as forças da gravidade e do acidente, as vinculações, limites e restrições da forma física; tudo, em suma, que os poderes prevalecentes de nosso mundo de imagens luminosas gostaria de acreditar que pode suspender em nome de um imperativo incessantemente comercial.[145] (Ibid, p.16)

Em sua defesa da pintura contra este "mundo de imagens luminosas", Smythe parece ignorar o caráter fetichista e comercial da própria pintura, e o fato de que esta continua a circular como mercadoria "de luxo" justamente por seus distintivos "materiais" em um mundo cada vez mais virtual, argumento que será reforçado por Isabelle Graw. Para a autora, como mencionado anteriormente, é justamente a natureza dual da pintura, devido a sua materialidade - o fato de que ela ao mesmo tempo "incita" e "interrompe" as tais fantasias vitalísticas - que faria dela "tão atraente em nossa economia cada vez mais digital" (GRAW, 2018, p.26, tradução nossa).

Quanto optou por incorporar uma flacidez em seu modo de pintar, talvez aquilo que Smythe chama de "estilo anêmico", Tuymans preparou uma armadilha para si mesmo e para o desenvolvimento prático e técnico de sua pintura, e nada melhor do que aderir a uma lógica barroca para encarar tal paradoxo. O projeto do pintor, afinal, estava fadado ao fracasso porque ele mesmo assim o sentenciou: quanto mais virtuosa torna-se sua pintura, mais distante ela fica de seu objetivo inicial, de seus princípios, mais ela se afoga em sua própria farsa e por isso sua abundante produção pictórica dos últimos 20 anos tem seus altos e baixos.

---

[144] "[…] *rather than replicate these outright, he transfigures them in ways that use the material attributes of pigment to level an implicit critique of the alluring traits of intangibility and depthless inner radiance that are characteristic of light-based media* […]."

[145] "[…] *the light-based era of the digital, the materiality of pigment has come to stand instead for all that the hubris of the virtual disavows - to wit, the laws of time and space, the forces of gravity and accident, and the fixities, limits and constraints of physical form; everything, in sum, that the prevailing powers of our light-based image-world would like to believe they can suspend in the name of a ceaselessly intensifying commercial imperative.*"

O aspecto televisivo que suas imagens assumem a partir dos anos 2000, assim, irá se manifestar num limiar entre uma compreensão romântica da televisão e uma compreensão cínica da aparição, onde encantamento e farsa, visão e tele-visão, confundem-se. Lado a lado de sua leitura acerca da televisão e da polaroide, podemos colocar a interpretação fantasmagórica que Tuymans faz da pintura de El Greco, cuja obra consiste, em grande parte, de representações de visões de santos: "El Greco me mostrou que a pintura deveria aparecer, confrontar o espectador, e então desaparecer, como se estivesse se retraindo."[146] (TUYMANS apud ALIAGA et al., 2003, p.12, tradução nossa). Para Hubert Damisch, as figuras "sem limites definidos" de El Greco estariam sempre "prontas para se afundar novamente ao fundo do qual emergiram", fundo este que "é menos um lugar onde cada coisa encontra seu próprio espaço do que um local indefinido, instável, onde as leis da natureza não se impõem."[147] (DAMISCH, 1972, p.273, tradução nossa) Mais do que uma artificialidade maneirista, portanto, o que Tuymans admira na obra de El Greco, são os "desentendimentos dentro da imagem" (op. cit., 2003, p.12, tradução nossa), as zonas intermediárias ambíguas entre as figuras, essa massa indefinida que é o fundo e a sensação de que, a qualquer momento, tudo ali poderia sucumbir à própria matéria do que é feito. Como uma "boa pintura", a obra de El Greco "*revelaria seus próprios vínculos*" de tal modo que "não [se] consegue lembrar da imagem inteira" (Ibid).

Em "*Dirty Road*" (2003, fig.92) vemos, de acordo com o título, uma rua suja, na qual podemos distinguir vagamente a divisão entre a calçada e a rua, de asfalto ou terra, em um cenário aparentemente noturno. O centro da pintura quase abstrata é iluminado e esta luz vai se esvaindo até se tornar o completo breu que compõe os cantos do quadro. Quase monocromática, a pintura é composta por um mesmo tom de marrom acinzentado. À exceção do leve delineamento de quadrados que constituem a calçada, tudo na pintura é difuso e ambíguo. O que é "sujeira" e o que é rua, é indistinguível nessa massa de tinta borrada. Procuramos, em vão, alguma imagem que apareça magicamente nesta mistura. Diferente das quase abstrações de "*Bathroom Tiles*" ou "*Embroidery*", aqui não estamos diante de uma estampa geométrica mas de um pedaço de nada, de manchas arbitrárias e amorfas em uma superfície banhada pelo jogo ambíguo de luz e sombra.

---

[146] "*El Greco showed me that painting should appear, confront the viewer and then disappear, like a kind of retraction.*"

[147] *"[…] "comme des figures sans frontière définie, toujours prêtes à faire retour au fond d'où elles émergent. Mais ce fond, à son tour, est moins un lieu où chaque chose trouverait sa place qu'un site indéfini, instable, où la légalité naturelle ne réussit pas à s'imposer."*



Fig.92 - *"Dirty Road"*, 2003, óleo sobre tela, 153,5 × 127 cm. Coleção privada.

É uma ambiguidade semelhante àquela de El Greco que Tuymans encontra, também, na obra de Léon Spilliaert (1881-1946), outra forte influência para sua obra que se tornará mais evidente nesta nova fase. Spilliaert, com sua pintura simbolista *fin de siècle*, de um estilo mais linear, de margens mais definidas do que o de El Greco, trabalha a luz de modo mais difuso e a sombra de modo mais fluido, transformando suas personagens e paisagens em vultos fantasmagóricos quase abstratos:

> Quando me deparei com o trabalho de Léon Spilliaert pela primeira vez, me encantei com sua estranheza [*awkwardness*], com o fato de que a imagem se divulgava como uma aparição. Sob uma luz azul noturna, seu trabalho se revela de diferentes ângulos, onde objetos e pessoas perpassam um processo de metamorfose, transformando-se em presenças fantasmagóricas. A perspectiva é esticada ao limite do ponto de fuga. Cores emergem de um contexto atmosférico. Sombras contém e ao mesmo tempo escondem a imagem.[148] (TUYMANS, 2020, p.13, tradução nossa)

[148] "*When I first encountered the work of Léon Spilliaert, I was enchanted by its awkwardness, its appearance divulging itself as if an apparition. Under blue nocturnal light, his work reveals itself from different vantage points, where objects and people undergo a process of metamorphosis, morphing into ghostlike presences. The perspective stretches to an ultimate vanishing point. Colors emerge from an atmospheric context. Shadows contain and at the same time conceal the image.*"

O que Tuymans parece buscar em suas pinturas mais recentes é, justamente, esta sugestão de insubstancialidade, a interação com a imagem televisiva, ou ainda, digital e virtual, em um meio que é sobretudo substancial, físico, material. Em "*Conference Room*" (2010, fig.93), a aproximação com Spilliaert torna-se evidente. O ambiente normalmente estéril e corporativo de uma sala de conferências parece uma aparição simbolista do século XIX, onde tudo é feito de fumaça e espelhos. Os cantos da sala estão perdidos em sombras, a mesa tornou-se uma grande superfície refletora das luzes do teto e o máximo de informação visual que temos do cômodo está contido dentro do espelho adornado, pendurado na parede escura, que enquadra o que poderia ser, também, uma pintura de Matisse ou Vuillard: um papel de parede listrado verde claro, um retrato pendurado, plantas e objetos.



Fig.93 - "*Conference Room*", 2010, óleo sobre tela, 99 x 147 x 3.8 cm. Coleção privada.

Em "*The Return*" (2018, fig.94), quadro de disposição vertical, temos três homens de tamanho praticamente real descendo uma escada. A pintura quase monocromática é dominada por uma luz branca irradiante, vinda do lado esquerdo da tela, ofuscando quaisquer detalhes das vestimentas e feições dos homens que parecem aparições fantasmagóricas, ainda que suas sombras na parede atrás sejam visíveis. O título, "o retorno", incita ainda mais esta sugestão fantasmagórica, como se estas figuras estivessem retornando de outro mundo, descendo do além até nosso mundo terreno; os três homens ainda direcionam o olhar para o espectador, que os observa de baixo para cima, como se estivéssemos no chão onde chegam as escadas. A imagem

provém de um fotograma de um episódio da série televisiva *Twin Peaks*[149] - mais especificamente, trata-se do 11º episódio da terceira temporada, lançada em 2017 pela plataforma Netflix -, concebida pelo cineasta David Lynch, cuja obra é conhecida por suas narrativas surrealistas, repletas de imagens desconexas. Esta cena específica trata-se de uma espécie de visão de uma das personagens para outra dimensão, na qual vê os três homens, lenhadores, descendo as escadas, inteiramente pintados de branco e com uma luz estourada sobre eles (fig.95). El Greco e a televisão se encontram, aqui, nesta visão fantástica retirada de um seriado que, como as obras de Tuymans, trabalha mais com sentidos oblíquos e sugestivos do que diretos e coerentes através de suas imagens estranhas.



Fig.94 - "*The Return*", 2018, óleo sobre tela, 228.1 x 166 cm.



Fig.95 - Frame do episódio 11 da terceira temporada de Twin Peaks, concebida por David Lynch.

Na obra "*Twenty Seventeen*" (2017, fig.96), há apenas o rosto de uma mulher cercado por escuridão, como se surgisse do nada, iluminada por um holofote. A mulher tem os olhos arregalados e a boca entreaberta, em uma expressão que sugere desespero ou surpresa. Seus traços são difusos e a escuridão molda seu rosto de tal modo que este parece uma máscara. Novamente, a figura parece uma aparição, e a ênfase nos contrastes luminosos remete à pintura

[149] A informação de que a imagem provém da série está neste artigo da Artforum, "14th Bienal de Cuenca": https://www.artforum.com/print/reviews/201903/14th-bienal-de-cuenca-78753.

barroca, como o próprio Tuymans aponta, se referindo especificamente à Caravaggio[150], mas também remete, seja pelo título, "2017", ou pela aparência robótica da personagem, a uma narrativa futurística. Aqui, Tuymans retorna ao Netflix, desta vez ao segundo episódio da série brasileira de ficção científica "3%", da onde provém a imagem. Neste, as personagens, que em seu universo distópico são recorrentemente submetidas a provas, estão diante de uma cena acerca da qual devem desvendar um mistério, como em uma investigação criminal. A cena consiste de uma mesa de jantar onde bonecos, com rostos expressivos projetados sobre suas cabeças vazias, estão dispostos em determinadas posições. A boneca escolhida por Tuymans para sua pintura (fig.97), com esta expressão de desamparo, é a figura central, a vítima da narrativa. Esta figura inanimada com uma história oculta por trás, cujo rosto é uma máscara artificial e insubstancial, não apenas se enquadra perfeitamente como tema para Tuymans, como pode servir de paralelo metafórico para suas pinturas: aqui, a cabeça vazia da boneca funciona como uma tela, um suporte para a



Fig.96 - "*Twenty Seventeen*", 2017, óleo sobre tela, 93 x 65 cm.
Pinault Collection, Paris.

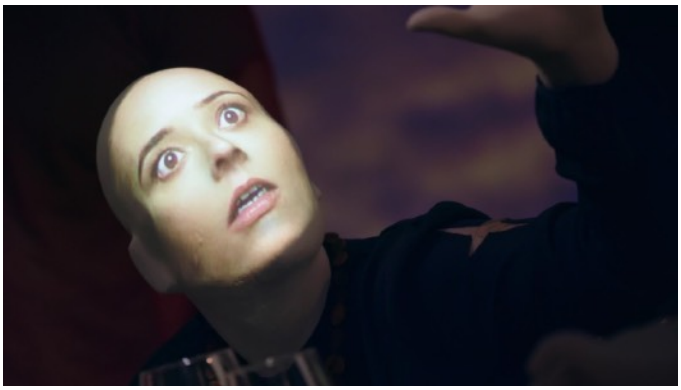


Fig.97 - Frame do episódio 2 da primeira temporada de 3%, concebida por Pedro Aguilera.

[150] Na seguinte entrevista: Luc Tuymans interview | "Twenty Seventeen". Publicada pelo canal **Palazzo Grassi - Punta della Dogana**. Youtube, 12 de agosto, 2019. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fWDnFQLImMY Acesso em 07/08/22.

imagem, que é a projeção de seu rosto, e o contexto em que a figura está inserida deve ser descoberto a partir das poucas pistas que nos são fornecidas.

Como vimos anteriormente, há um interesse do pintor não apenas pelas imagens que utiliza como fonte mas pelo suporte destas, pela materialidade das mídias imagéticas. Se em suas obras iniciais isso implicava na reprodução das pautas de uma folha de caderno ou de um recorte arbitrário de um *frame* de um filme, agora irá implicar na reprodução do ruído e a distorção de uma polaroide, do reflexo e iluminação fria de uma tela de televisão ou computador, da perda de resolução de uma foto de celular.

Drumset (1998, fig.98), pintura que parte de uma fotografia polaroide, é um bom exemplo do uso que Tuymans faz desta mídia. A luz estourada da fotografia original (fig.99) de uma bateria em miniatura, feita de papel, é traduzida na versão da imagem em pintura como um branco leitoso que encobre a tela quase que por inteiro, reduzindo o objeto em si a alguns poucos traços e eliminando gradações de cor na paleta quase monocromática. A pintura não reproduz a bateria, e sim a polaroide inteira, enquanto objeto. Essa passagem de original em foto à cópia em pintura é, portanto, sobretudo uma passagem (rudimentar) entre materiais e texturas.



Fig.98 - "*Drumset*", 1998, óleo sobre papel sobre cartão, 37.2 x 27 cm. Coleção privada.



Fig.99 - Polaroide por Luc Tuymans.

É um princípio semelhante que motiva seu interesse pelo Technicolor, processo de coloração de filmes conhecido principalmente por seu uso em Hollywood nas décadas de 1940 e 50. Depois de suas referências sugestivas aos filmes desta época na série "*Suspension*", Tuymans retorna ao tema na série "*Allo!*", em 2012, de modo mais direto (fig.100). Aqui, parte de imagens do filme "*The Moon and Sixpence*" de 1942, que conta a história de um pintor que vai ao Taiti, em evidente alusão a Gauguin. A maior parte do filme é em preto e branco mas no final, quando finalmente vemos as obras do pintor, entra o Technicolor - de aparência quase fosforescente, como era na época. Temos em jogo, aqui, temas típicos do imaginário de Tuymans: um projeto ideal, o colonialismo, a artificialidade, nesse caso todos inseridos em uma narrativa que diz respeito a um dos nomes mais celebrados da história da arte recente, e uma figura certamente polêmica. Tudo isto é transmitido através da emulação do Technicolor numa pintura onde as cores conhecidamente vivas da técnica cinematográfica são esmaecidas; o preto que permeia toda a cena do filme, por exemplo, é transformado em uma variedade de tons de cinza, e nele parecem estar projetados, também, os reflexos da fotografia que Tuymans tirou da tela onde assistiu o filme, colocando este suporte normalmente ignorado da televisão em questão.



Fig.100 - "*Allo! I*", 2021, óleo sobre tela, 133.7 x 182.6 cm. Coleção privada.

Em sua série de pinturas intituladas "*Insert*" (I, II, III e IV, 2016), o pintor parte de fotografias que ele mesmo tirou com seu celular iPhone de suas próprias obras na exposição

"Nice: Luc Tuymans in the Menil Collection"[151], em 2013, que se concentrava em seus retratos. As fotos aproximadas dos retratos, feitas com o celular, acarretam em uma significativa perda de qualidade e, consequentemente, as pinturas que faz a partir destas contam com um distanciamento das imagens originais ainda maior. "*Insert I*" (fig.101), por exemplo, parte da obra "*Petrus & Paulus*" (1998, fig.102), que por sua vez parte de uma fotografia da peça que re-encena a ressurreição de Cristo desde o século XVII em Oberammergau na Alemanha. O movimento de Tuymans com "*Insert I*", ao partir de uma imagem de sua própria pintura é, em certo sentido, análogo àquele da peça que é re-encenada há séculos, tornando-se não apenas cada vez mais distante da passagem bíblica original como adquirindo diferentes sentidos diante de cada contexto em que é representada. A primeira apresentação ocorreu em 1634 e a peça continuou sendo encenada devido a uma promessa feita pelos habitantes locais de que iriam continuar a representá-la a cada 10 anos em decorrência de haverem sido poupados da peste negra. Até meados do século XX, a peça tornou-se conhecida por seu antissemitismo, chegando a ser assistida por Hitler em 1934. Desde a década de 1970, entretanto, esforços vem sendo feitos para mudar esta conotação do texto da peça, sendo este hoje revisado por associações e comitês judaicos.



Fig.101 - "*Insert I*", 2016, óleo sobre tela, 44.3 x 30.1 cm.



Fig.102 - "*Petrus & Paulus*", 1998, óleo sobre tela, 118 x 86 cm.
Fundação de Serralves, Porto.

[151]A exposição aconteceu entre 27 de setembro de 2013 e 5 de janeiro de 2014, no museu Menil Collection, em Houston, no Texas.

A obra seguinte da série, "*Insert II*" (fig.103), não carrega tal contexto histórico. Parte de uma foto de iPhone da pintura "*Frank*" (2003, fig.104), que por sua vez parte de uma fotografia polaroide tirada por Tuymans de Frank Demaegd, fundador da galeria Zeno X, em seu carro. Em "*Frank*", o galerista quase passa despercebido, sendo a maior parte da tela ocupada pelo capô do carro e os reflexos luminosos neste. O rosto do homem, desproporcionalmente pequeno na imagem, encontra-se atrás do vidro do carro de interior escuro e esverdeado. Este rosto será, no entanto, protagonista da pintura "*Insert II*", onde ocupa a tela inteira, sobreposto por uma mancha no vidro e um pedaço do parabrisa. Aqui, a pele do homem é verde com toques de rosa o que, fora do contexto do vidro do carro, lhe impõe um caráter monstruoso. A distância e fragmentação material provocadas pela passagem de polaroide à pintura, pintura à foto de celular e foto de celular à pintura novamente, deformou a imagem de Frank a tal ponto que este torna-se, no final (em "*Insert II*"), uma espécie de Frankenstein, uma imagem construída a partir de diferentes mídias aglomeradas.



Fig.103 - "*Insert II*", 2016, 43.3 x 29.8 cm. Zeno X Gallery, Antuérpia.



Fig.104 - "*Frank*", 2003, óleo sobre tela, 179.5 x 220 cm.

Em obras recentes de sua exposição "*Monkey Business*", em 2021, Tuymans volta a experimentar com o fotograma, desta vez no contexto da pandemia de Covid-19 e suas eventuais quarentenas, o que implica também em um contexto virtual. Não apenas os trabalhos dialogam

com isso, como a própria exposição é parcialmente online, sendo possível "visitá-la" através do site da galeria David Zwirner[152]. "*Italy*" (2020) é um desenho de carvão que representa uma praça vazia com prédios ao redor, sobreposta de um símbolo de "*play*", como em um vídeo online esperando para ser "clicado" - quando visto online, é de fato possível "clicar" ali, ainda que isto apenas nos direcione para a mesma imagem e suas informações. Ainda que a arquitetura do desenho seja evidentemente européia, nada especifica que seja italiana, o que nos faz indagar o porquê da escolha deste título. Pelo menos duas associações com o país podem ser feitas diante do contexto da exposição: uma é a repercussão das imagens das cidades italianas turísticas, normalmente lotadas, desertas durante o auge da pandemia em 2020, outra é a obra de Giorgio De Chirico, repleta de tais paisagens urbanas desérticas características de sua "pintura metafísica". A rigidez e quietude da obra do artista italiano são retomadas no desenho de Tuymans, mas agora decorrentes tanto do contexto concreto, e não metafísico, da pandemia quanto do fato da imagem representar um vídeo pausado.

Os trabalhos "*Orchid*" (*Seconds IV*, 2020) e "*Monkey*" (2020-21), presentes na mesma exposição, são pequenos vídeos de animação - de 5 imagens em 4 segundos e 6 imagens em 17 segundos, respectivamente - feitos a partir de reproduções de pinturas que também estão expostas separadamente. No primeiro vídeo, quase um *gif*, vemos nestas 5 imagens intermitentes uma orquídea desabrochar, em uma animação primitiva cujo movimento aparenta mecânico.

No segundo, através de imagens escuras e confusas, vemos em diferentes enquadramentos um macaco de brinquedo pegar fogo, as labaredas misturando-se com as cores ao redor. Novamente, a animação traz uma imagem mecanizada, de movimento truncado, deste boneco também mecânico em chamas - de acordo com o texto que acompanha o vídeo, o boneco se refere a um brinquedo de infância de Tuymans. Diferente do que se poderia esperar, o movimento no vídeo não provém do macaco, mas das labaredas do fogo e das consequentes alterações de luz e cor que provocam. O tema do trabalho remete a obras como "*Magic*" da série "*Forever, The Management of Magic*", comentada anteriormente. No entanto, ao invés do movimento fluido das animações da Disney, ou mesmo do movimento robótico dos "animatrônicos" de seus parques, temos aqui o brinquedo inerte em meio a este cenário infernal, onde as chamas contingentes e rústicas da tinta é que são protagonistas. Mais uma estatueta, portanto, do que um brinquedo interativo. Toda a exposição, aliás, parece brincar com a ideia, tão repercutida hoje nos meios da arte digital, de "interatividade", frustrando quaisquer expectativas a este respeito que o espectador que visita a exposição online pudesse ter.

[152] C.f.: https://www.davidzwirner.com/viewing-room/2021/luc-tuymans-monkey-business

*

Como visto, então, a retórica da pintura de Tuymans que antes funcionava a partir da ausência de detalhes, como no exemplo inicial de "*Der Architekt*", irá agora partir da proliferação destes detalhes insignificantes ou indistinguíveis de sombras e partes de objetos. O objetivo final, no entanto, continua o mesmo, os vazios e os detalhes nada revelam, apenas reiteram as características materiais da tinta e a fatura da pintura.

Em algumas entrevistas, Tuymans faz questão de associar sua pintura à tradição realista da pintura flamenca (com Jan van Eyck, por exemplo), em oposição uma tendência mais surrealista da arte belga, como as obras de René Magritte, James Ensor[153] ou Marcel Broodthaers[154]. Mesmo que a sua pintura se aproxime de um estilo barroco nestes últimos anos, enfim, Tuymans ainda considera que seu objetivo seja, em última instância, uma forma de realismo. Sua pintura, em suma, sempre esteve preocupada com a aparência concreta e material da imagem, ainda que isto incluísse seus truques e ambiguidades (na verdade, especialmente nestes casos). É importante destacar, justamente, que sua preocupação realista se dá para com a imagem e a mediação de seu suporte, não para com o objeto representado por esta. Provém daí o seu "olhar diagnóstico" que, diferentemente daquele de Van Eyck (possivelmente informado pela *camera obscura*) com sua profusão de detalhes, quanto mais olha, menos vê. O realismo minucioso do pintor do século XV (e de outros pintores flamencos da mesma época), afinal, mesmo quando trabalhava em cenas religiosas de cunho fantástico, representava cada elemento do quadro com uma precisão descritiva até mesmo desconcertante[155], enquanto a pintura de Tuymans parece fazer quase o caminho contrário: procurando aquilo que há de insubstancial em imagens realistas, os espaços entre as coisas, ela disseca o real em pintura a tal ponto em que ele se desmancha e torna-se irreal.

Nesta atenção que dá às aparências das coisas, a pintura de Tuymans se distancia de um modo narrativo, em acordo com a proporção inversa que Svetlana Alpers sugere existir na pintura entre o estabelecimento de uma narrativa e uma atenção dada aos detalhes dos elementos em quadro. Nesse sentido, apesar de retratar figuras e momentos históricos, grande parte obra de Tuymans se aproxima bem mais de uma natureza-morta do que da pintura histórica. A narrativa,

---

153 Ainda que admire a obra de Ensor.

154 Em uma entrevista para Jason Farago, na Even Magazine, Tuymans afirma considerar a tradição realista mais importante para a Bélgica do que a "surrealista" ou "grotesca", não apenas em relação à sua pintura. (TUYMANS, 2015)

155 Tuymans fala o seguinte sobre Van Eyck: "[…] um ponto perturbador em relação às pinturas de Van Eyck, que são tão perfeitas que te impedem de adentrá-las." (TUYMANS apud MARSHALL e TUYMANS, 2005, p.55, tradução nossa) ["[…] *a disturbing point with the paintings of van Eyck, which are so perfect that they block you out.*"]

afinal, não está dentro de suas pinturas, mas esconde-se atrás delas e passeia ao seu redor; ela é apenas convocada por estas imagens fragmentárias.

4. Mamma Andersson

4.1. Explorando a matéria e o espaço pictórico

As pinturas da artista sueca Mamma Andersson (1962-), que começam a ganhar proeminência já no início dos anos 2000, figuram cenas, paisagens e objetos que sugerem uma natureza narrativa, partindo sempre do interesse da pintora pela própria matéria plástica e suas capacidades de transformação. Dialogando com a pintura de gênero - particularmente a natureza-morta e a paisagem - e com obras de artistas "*outsiders*", Andersson pinta cenários teatrais, paisagens nórdicas, museus e instalações, quartos bagunçados e sítios arqueológicos, pinturas mostrando diferentes texturas, que variam de um aspecto bruto e corroído ao vaporoso e liquefeito, nas quais a feição eventualmente deteriorada ou rala da superfície se explica em face de suas preferências temáticas por ambientes em ruínas.

Andersson trabalha a partir de fotografias que encontra ou recorta de jornais, revistas e livros - hábito que mantém desde criança - colecionando-as em arquivos tematicamente. Projeta, então, as imagens escolhidas na tela de pintura, e, se as fotos originais não forem em preto e branco (o que é de sua preferência) a artista lhes remove a cor na projeção. As imagens escolhidas geralmente são do final do século XIX ao começo do XX, ainda que Andersson busque, justamente, imagens que não revelem demasiadamente sua época - "eu quero apagar o tempo", afirma em uma entrevista recente (ANDERSSON, 2021). E, de fato, com seus contextos apagados, estas imagens costumam revelar apenas que são de um tempo passado. Nessa passagem de fotografia à pintura, na qual certos elementos surgem rasurados e outros, apenas esboçados em lápis, os contextos originais das cenas se confundem. Diferente de Tuymans, Andersson não busca relacionar suas interpretações pictóricas com o conteúdo original das imagens fotográficas; para ela, estas são apenas pontos de partida. O que lhe interessará, afinal, serão justamente as impressões sugestivas que lhe advenham destas imagens - a composição da paisagem, os gestos das figuras - que trabalhará "como um jogo de telefone sem fio"[156], no qual a imagem original vai se transformando e se perdendo a cada nova informação pictórica.

---

[156] A pintura comenta isso a respeito da obra de Bengtsson, mas evidentemente também explora estes aspectos da pintura. ("*It's like a game of Chinese Whispers*.") Disponível em https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/dick-bengtsson/text-by-karin-mamma-andersson/.

A obra da pintora, nascida em Luleå, cidade na Suécia próxima ao círculo polar ártico e marcada por seus longos invernos, oscila entre interiores repletos de informação - em objetos que se multiplicam, papéis de parede, quadros - e paisagens invernais tipicamente escandinavas. Assim como a obra de Tuymans irá de algum modo responder a toda uma tradição de pintura flamenga e a de Marshall a uma tradição estadunidense, também a de Andersson irá dialogar com a cultura nórdica, ainda que não necessariamente com a pintura sueca - cuja tradição não chegou a estabelecer um destaque na História da Arte. Irá demonstrar notável presença em sua obra, no entanto, uma propagação idílica do "modelo nórdico" de bem-estar social que invadiu o país no período pós-guerra, assim como a tradição teatral e cinematográfica escandinava, com discreta alusão a nomes como August Strindberg, Henrik Ibsen e Ingmar Bergman e seus dramas existenciais comprimidos em interiores.

Em algumas de suas obras iniciais, como "*Hygge/Måttsundsbacken*" (1994, fig.105) e "*Vi ska vara borta när dom kommer*" ("Nós teremos ido embora quando eles chegarem", 1996), já se nota a presença marcada da paisagem. Em "*Hygge/Måttsundsbacken*", também podemos observar uma brincadeira com o título, o que será recorrente em obras futuras. "*Hygge*", palavra dinamarquesa e norueguesa que significa algo como "conforto", tornou-se sinônimo para um certo estilo de vida nórdico nas últimas décadas, enquanto "*Måttsundsbacken*", literalmente "colina de Måttsund", se refere a uma estação de esqui em Luleå. A pintura em questão, no entanto, está longe de expressar conforto ou de se referir à imagem turística que uma estação de esqui poderia evocar. Representando, com pinceladas bruscamente aplicadas e tinta seca, um declive de terra e algumas árvores e diferentes cores de vegetação, a pintura caracteriza bem a abordagem que Andersson terá diante da paisagem e cultura escandinava, assim como seu tratamento pictórico tipicamente bruto e heterogêneo, o que também é notável na paisagem de "*Vi ska vara borta när dom kommer*" - o título desta já prenuncia seu interesse pela degradação das coisas, por um mundo deixado para trás.

Este aspecto bruto será notável também em outras obras produzidas na mesma época, no final da década de 1990, como "*Pojknacke*" ("Pescoço de menino", 1995, fig.106). Neste pequeno quadro (60 x 46cm), temos a cabeça e parte do tronco de um menino virado de costas, como indicado no título. A pintura é feita com poucas pinceladas e cores, aplicadas de modo rudimentar sobre a superfície de um painel de madeira não menos irregular. A posição da figura de costas para nós será reincidente na obra da artista, com trabalhos como "*Rygg I*" ("Costas I", 1995), "*Backdrop*" (2013), "*Gooseberry*" (2013), "*Hangman*" (2014), "*Konfirmand*" ("Estudante", 2015), "*Underthings*" (2015), "*The First Magician*" (2020) e "*The Lost Paradise*" (2020). Ainda que o recurso à *rückenfigur* seja frequentemente associado à obra de Caspar David Friedrich, a qual,

como veremos, será uma grande referência para Andersson, o uso da figura na obra da pintora parece mais próximo àquele de Tuymans. A figura de costas, aqui, é como uma espécie de anteparo, como negação da figura humana. Esta, quando não se vê completamente ausente das composições de Andersson, é representada de modo indireto como a *rückenfigur* ou através de "substitutos" para a presença humana, o que será discutido adiante. Se a pintura de Marshall e mesmo de Tuymans são marcadas por retratos, veremos que estes serão praticamente inexistentes na obra da sueca.



Fig.105 - "*Hygge/Måttsundsbacken*", 1994, óleo sobre painel, 34 x 30 cm. Coleção privada.

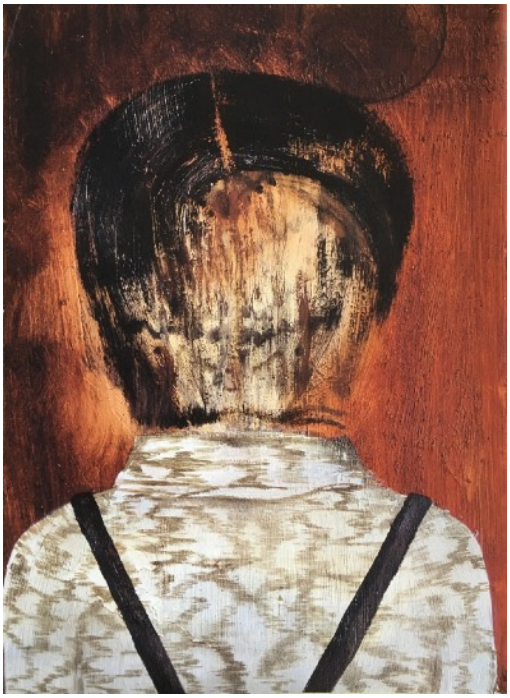


Fig.106 - "*Pojknacke*", 1995, óleo sobre painel, 64 x 46 cm.

Voltando ao aspecto físico de "*Pojknacke*", é importante notar sua aparência deteriorada emergindo da própria materialidade rústica, áspera do quadro, e não apenas dos gestos sumários adotados pela artista, como serão, de modo semelhante, aqueles que se apresentam nas "falsificações" de Tuymans. Um aspecto ainda mais proeminente do que qualquer outra referência que se possa apontar no trabalho da artista diz respeito ao fato de que Andersson irá trazer à tona, em sua obra, nomes da pintura sueca e internacional que estão (ainda que cada vez menos) à margem da tradição, os chamados artistas "*outsiders*"[157]. Dois dos mais renomados pintores suecos do século XIX, Ernst Josephson e Carl Fredrik Hill, são frequentemente assim

[157] Semelhante ao termo "*art brut*" cunhado por Jean Dubuffet na década de 1940, o termo "*outsider*", cunhado em 1972 pelo crítico de arte Roger Cardinal, se refere a artistas que, por quaisquer que sejam os motivos, não teriam muito contato com o mundo da arte e suas convenções, geralmente auto-didatas, e com frequência pacientes psiquiátricos.

rotulados por haverem sofrido surtos psicóticos e produzido grande parte de sua arte a partir de alucinações e delírios - a obra final de ambos, nascida de seus respectivos surtos, vem sendo mais valorizada nas últimas décadas de revisionismo histórico, ainda que alguns desenhos pós-surto de Josephson já fossem colecionados pelo pintor expressionista Emil Nolde[158]. Tais trabalhos de Hill e Josephson fizeram parte da curadoria de Andersson para a exposição *Stargazer* I[159] e II[160], junto a de outros "*outsiders*" como Henry Darger, Lim-Johan, Miroslav Tichý e, aquele de maior importância aqui, Dick Bengtsson (1936-1989), também sueco e declaradamente a presença mais relevante na obra da artista[161].

Em vida, Bengtsson foi pouco conhecido internacionalmente e mesmo na Suécia poderia ser considerado um artista *outsider*, visto que estava fora dos circuitos oficiais - o artista trabalhava no correio. Produziu principalmente pinturas e colagens - mas também instalações como "*Möbelrälsen*"[162] ("Trilhos de móveis", 1966-86) - entre as décadas de 1950 e 1980, influenciado tanto por Marcel Duchamp quanto por Robert Rauschenberg. Seus temas mesclavam, frequentemente, referências a um cotidiano doméstico publicitário do pós-guerra - particularmente do modelo de bem-estar social que prevaleceu na Suécia e nos outros países escandinavos no período - e a obras de pintores modernistas - como Mondrian, Hopper, Kandinsky e Malevich - com suásticas e outras referências a regimes totalitários, causando uma espécie de "curto-circuito" em sua rede de signos[163]. Bengtsson não apenas declarava ostensivamente a alusão a estas imagens, como também as decalcava, em linhas tracejadas, de enciclopédias, panfletos e cartões postais - ou, por vezes, pedia para crianças tracejarem - sobre suas telas ou painéis de madeira, replicando-as como uma colagem, só que de modo desajeitado, evidentemente feito à mão.

O aspecto irônico que tomavam estas fusões de mundos aparentemente tão distintos é notável em obras como "*Edward Hopper: Tidig söndagsmorgon*" (1970, fig.107) onde reproduz rusticamente a obra de Hopper, "*Early Sunday Morning*" (fig.35), acrescentando uma suástica no

---

158 C.f. IVRY, Benjamin. *A Swede Among the Sprites*. In: **Forward**, 4 de agosto de 2010. Disponível em: https://forward.com/culture/129813/a-swede-among-the-sprites/. Acesso em 24/04/22.

159 No Sven-Harrys Art Museum, em Estocolmo, 26 jan - 1 abr, 2013: https://www.sven-harrys.se/en/utforska/tidigare-utstallningar/stargazer/om-utst.

160 Na 33a Bienal de São Paulo, 7 set - 9 dez, 2018. Mamma Andersson foi artista-curadora do pavilhão Stargazer II (http://33.bienal.org.br/pt/exposicao-coletiva-detalhe/5221)

161 Como a mesma deixa claro em uma conversa com o dramaturgo Lars Norén, disponível um catálogo de sua obra publicado pela Steidl em 2007. (ANDERSSON, 2007)

162 Nesta, dispunha móveis domésticos enfileirados sobre uma linha de trem.

163 Como indicado no curto texto explicativo do site do Moderna Museet em Estocolmo, "Why did Dick Bengtsson paint swastikas?". Disponível em: https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/dick-bengtsson/why-did-dick-bengtsson-paint-swastikas/. Acesso em 30/05/22.

canto esquerdo da tela, e "*Badhuset*" ("Piscina pública", 1977, fig.108), onde a arquitetura modernista e idealista de uma piscina pública é associada à abstração geométrica - a piscina em si é preenchida de preto e de formas geométricas.



Fig.107 - "*Edward Hopper: Tidig söndagsmorgon*", 1970, óleo sobre madeira, 90 × 152 × 0,3 cm. Coleção Moderna Museet, Estocolmo.



Fig.108 - "*Badhuset*", 1977, óleo sobre painel, 109 × 73 cm. Coleção Moderna Museet, Estocolmo.

Aquilo que há de mais distintivo de suas obras é seu aspecto envelhecido e deteriorado, como se fossem algo que se encontraria em um porão velho, ou que "foi deixado em uma lagoa ou dragado de um rio"[164], como pondera o artista e pesquisador Simon Willems (2019, p.249, tradução nossa). Este aspecto é completamente fabricado: uma vez concluída a pintura, Bengtsson adicionava às suas telas uma camada de pátina obtida a partir de verniz industrial e então aplicava sobre elas um ferro de passar, dispondo-as no chão de sua cozinha. A prática do artista sueco remete a duas referências: primeiramente, à ideia de Duchamp de usar um quadro de Rembrandt como uma tábua de passar roupa, e então às falsificações de Han Van Meegeren (cuja história também "inspirou" Bengtsson) que, conforme visto anteriormente, por vezes cozinhava suas telas para obter um efeito de deterioração nas pinturas (WILLEMS, 2019).

Willems compara os quadros patinados de Bengtsson a um "fóssil em âmbar" (Ibid, p.248)

[164] "*the feeling that the artwork had been left in a pond or dredged through a river*"

e, para ele, o tratamento rústico de suas superfícies constituía uma realidade própria, a princípio indiferente aos signos representados, estabelecendo uma tensão entre o exterior do quadro, que se colocaria no tempo real do espectador, e o tempo suspenso de seu interior, do conteúdo representado - ele associa este interior àquilo que Michael Fried define como "ficção suprema" em sua análise acerca do *tableau*; essencialmente o caráter absorto deste (FRIED, 1980). Ainda que a princípio indiferente, no entanto, esta materialidade rudimentar dos quadros de Bengtsson participaria também de sua retórica, entrando em um conflito complexo com seu sistema de signos: por um lado essa pátina, o exterior do quadro, é indiferente ou mesmo avessa à representação, àquilo que se sustenta no interior do quadro; por outro lado, ela também participa de sua construção conceitual, também "interage" com o conteúdo.

Sua pintura se apresenta como um artefato arqueológico, encontrado nos escombros de uma escavação, diante do qual temos que interpretar não apenas os hieróglifos forjados, mas a própria erosão fabricada pelo artista. De modo semelhante operariam as suásticas que enxertava em suas obras, sugerindo possíveis relações com o significado das imagens representadas - como, por exemplo, com a abstração geométrica, as utopias modernistas ou o autoritarismo das instituições - mas, simultaneamente, agindo de forma quase independente da imagem, como um selo feito posteriormente. Nas palavras do próprio pintor, elas providenciariam uma "distância" ou "desaceleração" em relação a estas imagens (BENGTSSON apud WILLEMS, p.243, 2019, tradução nossa).

Para além do aspecto rústico de suas telas, Mamma Andersson irá também, de modo semelhante a Bengtsson, se utilizar de formas e da própria materialidade da tinta como uma espécie de enxerto em meio às suas imagens representadas, confundindo aquilo que faz parte do interior de suas narrativas com o exterior entrópico e literal da pintura. O aspecto artesanal, tátil e manipulável da tinta intervém na imagem representada, nunca se integrando completamente a esta, tal como ocorria com as suásticas ou a pátina de Bengtsson. O processo criativo das obras da pintora ocorre, por assim dizer, mediante descontinuidades, que parecem perdurar no resultado final, envolvendo, como no caso de seu compatriota, primeiro o tracejado a lápis de imagens de origem fotográfica e então o trabalho da pintura.

Na obra inicial de Andersson, o próprio ato de pintar com frequência é tema das pinturas, e não é raro que seus personagens estejam moldando algum tipo de massa informe. Estas massas, por vezes, desempenham tal protagonismo nas cenas ao ponto de tornarem-se personagens, assumindo aspectos de nuvens, fumaças ou manchas, sugerindo diferentes sentidos aos cenários em que aparecem, e remetendo ao significante /nuvem/ tal como definido por Hubert Damisch - colocado entre barras justamente para indicar que se trata da função do elemento no interior de um sistema semiótico, e que assim não pode ser considerado autonomamente. A função da /

nuvem/ para Damisch na pintura Renascentista e Barroca é resumida por Rosalind Krauss como "uma 'sobra' [*remainder*] – aquilo que não pode ser encaixado em um sistema, mas que, ainda assim, é necessário para que este sistema se constitua enquanto tal" (KRAUSS, 2000, p.82, tradução nossa). Esta função se daria, justamente, pela constituição imprecisa da nuvem: "Pois se a nuvem fornece um suporte privilegiado aos devaneios e à imaginação, isto não é, ainda que pareça, por conta de seu contorno, mas muito pelo contrário, por aquilo que nela contradiz a ordem da delineação e pertence à ordem do material, da "matéria" que aspira à "forma"." (DAMISCH, 1976, p.49, tradução nossa)[165]. A instabilidade da nuvem lhe garante o paradoxo de ser, ao mesmo tempo, "matéria que aspira à forma" e "uma forma que é seu próprio conteúdo, uma matéria que, desde o princípio, já funciona como forma"[166] (ibid, p.42). Na obra de Andersson, a /nuvem/ exerceria uma função análoga àquela do próprio material pictórico, da pintura enquanto "matéria que aspira à forma", em vias de tornar-se imagem, e mesmo narrativa.

Na produção inicial da artista também é notável a recorrência da representação de crianças - o que ela atribui ao fato de que o período coincidiu com a criação de seus filhos (ANDERSSON, 2007). A infância, aqui, aparece não apenas como tema, mas parece funcionar como metáfora para sua própria exploração plástica inicial, como uma "brincadeira de criança", ainda que ela esteja longe de adotar um estilo infantilizado ou naïf. Em "*Lillebror*" ("Irmão mais novo", 1996, fig.109), pintura feita a óleo sobre alumínio, duas crianças mexem numa maçaroca indistinta disposta sobre uma superfície. Em primeiro plano, pequenos montes configuram os traços iniciais de uma paisagem e parecem feitos da mesma massa argilosa, portanto feitos pelas crianças. O fundo avermelhado abstrato do quadro parece estar em chamas, um cenário infernal, e a brincadeira das personagens ganha conotações senão míticas, ao menos alegóricas em relação à pintura e à criação: um mundo sendo feito por duas crianças brincando de argila no inferno.

Pelo que se descreveu até aqui, já é possível atinar com algumas características constantes, que irão persistir na obra de Andersson, a começar pela diferença bem marcada entre texturas diversas em um mesmo quadro. Trabalhadas mediante diferentes espessuras de tinta, algumas áreas do quadro são carregadas de *impasto* opaco e saliente, enquanto outras apresentam cores misturadas no próprio suporte, de modo quase homogêneo, ou áreas quase transparentes. Certos elementos, como os montes argilosos, são compostos por pinceladas fluidas, grossas e evidentes, enquanto outros, como a pele das duas crianças, revelam a tinta arenosa e seca que esconde o rastro das pinceladas, como se a área pintada fosse talhada em madeira. Andersson parece, como

---

[165] "*Car le nuage, s'il fournit à la rêverie, à l'imagination, un support privilégié, ce n'est pas, semble-t-il, par son contour, mais bien au contraire par ce qui, en lui, contredit à l'ordre de la délinéation et ressortit à celui du matériau, de la « matière » en tant qu'elle aspire à la « forme »* […]. "

[166] "[…] *d'une forme qui est à elle-même son propre contenu, d'une matière qui, d'entrée de jeu, fonctionne déjà comme forme* […]."

as personagens, estar modelando massas mais do que pintando - o que talvez diga respeito à sua breve experiência com a escultura, a modalidade escolhida pela artista assim que entrou na faculdade de Belas Artes (no Instituto Real de Artes de Estocolmo), antes de optar pela pintura. Há em "*Lillebror*" e no modo rústico com que Andersson o pinta, um certo fascínio lúdico pelas possibilidades formais da pintura.



Fig.109 - "*Lillebror*", 1996, óleo sobre alumínio, 100 x 100 cm. Coleção privada.

Este fascínio explica, também, o interesse da pintora pela obra de Henry Darger, artista *outsider* norte-americano. A principal (e extensa) obra de Darger é um manuscrito ilustrado entitulado "*The Story of the Vivian Girls, in What Is Known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinian War Storm, Caused by the Child Slave Rebellion*" ("A História das Garotas Vivinianas, no Local Conhecido como os Reinos do Irreal, da Tempestade da Guerra Glandeco-Angeliana, Causada pela Rebelião das Crianças Escravas", c.1960-70), que conta, como o título já indica, a história de uma rebelião de crianças escravas. Os desenhos e aquarelas que acompanham o manuscrito consistem de paisagens panorâmicas coloridas e tumultuadas de elementos fantásticos ilustrando tal rebelião. As figuras das crianças, de aparência idílica e trajes de bonecas, foram todas tracejadas a lápis a partir de ilustrações de revistas e catálogos, e parcialmente preenchidas com aquarela – tal como na obra de Bengtsson, que pedia a crianças para tracejarem as imagens em suas telas, a prática também ganha uma conotação infantil na obra de Darger. É justamente este preenchimento parcial, fornecendo às imagens um aspecto heterogêneo e

impolido, criando descompassos entre desenho e pintura, que parece interessar à obra de Andersson - para além de toda a estranheza pitoresca da obra e vida de Darger.

A fotografias controversas do tcheco Miroslav Tichý, que também aparecem na curadoria realizada pela artista para a 33ª Bienal de São Paulo em 2018, composta majoritariamente por artistas *outsiders*, também é um caso curioso. Tichý, entre 1965 e 1985, fabricou suas próprias câmeras com materiais absolutamente precários, como papelão e latas de alumínio, e fotografava mulheres na rua de modo voyeurístico - estas frequentemente não sabiam que estavam sendo fotografadas por não reconhecerem o equipamento como uma câmera real. Após a revelação, as fotografias primitivas super-expostas, sujas e borradas ainda eram recortadas e por vezes polidas com pasta de dentes e cinzas de cigarro por Tichý, numa prática análoga àquela da pátina de Bengtsson, e resultando em um aspecto igualmente rústico.

O interesse de Andersson pelo rústico e impolido, no entanto, não se restringe a artistas tidos como *outsiders*. A pintora encontra algo semelhante, por exemplo, na obra do pintor abstrato Clyfford Still, por ela admirada[167]. Na pintura "*Burden*" (2014, fig.110), Andersson reproduz, com sua aplicação crua de tinta de seca, o aspecto característico das pinturas mais célebres de Still, transportando este a um contexto figurativo, como revestimento de uma parede: o quadro representa a parede de um cômodo como uma casca de árvore seca e robusta, cujas bordas se projetam sobre os objetos pendurados e no chão. Clement Greenberg, ao comentar a obra de Still, compreende o uso de tinta seca pelo do pintor como uma espécie de apropriação de um estilo amador de pintura, que o crítico denomina como "*buckeye*" (1997, p.87) - termo que se refere a um tipo de castanha. Para Greenberg, a pintura "*buckeye*", estilo amador que costuma aparecer no gênero da paisagem, seria aquela feita com um pouco mais de conhecimento dos princípios tradicionais da prática pictórica do a pintura "primitiva" ou a "pintura de domingo". Ainda assim, fosse por inaptidão ou por buscar um "naturalismo mais vívido da cor" do que a tinta permitiria, o resultado final seria uma aparência "seca, acre" e "quebradiça", semelhante àquela das obras de Still:

> Seja como for, Still foi o primeiro a introduzir efeitos *buckeye* na arte séria. Estes são visíveis nas bordas puídas como folhas mortas, que descem pelas margens ou cruzam o centro de tantas de suas telas, no calor uniformemente escuro de sua cor, e numa superfície pintada seca, áspera (como qualquer pintor *buckeye*, Still parece não ter nenhuma fé em pigmentos diluídos ou rarefeitos). Essas coisas podem estragar seus quadros, ou torná-los estranhos de um modo desanimador, mas quando ele consegue ser bem-sucedido com elas, ou apesar

[167] c.f. ANDERSSON, Mamma. *"Karin Mamma Andersson Interview: Paintings as Weapons"*. Publicado pelo canal Louisiana Channel em 19 de fev. de 2017. Youtube. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=wNRvzB9a7Uo. Acesso em 7/06/2019.

> delas, isso representa simplesmente a conquista de mais uma área da experiência pela arte elevada, e sua liberação do kitsch. (Ibid, p.88)

Longe de uma "liberação do kitsch", a relação de Andersson com a arte amadora ou *outsider* não é uma "conquista de mais uma área da experiência pela arte elevada", sua admiração se estende para além de aspectos formais. Ainda que Still esteja longe de haver sido um artista *outsider*, o interesse de Andersson por sua obra se concentra justamente neste aspecto bruto e corroído. Se Greenberg busca encontrar o que Still haveria resgatado na pintura *buckeye* e elevado ao status de "arte séria", Andersson parece fazer o movimento contrário, buscando aquilo que há de *outsider* na obra do pintor modernista.



Fig.110 - "*Burden*", 2014, óleo sobre painel, 113.7 x 84 x 0.8 cm. Coleção privada.

Apesar da predominância dos *outsiders* em sua curadoria para a Bienal de São Paulo, Andersson não chega a utilizar o termo, afirmando haver escolhido "sobretudo os artistas solitários, que encontram sua voz em uma expressão única e própria"[168] para compôr a exposição.

[168] Como fala em seu breve texto introdutório para sua exposição: "***Stargazer II Mamma Andersson***", disponível em: http://33.bienal.org.br/pt/exposicao-coletiva-detalhe/5221.

A pintora sueca não é, enfim, a primeira a prezar por esse tipo de arte, que vem sendo exaltado desde o Romantismo, perpassando pelo Surrealismo e pelo modernismo de modo geral, seja enquanto um apreço pela arte dita primitiva, pela arte feita por crianças ou pela arte de pessoas com doenças mentais. Em seu texto "*Blinded Insights: On the Modernist Reception of the Art of the Mentally Ill*" (2001), Hal Foster se volta ao interesse modernista por esta última categoria, comparando obras de Paul Klee, Jean Dubuffet e Max Ernst (três artistas atuantes no início do século XX interessados por este tipo de arte), com trabalhos de pacientes de um hospício, coletados pelo psiquiatra e historiador da arte Hans Prinzhorn e publicados no influente livro "*Bildnerei der Geisteskranken*", em 1922. Em sua análise, Foster observa tendências tanto de desorganização de uma ordem simbólica quanto tentativas de reconstituição desta em ambas as obras, as modernistas e as dos pacientes. Ambos os movimentos - de desorganização e reconstituição - ressoam com estes artistas escolhidos na curadoria de Andersson, interessada nos descompassos entre as imagens representadas (frequentemente por meio de práticas de apropriação) e a materialidade dos meios e suportes, seja nas telas maltratadas de Bengtsson, nos desenhos heterogêneos de Darger (fig.111), nas fotografias rústicas de Tichý ou nas obras tardias de Carl Fredrik Hill e Ernst Josephson (fig.112), onde os delírios parecem impregnar não apenas os temas exóticos do primeiro ou bíblicos do segundo mas as falhas e excessos de seus desenhos e pinturas. E como mencionado, afinal, a pintora sueca encontrará outras formas de descompasso



Fig.111 - Henry Darger, "*Untitled (Sacred Heart) and At second battle of Marcocino also escape from disasterous explosion during battle caused by glandelinians*", c.1960-70, lápis e aquarela sobre papel, 48.3 x 62 cm. The Museum of Modern Art, Nova York.



Fig.112 - Ernst Josephson, "*Riccios Mord*" 1890, óleo sobre madeira, 48 x 64 x 6 cm. Coleção Nationalmuseum, Estocolmo.

também nas obras de pintores consagrados como Still, Gauguin, Bonnard, Munch ou Philip Guston, todas mencionadas por ela e todas que, de algum modo, encontram ressonâncias em sua própria obra.

Voltando a esta, em seu pequeno quadro "*Måla hela världen lilla mamma*" ("Pinte o mundo inteiro mãezinha", 1998, fig.113) - de 36,5 x 41 cm -, temos a parede de um quarto - do qual podemos ver parcialmente alguns móveis - coberta por formas que remetem nuvens e se desmancham em algo como fumaça. Estas formas abstratas são feitas de tinta preta de tinta diluída e em seus interiores apresentam outras formas circulares, como núcleos coloridos de uma célula, ou imagens telescópicas de galáxias. Aquilo que parece, novamente, uma brincadeira de criança, ganha conotações ainda mais alegóricas com este título, que soa como um incentivo à "mamma" a pintar; as formas pintadas sobre a parede seriam feitas por uma "mãe" e não por crianças, então? A palavra pode se referir, ainda, à própria "Mamma" Andersson - que ganhou seu apelido na faculdade por conta de seu nome, Karin Andersson, ser extremamente comum na Suécia.



Fig.113 - "*Måla hela världen lilla mamma*", 1998, óleo sobre painel, 36,5 x 41 cm. Coleção privada.

Surge aqui, também, talvez pela primeira vez, esta forma recorrente em sua obra da nuvem-fumaça negra pairando sobre ambientes, sobre a qual iremos adentrar ao longo deste capítulo, que não deixa de se relacionar com a maçaroca argilosa com que brincavam as

personagens de "*Lillebror*". Como veremos, se neste começo de carreira estas formas abstratas serviam como princípio para todo o resto do quadro, logo irão adquirir uma certa independência dentro das cenas, primeiro destacando-se como elementos incógnitos e mesmo fantásticos em espaços cada vez mais estáveis (como em "*Travelling in the Family*", "*We do Boring Things Together*", "*The Waiting Room*" ou "*Only the Nights Are New*", em meados dos anos 2000), depois encobrindo elementos inteiros, demarcando fases do processo criativo e tornando seus quadros palimpsestos deste processo (como em "*Kitchen Fight*", "*Dog Days*" e "*Behind The Curtain*", a partir da década de 2010).

Em sua produção do final dos anos 1990, essas massas indistintas parecem empenhadas em perturbar a vida familiar sueca idílica. Na série "*Aptitretare*" ("Aperitivos/Entradas", 1998), temos a pintura sobre painel, "*Kärringa var blek, barna skrek*" ("A megera[169] estava pálida, as crianças gritavam", fig.114) e a colagem sobre um prato "*En får inga ro te äte*" ("Não se deve tomar chá calmo", fig.115), representando uma cena caótica do cotidiano doméstico. Na pintura, uma mulher cozinha à direita da tela enquanto crianças e um homem parecem celebrar uma festa de aniversário infantil à mesa, à esquerda da tela. A pintura é toscamente trabalhada e a cena é interpelada por tais formas abstratas vagando arbitrariamente pelo quadro - algumas parecem sair da frigideira no fogão - junto a ranhuras e outros estragos à tela, herança evidente de Dick Bengtsson. Na colagem que acompanha o quadro, parecemos nos deparar com o resultado desastroso desta refeição: uma gororoba circular e colorida, na qual podemos distinguir alguns



Fig.114 - "*Kärringa var blek, barna skrek*", 1998, óleo sobre painel de madeira, 50 x 70 cm. Coleção Kooperativa Förbundet, Estocolmo.



Fig.115 - "*En får inga ro te äte*", 1998, 52 cm de diâmetro, colagem sobre prato. Coleção Kooperativa Förbundet, Estocolmo.

[169] A palavra "*kärring*" originalmente significaria "esposa" ou "mulher velha" mas é utilizada com sentido pejorativo, algo mais próximo da tradução para o português de "megera" ou "bruxa".

embalagens de docinhos e mini-pretzels, é depositada sobre um prato pintado de modo a simular porcelana.

Em "*Grå dagar*" ("Dias cinzas", 1998, fig.116) e "*Haschflum, Midsommarminne*" (""Jato" de haxixe[170], memória do solstício de verão", 1999, fig.117), o clima caótico é transportado para as festividades típicas da Suécia, como o "*Midsommar*", festa do solstício de verão, onde este imaginário idílico é exacerbado com roupas folclóricas e guirlandas de flores. Em "*Grå dagar*", o festival de origens pagãs parece se tornar um ritual satânico onde crianças com aparência cadavérica dançam ao redor e mesmo sobre labaredas de fogo. Em "*Haschflum, Midsommarminne*", as danças comemorativas acontecem ao fundo do quadro e em primeiro plano temos personagens toscamente pintadas ao lado de formas abstratas, carregadas de tinta espessa; da mão de um deles parece sair uma fumaça ondulada, talvez o "jato" de haxixe que dá o título ao quadro.



Fig.116 - "*Grå dagar*", 1998, óleo sobre painel, 52 x 57 cm.



Fig.117 - "*Haschflum, Midsommarminne*", 1999, óleo sobre tela, 45, 5 cm x 52 cm.
Coleção Moderna Museet, Estocolmo.

Este aspecto rústico e caótico que dominava tanto as texturas quanto as composições destas pinturas iniciais não será abandonado em suas obras posteriores, mas será domesticado e trabalhado de modo mais sutil: a bagunça antes generalizada nas composições dos quadros será "organizada", modos de aplicação de tinta e a rudeza das superfícies serão restritos à temática das pinturas (em quartos, cozinhas e paisagens desordenadas), a alguns poucos elementos formais

[170] Tradução baseada na tradução para o inglês, "*Hash-Gush*", no catálogo da obra da artista de 2007. c.f. NORING, Ann-Sofi (Ed.). ***Mamma Andersson.*** Göttingen: Steidl, 2007.

que "sujam" e confundem a composição. Em "*Klassrum*" ("Sala de aula", 2000) e "*Roliga Timmen*" ("Hora da brincadeira", 2000), temos alguns dos últimos quadros da pintora que contém crianças - a partir de 2002, ela decide parar de desenhá-las (ANDERSSON, 2007) - onde esta domesticação da forma é tematizada na representação de alunos em salas de aula, talvez durante aulas de artes. As formas abstratas, aqui, são limitadas a pequenas esculturas e desenhos sobre as mesas de algumas das crianças ou ao interior de seus desenhos pendurados nas paredes.

Obras como "*Ni börjar ju alltid om*" ("Você sempre recomeça", fig.118) ou "*Döderhultarn*", ambas de 1998, tumultuadas de personagens espalhados pelo quadro, darão lugar a outras como "*Bohemians*" e "*Fonofobi*" (fig.119 e fig.120), ambas de 2000, que podem ser tomadas como exemplo para este momento de transição. As duas últimas trabalham temas semelhantes, pequenas pessoas vestidas uniformemente - talvez crianças, talvez monges, devido aos trajes - em cômodos delineados e restritos, ainda que interpelados e manchados por ecos de outras imagens, geralmente paisagens e formas abstratas. Ambas parecem caracterizar, de modo um tanto abstrato, um movimento de organização por parte da artista: na primeira, "*Bohemians*", as personagens carregam e empilham retângulos brancos (tracejados de acordo com as linhas da perspectiva do quadro), na segunda, "*Phonophobia*", retângulos do mesmo tipo estão dispostos pelo chão sendo que um deles, no canto inferior esquerdo do quadro, forma uma protuberância em sua lateral, como se algo estivesse contido ali e tentando sair. A estabilidade deste espaço constituído será ainda constantemente ameaçada, mas por meio de interferências cada vez mais ambíguas e pontuais.



Fig.118 - "*Ni börjar ju alltid om II*", 2000, óleo sobre painel, 80 x 122 cm.
Coleção privada.



Fig.119 - "*Bohemians*", 2000, óleo sobre painel, 80 x 108 cm. Coleção privada.



Fig.120 - "*Fonofobi*" 1998, óleo sobre painel, 80 x 108 cm. Coleção privada.

A organização de um espaço minimamente estável será fundamental para a percepção destas outras imagens sobrepostas ao cenário como intrusos na narrativa ali encenada, por vezes com uma conotação até mesmo sobrenatural. Retomando aqui a tese de Hubert Damisch a respeito da /nuvem/, esta iria argumentar que, na pintura Renascentista, os problemas gerados pela representação de milagres ou aparições não simplesmente acompanhavam esse sistema de representação figurativa realista, mas eram seu contraponto necessário:

> [..] a assimilação da superfície pictórica a uma janela aberta na parede, através da qual podemos ver uma porção mais ou menos extensa do espaço, implica que leis análogas àquelas que regem o espaço empírico operem neste espaço figurativo, e qualquer desrespeito a estas leis, então, toma a forma de um milagre ou acontecimento sobrenatural; o "realismo" deste sistema é assim confirmado, se não reforçado, pela contradição estabelecida em um nível simbólico.[171] (DAMISCH, 1976, p.106, tradução nossa)

Se os quadros de Andersson eram, inicialmente, governados pela desordem, agora que o espaço da tela é submisso a certas "leis", a leitura destes elementos dissonantes se dá em um sentido disruptivo. No caso da obra de Andersson, enfim, a balança parece tender no sentido contrário àquele do Renascimento tal como descrito por Damisch: as múltiplas contradições ao espaço realista acabam por colocá-lo em cheque mais do re-afirmá-lo, ainda que ambos os lados

[171] "[…] *l'assimilation de la surface picturale à une fenêtre ouverte dans le mur et à travers laquelle est donnée à voir une portion d'espace plus ou moins étendue, implique que des lois analogues à celles qui gouvernent l'espace empirique aient cours dans l'espace figuratif et que toute dérogation à cette légalité prenne figure de miracle ou d'événement surnaturel, le « réalisme » du système étant ainsi confirmé, sinon renforcé par la contradiction qui lui est portée au niveau symbolique.*"

se retroalimentem. Estes "intrusos" na narrativa, afinal, acabam por nos lembrar que tudo ali é feito da mesma massa e pode sucumbir à abstração.

Uma pintura ainda mais emblemática em relação a esta fase de transição na obra de Andersson é "*Travelling in the family*" (2003, fig.121), que nos mostra um grupo de seis pessoas sentadas à mesa, uma família como indica o título, aparentemente em meio a uma refeição, e sobre elas pairam formas difusas de tinta preta, feitas em spray. A começar, poderíamos destacar ao menos 3 diferentes "cenas" acontecendo simultaneamente aqui: a cena principal, da família que se reúne à mesa, é projetada em ângulo aberto de um recinto, revelando apenas duas de suas "paredes", cuja solidez e opacidade são colocadas em cheque; ao invés de paredes, poderiam também ser duas grandes janelas. Na parede/janela da esquerda, temos os resquícios de uma paisagem - duas silhuetas ao longe, bastante simplificadas, de montanhas em tons de verde contra um céu azul. Não é possível afirmar se a paisagem com as montanhas se projeta através da transparência de janelas amplas, ou se seria apenas uma pintura ou estampa sobre uma parede. A parede/janela da direita é ainda mais ambígua, uma vez que é atravessada por algumas linhas finas verticais, feitas a lápis, que poderiam indicar os limites de janelas de vidro. Tudo indica que a paisagem de montanhas continua na parte mais à direta desta parede/janela, enquanto a outra



Fig.121 - "*Travelling in the family*", 2003, acrílica e óleo sobre painel, 92 x 122 cm.
Coleção privada.

parte, separada pelas linhas, é ocupada por uma terceira "cena": uma mulher sentada em uma cadeira - e se ela está, de fato, no mesmo ambiente que a família ou não, também é impreciso.

Pairando sobre o ambiente, temos nuvens pretas de fumaça, e sobre a mesa, junto a garrafas, potes e bules, temos algumas manchas, que poderiam ser sombras destes objetos ou marcas de sujeira no tampo de madeira. Semelhante ao que acontece com as cenas ambíguas dispostas nas paredes/janelas desse cômodo, não sabemos até que ponto estas nuvens e manchas participam da cena principal representada - em alguns casos, como a mancha abaixo do bule que ecoa seu formato, apresentam relações evidentes com outros objetos da cena - ou se desprendem dela, ganhando certa independência de seu sentido figurativo, enfatizando a instabilidade da cena. É como se presenciássemos, aqui, este desprendimento de suas funções figurativas, seu tornar-se independente. Mais do que manchas, afinal, estes elementos, que se dispõe de um contorno e um preenchimento homogêneo, esparramando-se pelo quadro em formatos e direções inverossímeis, parecem atuar por conta própria.

Os dois casos, as manchas no tampo da mesa e as nuvens pretas de fumaça que flutuam, no entanto, são distintos e é preciso diferenciá-los. Enquanto na mesa as manchas podem assumir devidamente um sentido figurado, não há justificativa plausível para as nuvens pretas; se estas de fato participam da cena mundana, seriam um elemento fantástico, sobrenatural. As nuvens parecem, sobretudo, assumir um sentido metafórico da mancha, como se maculassem a cena[172] com alguma atmosfera que de outro modo seria invisível - até mesmo pela diferença material entre sua constituição em spray e o resto do quadro pintado a óleo. Seria esta fumaça a materialização de lembranças ou sentimentos dessas figuras, representações abstratas de frases não-ditas ou memórias reprimidas?[173] Seria isso que "viaja na família", como diz o título? À medida que observamos mais atentamente o quadro, afinal, essas nuvens de fumaça aparentam ser mais do que intrusas nessa cena, podendo ser, na verdade, suas protagonistas, o sujeito para o verbo "viajar" do título - o título, em tradução literal, pode ser traduzido tanto como "viajando na

---

[172] Na obra de Andersson a cor preta será recorrentemente associada a um sentido soturno, o que, após a observação da obra de Kerry James Marshall, remete à fala de Carroll Dunham mencionada anteriormente, sobre como a forma com a qual "o trabalho de Marshall explora a "negritude" e o de Ryman explora a "branquitude" foram percebidas de modos absolutamente distintos, mas a barreira clara entre estes discursos talvez não seja mais sustentável" (DUNHAM, 2017).

[173] A pintora descreve esta obra da seguinte forma: "Em um plano puramente pictórico, eu brinco com tudo, da textura da madeira a cortes de cabelo e fios oleosos, de superfícies pretas opacas no chão a paisagens flutuantes difusas que emergem do passado, [e com um] carma ruim que paira sobre relacionamentos mal resolvidos na forma de fumaça ou véus perigosos." ("*På det rent måleriska planet leker jag med allt från ådringen i träet till håruppsättningar och fett hängande hårsvall, till stumt svarta ytor i golvet till flummigt flytande landskap som tränger sig på från förr, dålig karma som lurar i ouppklarade relationer i form av rök eller farliga slöjor.*" Disponível em: https://buknet.bukowskis.com/sv/auctions/576/402-karin-mamma-andersson-travelling-in-the-family.

família", quanto "*travelling* na família", no sentido do movimento de câmera do cinema; ambos os casos sugerem algum tipo de movimento e inserem a cena no tempo presente.

O recurso destas nuvens pretas, utilizado com recorrência, de diferentes formas, por Andersson, é semelhante àquele utilizado com frequência por Edvard Munch - cuja obra é muito admirada pela artista. Em "*Pubertet*" ("Puberdade", 1895, fig.122), por exemplo, o pintor retrata uma menina sentada nua na cama, sua sombra atrás dela. Esta sombra, como nas obras de Andersson, parece ter vida própria, se aproximando da silhueta da jovem apenas vagamente, parecendo mais uma assombração do que um fenômeno físico natural. Também aqui, a sombra parece ser protagonista do quadro, talvez uma representação simbólica da palavra abstrata apontada no título, "puberdade". Grande parte da obra de Munch parece tender a esta autonomia fantasmagórica das formas, que desprendem-se de suas figurações designadas e soltam-se ou juntam-se como bolhas. Com suas nuvens em "*Travelling in the Family*", Andersson parece tomar este sentido quase fantástico que as obras do pintor norueguês assumem, com a diferença de que tais elementos são mais destacados do resto do quadro na obra da pintora - até mesmo, como já mencionado, pelo modo com que às vezes são feitas, com spray de tinta. As pinturas de Munch, afinal, pareciam ser inteiramente feitas de uma mesma massa, a delineação dos objetos e figuras se confundindo com o fundo, enquanto as de Andersson são caracterizadas justamente por uma



Fig.122 - Edvard Munch, "*Pubertet*", 1895, óleo sobre tela, 151.5 cm × 110 cm. Coleção Nasjonalmuseet, Oslo.

heterogeneidade nos modos de aplicação da tinta; o que acarreta em um caráter mais interventor do que estilístico nestas formas abstratas, elas são como enxertos.

A partir do que se sabe sobre o processo criativo de Andersson, é possível conjecturar uma certa cronologia da feitura de "*Travelling in the Family*", que revela pelo menos duas etapas distintas. A pintora projeta imagens fotográficas sobre a tela, as traceja de lápis em um tempo limitado (por volta de 20 minutos) e então começa o trabalho de pintura - que mistura tinta acrílica e óleo, a primeira com frequência utilizada apenas como base. Convencionalmente, este tracejado seria inteiramente coberto pela tinta, mas aqui é deixado parcialmente à mostra, como se pintura e desenho fossem eventos independentes dessa mesma construção, que atuam juntos sem nunca se fundirem. A tinta parece se destinar ao preenchimento das áreas determinadas pelo tracejado, como em um livro de colorir infantil, mas em todas as figuras e em alguns objetos podemos ver os traços do desenho a lápis debaixo da tinta rala, a artista não tendo se preocupado em escondê-los ou em preencher por inteiro áreas presumidamente demarcadas para tanto. As duas figuras sentadas do lado direto da mesa, por exemplo, têm suas peles preenchidas de modo desigual por tinta liquefeita, e a mulher no fundo, na parede, é como um esboço, composta apenas do desenho de seu contorno e poucas pinceladas.

Estas diferentes espessuras apresentadas na pintura poderiam sugerir certa hierarquia narrativa/temporal em "*Travelling in the Family*". As cenas ilustradas nas paredes, rarefeitas, cheias de falhas e espaços em branco, parecem mais distantes da realidade (pertencentes, talvez, ao passado ou a uma imagem vaga da memória), enquanto a figura sentada mais próxima de nós, de vestido rosa, mais à direita, aquela mais carregada de tinta, com a pincelada mais marcada, nos parece mais concreta.

Ainda assim, afirmar qualquer princípio totalizante neste quadro, a não ser, justamente, aquele da heterogeneidade, seria um erro. Mesmo as figuras mais preenchidas do quadro, mais próximas de nós, como a mulher de vestido rosa, têm a pele composta por uma aplicação irregular e liquefeita de tinta - também é possível ver o tracejado de lápis que compõe sua mão, em traços bruscos e imprecisos, sob a tinta rarefeita. Seu vestido rosa-salmão, sobretudo, recebe um tratamento único no quadro (ainda que o cabelo da figura vestida de preto se aproxime deste): aqui as pinceladas foram aplicadas de modo brusco, remetendo à pintura "irreverente" do auto-didata nova-iorquino Neil Jenney, tida como exemplo da corrente de "*bad painting*" iniciada na década de 1970. O maior peso material da tinta nas figuras, assim como uma maior demarcação de suas pinceladas, parece ter sido reservado sobretudo a seus figurinos e penteados, de modo que estes parecem desassociados de seus donos - como se fossem bonecas de papel, com roupas para recortar e vestir. Assim como pintura e desenho atuam de modo independente, sem nunca se fundir, os heterogêneos modos de aplicação de tinta também se mantém como

elementos separados no quadro, dotando-lhe de um aspecto de colagem[174]. Os elementos não se encontram mais soltos no quadro - como em "*Ni börjar ju alltid om*" (fig.118) - mas ainda há um desencontro entre suas partes que se impõe sobre a coesão desta cena.

Como coloca o crítico de arte Barry Schwabsky sobre a obra de Andersson: "Ainda que de modo oblíquo, suas pinturas transmitem histórias afinal: elas narrativizam [*narrativize*] o uso conjunto dos elementos pictóricos (material, imagem, referência) ao mostrar como seus próprios elementos diversos não se entrosam muito bem."[175] (2022, p.48) Portanto, a narrativa em sua obra - e não só em "*Travelling in the Family*", mas de modo recorrente - será construída não apenas através de sugestões temáticas que suas cenas evocam mas através da própria pintura, ao enfatizar a disparidade entre elementos pictóricos que provém de seu processo criativo, *narrativizando-o*. As nuvens pretas que flutuam sobre a cena e as formas abstratas de tinta que parecem se desprender dos objetos representados, assim, poderiam ser compreendidas como agentes de uma narrativa do processo infiltrados na narrativa temática e figurativa desta cena, que sugere constante transformação. Estamos sempre diante, enfim, dos encontros e desencontros entre estas duas narrativas, a do processo e a do tema figurado.

Cenas paralelas que se atravessam e elementos que ultrapassam seus contornos podem ser observados em diversas outras obras de Andersson do período, como em "*Rörd av Gudarna*" ("Tocado pelos deuses"2002, fig.123) ou no díptico "*We do Boring Things Together*" (2003, fig.124). No primeiro, resquícios de outra cena (uma espécie de duplicação de imagens, sugerindo a fluidez de uma monotipia, do quadro "*Riccios Mord*" de Ernst Josephson, fig.112) são dispostos no chão do que parece ser uma livraria ou loja de lembrancinhas de museu - nas prateleiras temos, entre outros, miniaturas de quadros de Edvard Munch, Sidney Nolan, Luc Tuymans e Peter Doig.

Em "*We do Boring Things Together*", os dois quadros do díptico parecem partir de uma mesma imagem, duas mulheres vistas de costas, sentadas com os cotovelos apoiados numa mesa, levemente inclinadas à frente, como se estivessem dormindo ou absortas numa leitura, em todo caso entretidas com algo inacessível ao observador. Além de serem pintados em cores distintas e terem enquadramentos levemente diferentes, alguns elementos pontuais diferenciam as duas cenas, como a presença de um televisor e uma janela no segundo quadro e o que parece ser uma pilha de pedaços de madeira no primeiro. O quadro da esquerda apresenta o mesmo efeito de duplicação de imagem, semelhante ao que aparece em *Touched by Gods* - uma repetição, feita

---

[174] Algumas de suas composições remetem às colagens feitas pelo artista inglês Richard Hamilton nas década de 1950 e 60.

[175] *"However obliquely, the paintings do convey stories, after all: they narrativize the wearing together of pictorial elements (material, imagery, reference) by showing how their own diverse elements don't quite mesh."*

com resquícios liquefeitos, como numa monotipia, da cena das duas mulheres, embora agora agigantada, projetada na parede diante delas, de modo invertido, como um espelhamento turvo. No quadro da direta, temos uma névoa preta de spray pairando sobre as duas figuras, semelhante àquelas de "*Travelling in the family*".



Fig.123 - "*Rörd av Gudarna*", 2002, óleo sobre painel, 122 x 152 cm. Stephen Friedman Gallery, Londres.



Fig.124 - "*We do Boring Things Together*" , 2003, óleo, acrílica e verniz sobre painel, díptico, 61 x 63.5 cm (cada). Coleção privada.

As três obras - "*Travelling in the Family*", "*Rörd av Gudarna*" e "*We do Boring Things Together*" - estabelecem espaços delimitados e no entanto instáveis, atravessados por outras imagens e invadidos por elementos forasteiros. No caso de "*Rörd av Gudarna*" e "*We do Boring Things Together*", essa instabilidade é ainda reforçada por uma liquidez fluida que indica impermanência, como se estas cenas estivessem prestes a se dissolver, o que não é tanto o caso de "*Travelling in the family*". Nesta, a cena em primeiro plano é sólida, firmada na tela pelo peso da cor preta que preenche todo o chão e pela presença carregada e marcada da tinta em alguns personagens enquanto toda essa dissolução que domina os outros dois quadros é reservada ao plano de fundo. Como previamente mencionado, Andersson dará cada vez mais preferência a tal solidez, a uma presença mais certa do espaço retratado, ainda que continue ocasionalmente interpelando-o com outras cenas e cenários.

*

Será diante deste contexto em sua carreira que a artista irá começar a produzir uma série de pinturas que tem como cenário o museu e outros espaços de exposição ou armazenamento de obras de arte. Nestas, que parecem ser uma última etapa desta fase transitória inicial, o espaço do museu equivale àquele da sala de aula ou da mesa com argila de suas obras anteriores, onde a pintura não é mais apenas uma massaroca a se modelar mas uma ferramenta que possibilita a convivência de espaços contraditórios e imagens heterogêneas. Com frequência, então, sua pintura irá se utilizar do recurso de quadros dentro do quadro. Na verdade, não se restringirá apenas à representação de quadros; todas as superfícies dos interiores representados, incluindo suas paredes, ou capas de discos e revistas, tornam-se possíveis quadros dentro de sua pintura, permitindo assim a presença simultânea de diferentes imagens em uma mesma pintura sem o comprometimento da construção espacial estrutural do quadro.

"*Installation*" (2003, fig.125) representa uma sala de museu ou, mais especificamente, de acordo com o título, uma instalação. Alguns dos quadros expostos nas paredes são paisagens enquanto outras molduras parecem vazias. O mesmo vale para as esculturas, temos alguns pedestais vazios e algumas esculturas. Sobrepostas a esta sala estão duas imagens translúcidas e invertidas, uma paisagem com palmeiras e um grupo de pessoas reunidas. Possivelmente a "instalação" que dá título ao quadro, as duas imagens borradas e liquefeitas são claramente de natureza distinta daquelas nas paredes; desprendidas de um suporte, são quase como hologramas.

Em "*The Best Storyteller I*" (2005, fig.126), estamos novamente diante do que parece ser uma sala de uma exposição, onde há quatro televisores, auto-falantes e uma tela pendurada na parede. As quatro telas televisivas são pintadas de branco, enquanto a tela de pintura é composta



Fig.125 - "*Installation*", 2003, óleo sobre painel, 94 x 123 cm.



Fig.126 - "*The Best Storyteller I*", 2005, acrílica e óleo sobre painel, 80 x 122 cm.
Stephen Friedman Gallery, Londres.

por alguns rabiscos em diferentes cores. As duas paredes que vemos do cômodo também são preenchidas, por diferentes paisagens, como se fossem cenários de uma peça de teatro, tornando este espaço ambíguo. A obra é um bom exemplo de como Andersson transforma qualquer superfície do quadro em um quadro em potencial, compondo com isso, aqui, uma sala de exposições inusual. Não é raro, afinal, em salas de museus, nos depararmos com o típico "cubo branco", cuja arquitetura "neutra" seria preenchida pelo conteúdo das obras. Em "*The Best Storyteller I*", neste sentido, parece haver uma espécie de inversão, onde as telas televisivas são as únicas superfícies não preenchidas do quadro, como se estas fossem esvaziadas e tivessem seu conteúdo espalhado nas paredes. Diferentemente das projeções em "*Installation*", no entanto, não há nada que distinga estas imagens supostamente pintadas sobre as paredes do resto da sala de exposição, supostamente concreto e tridimensional. Tudo aqui foi pintado com a mesma técnica e texturas mais ou menos semelhantes.

Em "*We Work So Closely Without Even Knowing It*" (2005, fig.127), nos deparamos com os bastidores do processo de pintura: um homem e uma mulher pintam grandes telas dispostas no chão de um ateliê, rodeados por latas de tinta e outras pinturas de grande escala que estão apoiadas nas paredes. Qualquer sugestão de outros espaços e instâncias aqui, é apenas uma sugestão, restrita aos limites das telas; sem televisões, instalações, fumaças ou nuvens, apenas pinturas. O homem pinta uma cena figurativa, algumas pessoas dispostas sobre um espaço indeterminado. O quadro pintado pela mulher é inteiramente preto. Os quadros dispostos na parede também se revezam entre figuração e abstração. Cada quadro delineado neste espaço é mais uma superfície em branco a ser preenchida ou encoberta, mais um quadro em potencial;



Fig.127 - "*We Work So Closely Without Even Knowing It*", acrílica e óleo sobre dois painéis, 61 x 160 cm (cada). Stephen Friedman Gallery, Londres.

poderíamos estender esta lógica ao ponto de afirmar que aquilo que interessa a Andersson nestes quadros dentro do quadro é, mais do que um significado ou conteúdo, este potencial.

Este interesse é evidente em outras obras, como "*Stockpile*" (2004) e "*Collect one's thoughts*" (2005), duas pinturas de um mesmo tema, uma espécie de estoque de pinturas, onde diversos quadros são enfileirados em prateleiras - possivelmente, as duas provém de fotografias de um mesmo local. Em "*Stockpile*" (fig.128), cada quadro dentro da cena dispõe uma parte de uma mesma imagem, revelando em seu conjunto uma paisagem montanhosa, interrompida e esquadrinhada pelas molduras brancas, como se os quadros fossem janelas apontadas em uma mesma direção. No canto inferior direito do quadro, temos dois quadrados brancos, um em cima do outro, como duas telas vazias, que não obedecem a perspectiva aplicada no resto do espaço, colocando-se de modo frontal e plano para o espectador, como se estivessem numa espécie de limiar da representação, entre o espectador e a pintura[176]. Temos, assim, dois "tipos" de telas dispostas na pintura, como se o quadro narrasse uma trajetória didática e convidativa ao espectador "da tela branca à paisagem": na frente, aquelas que estão vazias e voltadas para nós, e atrás, aquelas que estão efetivamente dentro do espaço representado, preenchidas pela paisagem.

Em "*Collect one's thoughts*" (fig.129), diferentemente da obra anterior, o interior de cada quadro emoldurado na cena guarda uma imagem diferente: representam paisagens, figuras, objetos, formas abstratas, ou são ainda encobertos por uma névoa preta levemente translúcida. Quem passeia desimpedida através de molduras, aqui, não é a paisagem de "*Stockpile*", mas esta névoa incorpórea e interventora. A passagem do quadro de 2004 ao de 2005 exemplifica bem este movimento de "domesticação" que acontece na pintura de Andersson: da massa inventora de paisagens à névoa interventora que encobre elementos, das imagens desimpedidas que se atravessam e sobrepõem às cenas contidas entre molduras, que apenas sugerem aberturas.

Apesar de suas diferenças, é importante comentar que em ambos os quadros, assim como na maior parte de sua obra, nota-se um fascínio da artista com as possibilidades plásticas, materiais e figurativas da pintura que beira a ingenuidade e a aproxima dos artistas *outsiders* que tanto admira. A pintura para Andersson não é um arranjo retórico de signos codificados como é para Marshall, tampouco uma prática antiquada a ser re-trabalhada enquanto farsa como é para Tuymans, mas uma ferramenta maleável que parte de ecos de imagens do passado para moldar suas próprias ficções. Neste momento ainda inicial de sua carreira que foi comentado até aqui,

---

[176] Remetendo, aqui, ao caracol na "Anunciação" (c.1472) de Francesco Del Cossa sobre o qual Daniel Arasse discorre em seu texto "O olhar do caracol": "Esse caracol está obviamente pintado sobre o quadro, mas ele não está no quadro. Ele está sobre a sua borda, no limite entre seu espaço fictício e o espaço real de onde nós o olhamos." (ARASSE, 2019, p.32) Para Arasse, disposto neste limiar, o caracol funciona como uma espécie de epígrafe para a leitura do quadro.

estas ficções costumam assumir um aspecto meta-pictórico, mas logo assumirão um aspecto mais enigmático.



Fig.128 - "*Stockpile*", 2004, acrílica e óleo sobre tela, 110.5 × 149.9 cm. Coleção privada.



Fig.129 - "*Collect one's thoughts*", 2005, acrílica e óleo sobre tela, 86 x 208 cm. Coleção privada.

Os sentidos das cenas representadas parece acompanhar o movimento rumo à opacidade a qual tende o espaço em suas pinturas. Os cenários se consolidam, as cenas assumem uma frontalidade frente ao espectador, dispondo suas figuras e objetos com centralidade e pouca profundidade espacial, como que sobre um palco teatral. As incongruências do quadro agora serão resumidas a pequenos "pontos fora da curva" no interior de cenas delimitadas, mais próximas a uma forma tradicional do *tableau* de pintura. A ambiguidade passa a residir menos na construção espacial e mais na natureza dos gestos, ações e objetos em cena. "*About a Girl*" (2005, fig.130), que retoma o tema de "*Travelling in the family*" (2003) de pessoas reunidas ao redor de uma mesa, parece demarcar definitivamente o ponto de virada.

Aqui, não é uma família que se reúne em uma refeição, mas jovens garotas, que tomam chá ou café. O título do quadro, o mesmo de uma música de 1989 da banda Nirvana, sugere a presença apenas de uma garota, mas no quadro temos ao menos nove. A composição da cena é mais próxima e fechada do que a do quadro de 2003, o que faz com que a menina mais da direita seja parcialmente cortada e a pessoa na ponta esquerda - que assumimos ser, também, uma menina - esteja quase inteiramente fora do quadro. O nosso ponto de vista também muda em relação ao quadro anterior, e não apenas estamos mais próximos das garotas do que estávamos da família, como as vemos frontalmente, como se estivéssemos sentados junto com elas. Esta frontalidade é corroborada com outro aspecto que difere "*About a Girl*" definitivamente de

"*Travelling in the Family*": ao menos três das garotas nos olham diretamente. Colocando-se como uma exceção na obra de Andersson, dominada ou por uma ausência total de figuras ou por figuras viradas de costas, aqui vemos o rosto de quase todas as integrantes da cena. A pintora comenta em mais de uma entrevista sua relutância a retratar pessoas viradas de frente que, de acordo com ela, "roubam a cena" ao concentrar toda a energia do quadro nos olhares (ANDERSSON, 2007). Há de se supor, portanto, que a escolha por uma cena em que não apenas uma mas todas as pessoas representadas estejam de frente e algumas ainda nos olhem diretamente, não seja arbitrária.



Fig.130 - "*About a Girl*", 2005, óleo sobre dois painéis, 61 x 160.7 cm (cada).
Michael Storåkers Collection.

Composta por dois painéis atrelados, a cena de "*About a Girl*" é contida e restrita. Esta impressão se dá tanto por conta da nossa proximidade das personagens, quanto pela proximidade entre as elas, aglomeradas a tal ponto que as quatro garotas à direita da mesa, todas vestidas de preto e com cabelos da mesma tonalidade de loiro, se confundem e parecem formar um só elemento. Além disso, o quadro em si não possui nada da dispersão de "*Travelling*" ou outros quadros anteriores, não há manchas soltas ou pedaços inacabados. Nunca abandona-se, aqui, o realismo espacial da cena, ainda que alguns efeitos o perturbem. Estes incluem, por exemplo, a já

mencionada aglomeração das garotas em um só elemento, mas também a sugestiva presença de outras paisagens e imagens dentro da cena, reservadas ao papel de parede e restritas aos quadros pendurados, se apresentando evidentemente como representação.

A composição de "*About a Girl*" nos permite ver duas paredes do cômodo e uma delas, a parede frontal, atrás das garotas, revela uma paisagem, interpelada por cortinas. Esta paisagem, composta de um fundo verde manchado e algumas pinceladas mais escuras e soltas que figuraram árvores e montanhas, é monocromática e quase abstrata, o que enfatiza sua presença enquanto papel-de-parede, eliminando a confusão entre espaços que havia em quadros como "*Travelling in the family*". Além disso, as cortinas que encobrem parcialmente a parede reforçam sua opacidade. Não mais uma abertura ambígua a outros espaços como sugeriam as janelas/paredes do quadro de 2003, o fundo aqui atua como um pano de fundo de um teatro não naturalista, revelando-se como adereço.

Dispostas sobre a outra parede do cômodo estão quatro pinturas: a mais de cima parece uma ilustração da Branca de Neve da Disney, olhando para baixo, e as duas debaixo parecem gravuras japonesas, ilustrando mulheres inteira ou parcialmente de costas com trajes tradicionais. Ainda que restritas às suas molduras, essas pequenas figuras representadas na parede também participam do jogo de olhares da cena. As duas meninas sentadas à esquerda da mesa são as únicas que não estão vestidas de preto, e parecem entretidas na conversa que ali se desenrola. As quatro figuras à direita de mesa, vestidas de preto, um só elemento com quatro cabeças, olham para diferentes direções, até chegar nas duas mais próximas de nós, que nos olham diretamente. Elas nos encaram, de modo desafiador, diferente do olhar passivo da Branca de Neve ou das figuras de costas nas gravuras japonesas na parede. A personagem que senta sozinha na cabeceira da mesa também nos olha e parece haver interrompido seu ato de levar a xícara à boca por isso. Suas expressões variam entre sorrisos maliciosos e olhares indiferentes. O espectador é colocado diante da cena como um intruso, como se houvesse interrompido uma conversa privada, um círculo de olhares antes fechado.

Comparada a pinturas anteriores de Andersson, "*About a Girl*" nos apresenta uma cena clara, evidente, estável. No entanto, este círculo de meninas foi apenas semi-aberto para nós, e as personagens que nos encaram parecem se dispor menos como objetos de nosso olhar do que agentes de seus próprios. A cena se mantém absolutamente hermética. A natureza deste encontro aparentemente interrompido é mantida em segredo, seja ele apenas uma reunião casual entre adolescentes ou alguma organização secreta de fins escusos - talvez o quadro esteja sugerindo que as duas coisas não são assim tão distintas.

A composição do quadro, particularmente o grupo de figuras à direita da mesa, vestidas de preto, remete à estrutura dos "retratos de grupo holandeses" sobre os quais Alois Riegl

discorreu em seu livro de mesmo nome. Nestes, que costumam representar algum tipo de corporação, com frequência são enfileirada diversas figuras, postas de lado mas olhando para frente, geralmente com trajes semelhantes, uniformizados. O retrato de grupo da Holanda, afirma Riegl, "consiste, essencialmente, de uma série de retratos de indivíduos. Ao mesmo tempo, entretanto, espera-se que expresse de modo claro as características da organização particular envolvida e a natureza da situação que está temporariamente unindo estas figuras em um grupo." [177] (RIEGL, 1999, p.62, tradução nossa) Semelhantes mas distintas, cada uma das personagens de "*About a Girl*" apresenta feições e posições corporais particulares, ainda que suas vestimentas e cortes de cabelo sejam parecidos. Têm, portanto, "características" em comum, e estão nitidamente envolvidas em uma situação específica que as une temporariamente neste quadro, o que não está claro, no entanto, é justamente a natureza desta situação, em que consiste, afinal, esta "organização particular".

As obras de Mamma Andersson a partir de então abandonarão o caráter mais experimental com a forma que as marcou em um primeiro momento e estabelecerão uma relação mais estreita com suas fontes imagéticas, retendo o hermetismo original destas e construindo-as, a partir de pequenas interferências e alterações, como enigmas.

4.2. Jogo dos sete erros

"[…] você se coloca diante das imagens como se diante de respostas para as quais as perguntas foram perdidas."[178]

Joseph Leo Koerner

Ainda que ocupada em instituir espaços cênicos, como Kerry James Marshall, e compartilhando de uma natureza narrativa muito próxima àquela do fotograma, como Luc Tuymans, a obra de Mamma Andersson dialoga sobretudo com a pintura de gênero, em particular com a natureza-morta e a paisagem. Este diálogo se dá não apenas na escolha dos temas a serem pintados - oriundos das fotografias que coleciona - mas nas próprias lógicas por trás das pinturas de natureza-morta ou paisagem, distintas daquela da pintura histórica. De

---

[177] ["*The group portrait of Holland therefore essentially consists of a series of portraits of individuals.At the same time, however, it is expected to express clearly the characteristics of the particular organization involved and the nature of the situation that is temporarily uniting the figures into a group.*"]

[178] KOERNER, 2009, p.15, tradução nossa. ["*you stand before the pictures as before answers for which the questions have been lost."]*

acordo com o crítico de arte Barry Schwabsky, seria justamente esta relação com os dois gêneros que caracterizaria o modo narrativo indireto da obra da pintora:

> O que estes dois gêneros [natureza-morta e paisagem] tem em comum - além do fato significativo de que eles são gêneros, o que significa que eles remetem imediatamente a uma concepção da pintura como um conjunto historicamente rico de práticas - é que eles descartam a significância da figura humana, que foi central para a pintura ocidental durante grande parte de sua história. E ao fazê-lo, eles afetam o potencial da pintura de contar histórias - não o impedem, mas o impulsionam mais profundamente rumo ao domínio da implicação, do indireto e oblíquo. Estes gêneros não são anti-narrativos, mas eles posicionam a narrativa em um modo distanciado [*they set narrative at a certain remove*]. (SCHWABSKY, p.47, tradução nossa, 2022)

Diferentemente dos outros dois pintores aqui estudados, portanto, a obra de Andersson se distingue pela ausência parcial ou total de figuras humanas, que levam embora um modo narrativo mais tradicional e deixam apenas seus vestígios. Na ocasional presença de pessoas em sua obra, estas costumam ser representadas de costas, ou ainda, o que é mais recorrente, representadas através de objetos que funcionam, de acordo com Schwabsky, como "substitutos para o ser humano", dentre os quais se incluem estatuetas, bonecos, roupas, esqueletos ou manequins - presentes especialmente nos quadros de sua exposição "*Behind the Curtain*", de 2014, que ainda será comentada.

Para além da relação de sua obra com as tradições de gêneros pictóricos, tendo em vista que as fontes imagéticas para suas pinturas são sempre de origem fotográfica, é importante destacar também as preferências da artista por certos tipos de fotografia. Estes tipos não poderiam ser considerados "gêneros" uma vez que, geralmente, as fotos escolhidas pela artista não são de cunho artístico. Em uma entrevista em 2018[179], Andersson apresenta duas fontes imagéticas para sua obra, ambas nas quais a ausência da figura humana é comum: fotografias de cenas de crime e de cenários teatrais. Sobre a primeira, a pintora comenta como considera interessante ver estes espaços deixados para trás, espaços que não tinham a intenção de serem vistos, os quais o fotógrafo criminal registra com uma intenção muito objetiva a seu propósito, sem pretensões estéticas. E então comenta como a segunda fonte imagética, as fotos de cenários teatrais, são de alguma forma contrárias às cenas de criminais, manifestando (intencionalmente ou não) uma artificialidade, um fingimento do real. Os dois tipos de espaço são pontos de partida interessantes para compreender a progressão de sua obra desde meados dos anos 2000. Em um primeiro momento, até meados dos anos 2010, esta é marcada pela relação com as fotos

[179] Entrevista em vídeo gravada durante sua mostra "*Memory Banks*" na FotoFocus Biennal 2018 em Cincinnati nos EUA: ANDERSSON, Mamma. *Memory Banks*. Entrevista concedida a Kevin Moore. Publicada pelo canal **FotoFocus Cincinnati** em 2018. Vimeo. Disponível em: https://vimeo.com/299741321. Acesso em 13/07/2021.

criminais, através, por exemplo, do olhar investigativo que apresenta diante de cenários frequentemente caóticos. A partir de então, prevalecem os cenários e objetos de cunho teatral, em composições mais límpidas, onde a ambiguidade se encontra sobretudo nos próprios temas representados.

É curioso observar que ambos os tipos de fotografia retratam não apenas espaços mas *cenas*, o que ajuda a compreender a natureza narrativa inata às suas imagens, por mais indireta que seja. Diferentemente, por exemplo, das cenas cotidianas da pintura gênero ou da forma quase anti-narrativa do retrato, a organização dos elementos no espaço em cenários teatrais buscam *expressar* algum significado a priori da cena que será ali interpretada, enquanto em cenas criminais há uma tentativa a posteriori de *extrair* significados a partir da organização incidental dos eventos ali ocorridos. Esta inclinação por imagens de aspecto cenográfico pode ser percebida, também, em outras fontes imagéticas comuns no extenso arquivo de fotografias da pintora, como nas fotografias de dançarinas de boates e strippers[180]. Pode se dizer, afinal, que estas dançarinas *interpretam* um tipo de cena, ainda que esta não seja de cunho artístico.

Através das fotografias criminais, às quais a pintora teve acesso através de um amigo detetive em Estocolmo[181], Mamma Andersson representa ambientes - interiores e paisagens - desprovidos de pessoas, espaços entrópicos que contém apenas indícios da presença humana, o que é evidente em obras como "*Digs*" (2006), "*Abandoned*" (2006), "*Bag*" (2008) ou "*Tick Tock*" (2011). A fotografia criminal é, em certo sentido, um duplo índice: ao mesmo tempo em que revela indícios de um crime, ela mesma pode ser utilizada como prova. O local do crime, afinal, não deve ser alterado uma vez que encontrado, deve ser preservado para que a investigação seja mais fiel possível às provas materiais dos eventos ali ocorridos.

É interessante notar que esta preservação das evidências em muito se assemelha àquela de objetos de arte ou relíquias em museus, assim como o isolamento da cena do crime se assemelha àquele de sítios arqueológicos, associações que certamente não passaram despercebidas à Andersson, como veremos adiante. É difícil afirmar com precisão, afinal, quais de suas pinturas de fato provém das fotografias criminais - após escolher as fotos, Andersson as organiza em pastas por temas visuais, então sua fonte de origem nem sempre é evidente. A lógica da fotografia criminal, ainda assim, nos ajuda a compreender o intuito de todas as suas pinturas que representam espaços com indícios de ações passadas - interesse não muito distante daquele de Tuymans por fotografias médicas, por exemplo.

---

[180] A pintora as mostra na entrevista para o Louisiana Chanel de 2017. (ANDERSSON, 2017)

[181] Como menciona em sua conversa com Kevin Moore. (ANDERSSON, 2018)

Em 2018, na exposição "*Memory Banks*"[182], o curador Kevin Moore apresenta algumas obras de Mamma Andersson lado a lado de seu heterogêneo arquivo fotográfico. Em sua interpretação, estas imagens não serviriam apenas como fonte para suas pinturas, mas evidenciariam um interesse mais amplo da artista em representar o "resíduo antropológico de um mundo envelhecido"[183]: "Se eu […] me perguntar o que representam, tudo que consigo pensar é em uma memória aleatória. Não de uma pessoa só mas de uma civilização inteira, como cacos de cerâmica desenterrados de uma escavação arqueológica"[184] (MOORE, 2018, p.7-8, tradução nossa).

Moore associa esta "memória aleatória" manifesta na obra de Andersson a um sentimento nostálgico, que sem dúvida se faz presente, mas as imagens escolhidas pelas pintora parecem ir além. Nas fotos criminais, por exemplo, há um olhar reduzido à condição inumana da fotografia, revelando algo que, talvez, não *deveríamos* ver; se não o crime em si, tanto a privacidade violada desses cômodos interpelados pela investigação criminal, quanto a persistência indiferente dos pertences daqueles implicados no crime mesmo após sua ausência[185]. Estas cenas, assim, não deixam de funcionar como uma espécie de *memento mori*, enfatizando o processo de decomposição das coisas - o que se aplica, também, às paisagens devastadas pintadas por Andersson, as quais ela recentemente associou às consequências do aquecimento global[186]. Nesse sentido, até mesmo sua aplicação rústica e irregular de tinta sobre a tela pode servir como metáfora para esta degradação material dos objetos.

As fotografias criminais parecem dar conta, enfim, tanto deste olhar narrativo oblíquo, suspeito, quanto de mostrar um mundo aberto à entropia e à contingência - o que as aproxima do gênero da natureza-morta. A teórica Margaret Iversen reconhece nas pinturas de Edward Hopper e em alguns escritos de Virginia Woolf, um intuito de representar ou descrever "o mundo visto sem um sujeito [, o que] implica na continuidade de sua existência apesar de nossa ausência, isto

---

[182] Na ocasião da FotoFocus Biennial, no Contemporary Arts Center, Cincinnati, nos Estados Unidos, em 2018. A exposição rendeu, também, um catálogo. c.f. MOORE, 2018.

[183] ["*[…] anthropological residue of an aging world.*"] Moore caracteriza estes resíduos como "efêmera", se referindo a todo tipo de objeto descartável que costuma ser colecionado, como panfletos publicitários, cartões postais, pôsteres, ingressos, etc.

[184] "*If I[…] ask what it stands for, all I can think is, random memory. Not one person's memory but an entire civilization's, like shards of pottery unearthed from an archaeological dig.*"

[185] Alguns dos títulos de obras de Andersson, como "*I en annans rum*" ("No quarto de outra pessoa", 2002), "*Pojkarnas rum*" ("Quarto dos rapazes", 2002), "*Who is sleeping on my pillow*" (2010), parecem se referir diretamente a este olhar intruso, diante não apenas de quartos que não são seus mas das fotografias encontradas que coleciona ou das pinturas a que faz referência.

[186] Por exemplo, na seguinte entrevista em vídeo: *Galleri Magnus Karlsson - MAMMA ANDERSSON - Dog Days (with Eng Subtitles)*. Publicada pelo canal **GalleriMK** em 2 de maio de 2016. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xMc42ZakNtg. Acesso em 26/11/2020.

é, quando já estivermos mortos e não mais aqui"[187](IVERSEN, 2018, p.4, tradução nossa) . Algo semelhante já havia sido percebido por Walter Benjamin quando este exalta as fotografias "desertas de homens" de Eugène Atget, apreciadas pelos surrealistas, e aponta a relação destas com fotografias de cenas de crime: "Com justiça, escreveu-se dele [Atget] que fotografou as ruas como quem fotografa o local de um crime. Também esse local é deserto. É fotografado por causa dos indícios que ele contém. Com Atget, as fotos se transformam em autos no processo da história." (BENJAMIN, 1985, p.174).

Voltando à Mamma Andersson, em sua pintura "*Digs*" (2006, fig.131), vemos um quarto bagunçado com gavetas e papéis jogados pelo chão e objetos apoiados sobre duas camas. Se esta é uma fotografia criminal ou apenas um registro pessoal de um quarto bagunçado, não sabemos, mas a disposição das gavetas no chão remete a cenas de filmes em que quartos são revistados a procura de algum objeto de importância para a trama, geralmente de cunho policial. Independente da origem da imagem, é possível afirmar que sua desordem indica a ocorrência de uma ação prévia, sendo esta desordem em si provavelmente incidental, dificilmente sendo o objetivo final desta ação. É justamente esta condição indicial, oblíqua, em relação a uma ação prévia, que caracteriza o interesse de Andersson por este tipo de imagem, esta podendo ou não ser uma cena de crime. Diferentemente da desordem incidental do quarto, no entanto, sua



Fig.131 - "*Digs*", 2006, acrílica e óleo sobre painel, 61 x 84 cm.

[187] "[…] *the world seen without a self implies its continued existence in our absence, that is, when we are dead and gone.*"

pintura foi preparada e construída; assumindo que a fez a partir de seu processo habitual, a imagem foi projetada na tela e os objetos foram tracejados a lápis. Uma contingência entrópica retorna, no entanto, na aparência da própria tinta sobre a tela, aqui bem diluída e suscetível aos acasos, deixando rastros e manchas parcialmente incontroláveis em cada área que preenche.

Em obras de temas semelhantes, como "*The Lonely Ones*" ou "*Bag*", ambas de 2008, que também representam quartos bagunçados mas agora em dois painéis, o aspecto indicial da pintura é ainda mais enfático e provém diretamente de seu modo peculiar de feitura: um quadro pintado é colocado sobre outro em branco, deixando suas marcas espelhadas, como em uma gravura rústica, sobre a qual Andersson pinta outros detalhes depois. Se o aspecto indicial da fotografia já foi muito comentado[188], afinal, aqui ele se manifesta na pintura que, para Isabelle Graw, o sugere de modo ainda mais intenso:

> Focando-se na indicialidade especifica à pintura poderemos compreender uma de suas principais características: sua capacidade de sugerir uma forte conexão entre produto e a pessoa (ausente) de seu produtor. Isto se deve ao modo que signos indiciais operam: de acordo com Charles S. Peirce, um índice mostra algo sobre uma coisa devido à sua conexão física a ela. Como ele menciona a fotografia como um exemplo dessa "classe de signos", historiadores da arte tendem, majoritariamente, a tratar a fotografia como a arte indicial por excelência. Meu eu irei argumentar que a pintura sugere tal conexão de modo ainda mais intenso. Alguém deixou suas marcas. [189] (GRAW, 2012, p.50, tradução nossa)

Na pintura "*Gone for Good*" (2006, fig.132), o caso é outro. Aqui, estamos diante de mais um cômodo, uma sala de estar, onde todos os móveis do quarto estão organizados e dispostos frontalmente para o espectador, em uma cena que parece construída para ele. Não apenas há essa frontalidade, afinal, como todos os móveis parecem concentrados em apenas um lado da sala, e o ponto de vista da cena parece impossível com a presença de uma quarta parede, o que faz com que o cenário remeta a um palco de teatro ou de uma *sitcom*. Afora esta disposição um pouco estranha dos móveis, o que há de realmente excepcional neste cômodo é o fato do sofá estar em chamas, que sobem até o teto formando uma massa acizentada de fumaça. As paredes também são do mesmo tom de cinza, confundindo-se com a fumaça. Como em "*Digs*", a tinta é bem

---

[188] Sendo o exemplo mais conhecido provavelmente o texto de Rosalind Krauss, "*Notes on the Index: Seventies Art in America*", de 1977. c.f. (KRAUSS, 1977)

[189] "*By focusing on painting's specific indexicality, we will be able to grasp one of its main characteristics: it is able to suggest a strong bond between product and the (absent) person of its maker. This is due to the way indexical signs actually operate: According to Charles S. Peirce, an index shows something about a thing because of its physical connection to it. Since he mentioned photography as an example of this "class of signs", art historians tend to mainly treat photography as the indexical art form par excellence. But I would argue that painting suggest such a physical connection even more strongly. Someone has left her marks.*"

diluída e se acumula em alguns pontos, o que em "*Gone for Good*" causa a impressão de que o cômodo inteiro está derretendo: tudo aqui, inclusive o fogo, é feito de tinta aguada, e é de fato ela, não as labaredas, que ameaça destruir os objetos representados.

A imagem deste cômodo em chamas provém de um fotograma de um filme instrutivo a respeito de incêndios utilizado pelo serviço de bombeiros de Londres em 1989[190] (fig.133). No vídeo, um homem aciona uma pequena chama de fogo em uma almofada no sofá enquanto legendas nos explicam o que está acontecendo: "O quarto que você vê não está em uma casa de verdade mas em um laboratório. Uma parede está faltando para que você possa ver os estágios envolvidos em um incêndio numa sala de estar." O incêndio, portanto, é uma encenação, cujo cenário foi montado de modo não muito distinto de um palco ou estúdio, justificando a ausência da quarta parede. Apesar de dispostos para serem queimados e destruídos, os móveis neste cômodo foram organizados de modo a causar uma impressão de realidade. Sofá, poltronas, televisão, estantes, abajures, brinquedos espalhados pelo chão, livros, revistas, garrafas, quadros e flores, tudo foi organizado de modo a remeter a uma sala de estar típica e genérica da classe média inglesa na década de 1980. Sem objetivos artísticos, o corpo de bombeiros, ou quem quer que tenha produzido o filme, acabou construindo um *tableau*. O quarto, aqui, não foi abandonado nem representa uma vida interrompida como em fotografias de cenas de crime, mas



Fig.132 - "*Gone for Good*", 2006, acrílica e óleo sobre painel, 122.24 × 160 cm × 0.95 cm. Coleção Dallas Museum of Art, Dallas.



Fig.133 - Frame do vídeo educativo inglês "*Front Room Fire*", de 1989.

[190] Vídeo educativo inglês "*Front Room Fire*", de 1989, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=86zRGLZoTk8

foi encenado como um cenário discreto e familiar para observarmos sua destruição controlada, destruição esta que Andersson traduziu para os meios pictóricos.

A fumaça preta no vídeo original, foi transformada em cinza, assim como as paredes originalmente brancas, de modo que os elementos se misturam e confundem na pintura. Onde ficava a lateral do sofá, a pintora colocou um quadrado preto, plano e homogêneo, como uma figura abstrata em meio à representação. Esta remete ao mesmo recurso utilizado por Kerry James Marshall em algumas de suas pinturas, como na já comentada "The Great America" (1994), cuja presença é justificada pelo pintor como apenas uma "área de tinta", funcionando como um ponto neutro, uma espécie de "pausa" narrativa[191]. Remete também ao olho do ganso da pintura também previamente mencionada "*Geese*" (1987), de Luc Tuymans, sobre o qual o pintor comenta que "não é realmente um olho, é mais como um ponto preto. É um elemento através do qual você pode desaparecer, através do qual você poderia ser deslocado ou engolido."[192] E remete, enfim, à obra de Dick Bengtsson, que frequentemente combinava cenas figurativas com formas geométricas abstratas, como em "*Badhuset*" ("Piscina pública", 1977, fig.108), associando o idealismo do estado de bem-estar sueco com o idealismo formal.

Nestes três casos, assim como o quadrado preto de "*Gone for Good*", figuras abstratas ou pontos demasiadamente carregados de tinta se destacam das cenas razoavelmente realistas e coesas em que estão inseridos, como se falassem em outra lingua que não aquela da figuração. Conforme previamente discutido, o uso ambíguo deste recurso na pintura de Marshall pode tanto se referir a um sentido literal e "direto" da tinta/pincelada, quanto à procedimentos históricos específicos, como signos da abstração norte-americana. Na obra de Bengtsson seu uso é semelhante, referindo-se ambiguamente à literalidade das formas geométricas e à sua aplicação abundante no modernismo - assim como às implicações ideológicas desta.

O caso da pintura de Tuymans é outro, mais próximo da obra de Andersson em certo sentido. Em "*Geese*", é um elemento figurativo, uma parte do corpo de uma das figuras representadas (o olho do ganso), que "perturba" a coesão ilusionista do resto do quadro através do próprio modo com o qual é confeccionado (seu traço borrado); a contingência do traço se impõe sobre a imagem representada, fugindo dos padrões estabelecidos no resto do quadro. O quadrado negro de "*Gone for Good*" também funciona como um "enxerto" no quadro, um elemento intruso, demasiadamente geométrico e opaco diante do resto da cena liquefeita que não parece se referir a nada além de sua própria literalidade.

---

[191] A obra de Marshall é a fig.7, e sua fala é mencionada na página 39 desta dissertação.

[192] A pintura é a fig.63, e a fala de Tuymans está na página 95 desta dissertação.

De resto, apenas alguns detalhes foram modificados na obra em relação ao fotograma original, como as estampas dos móveis e o conteúdo dos quadros nas paredes: um deles foi transformado em um espelho, que revela um pouco das chamas em seu reflexo, o outro numa paisagem montanhosa, tema típico da pintora, colocada no centro do quadro quase como uma assinatura.

A paisagem, afinal, será como um protótipo de pintura para Mamma Andersson, a pintura "por excelência", ocupando a maioria dos quadros dentro de seus quadros, mas também se apresentando com frequência por conta própria. Uma força entrópica semelhante àquela dos quartos bagunçados é representada na sua série de quatro pinturas, "*Horisonten, Caspar och jag*" ("Horizonte, Caspar e eu", 2009). Talvez aquelas que dialoguem com o gênero da paisagem de modo mais interessante em sua obra, trabalham a partir de uma aparente alusão à obra de Caspar David Friedrich. Cada uma das quatro pinturas da série representa uma paisagem absolutamente distinta, na seguinte ordem: a beira de um lago ou mar com pedras (I), um penhasco coberto de neve (II), parte de uma elevação do que parecem ser dunas de areia (III), e as ruínas de alguma construção (IV). A referência ao pintor romântico alemão e seus cenários melancólicos em ruínas diz muito a respeito desta relação limiar que Andersson estabelece entre a pintura narrativa e a paisagem. A pintura de Friedrich pode ser, por vezes, desprovida da figura humana, mas não de significado, ainda que este geralmente esteja de algum modo cifrado, eludido sob as contingências da paisagem, como coloca Joseph Leo Koerner:

> Cada imagem representa uma natureza pouco memorável, expurgada de significado humano e, por isso, de qualquer relação clara com o espectador, em uma composição tão centralizada e intensamente focada que parece dotada de uma significância particular e momentânea. Essa significância lhe elude, e você se coloca diante das imagens como se diante de respostas para as quais as perguntas foram perdidas. Elas são fragmentos de uma experiência da natureza elevadas ao nível de uma revelação, revelação, porém, cujo agente e cujo conteúdo já desapareceram há muito tempo."[193] (KOERNER, 2009, p.15, tradução nossa)

Como a obra de Friedrich, a série "*Horisonten, Caspar och jag*" se atém ao limiar não apenas de sua posição entre a paisagem e a narrativa, mas entre as contingências da paisagem representada e as marcas materiais e literais do processo de pintura. O enquadramento parcial de todos os principais elementos nas paisagens da série, que continuam para fora do quadro - mais

[193] "*Each picture depicts a radically unremarkable nature, purged of human meaning and therefore of any clear relation to yourself, within a composition so centralized and intensely focused that it appears endowed with a quite particular and momentous significance. This significance eludes you, and you stand before the pictures as before answers for which the questions have been lost. They are fragments of an experience of nature elevated to the level of a revelation, a revelation, however, whose agent and whose content have long since disappeared.*"

evidente em "*Caspar och jag III*" (fig.134), onde vemos apenas o início de uma elevação de areia - poderia caracterizá-las enquanto "fragmento[s] de uma experiência da natureza", como os quadros de Friedrich sobre o qual Koerner faz seu apontamento acima, "*Gebüsch im Schnee (aus der Dresdner Heide I)*" e "*Fichtendickicht im Schnee (aus der Dresdner Heide II)*" ["Arbustos na neve (da charneca de Dresden I)", fig.135, e "Moita de abetos na neve (da charneca de Dresden II)", 1828].



Fig.134 - "*Horisonten, Caspar och jag III*", 2009, óleo sobre painel, 61 x 73 cm.



Fig.135 - Caspar David Friedrich, "*Gebüsch im Schnee (aus der Dresdner Heide I)*", 1828, óleo sobre tela, 31 x 25 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden.

No entanto, diante da riqueza de detalhes do arbusto pintado pelo pintor alemão em "*Gebüsch im Schnee*", a paisagem de "*Caspar and Me III*", com suas poucas pinceladas aparentes e seu céu inteiramente branco, parece demasiadamente simplificada e vazia, se aproximando mais de uma obra de Friedrich como "*Der Mönch am Meer*" ("O monge à beira-mar", 1810). Nesta, um pequeno monge observa o amplo horizonte a sua frente, cujo céu esbranquiçado ocupa a maior parte do quadro (fig.136). O título da série de Andersson já indica, afinal, o interesse destas paisagens sobre o horizonte mais do que sobre um objeto em particular. Ademais, enquanto os quadros "da charneca de Dresden" de Friedrich se referem evidentemente a trechos de paisagens específicas, registros particulares de determinados lugares e objetos, a obra de Andersson tende mais a abstração, a uma ideia vaga de paisagem - uma memória aleatória, como já dizia Kevin

Moore. Fragmentárias e desprovidas de foco em um objeto em particular, estas paisagens ditadas pelo horizonte se restringem apenas àquilo que há de mais essencial do gênero, mas são também absolutamente banais, prosaicas, frente aos cenários sublimes ou pitorescos mais tradicionais deste.



Fig.136 - Caspar David Friedrich, "*Der Mönch am Meer*", 1810, óleo sobre tela, 110 cm × 171.5 cm. Alte Nationalgalerie, Berlim.

Koerner também caracteriza o modo como as paisagens de Friedrich, as quais o pintor não produzia *en plein air*, mas frequentemente a partir de esboços feitos em cadernos de viagem (estes sim, *en plein air*), são demarcadas por sua experiência subjetiva da memória: "A cena se torna uma extensão de você mesmo, um significado enterrado, uma experiência lembrada apenas pela metade, […]."[194]. As paisagens e ruínas de "*Horisonten, Caspar och jag*" também parecem registros de diferentes viagens, mas vagos demais para demarcarem uma experiência subjetiva específica como as cenas de Friedrich. É importante lembrar, afinal, que estas não foram imagens produzidas por Andersson, mas coletadas por ela de diferentes fontes; imagens simultaneamente privadas e anônimas, familiares e estranhas, que funcionam apenas como um veículo para o trabalho em pintura.

A abstração à qual tendem as paisagens em "*Horisonten, Caspar och jag*", afinal, encaminha-se sempre em direção à ênfase na literalidade e feitura da pintura - algo também trabalhado nas obras de Friedrich, ainda que de modo muito mais sutil e etéreo. "*Caspar och jag II*" (fig.137), por exemplo, com seu penhasco coberto de neve, parece aludir à paisagem gelada de

194 "*The scene becomes an extension of yourself, a buried meaning, an experience half-remembered, […].*"

"*Das Eismeer*" ("Mar de Gelo", 1824, fig.138) do pintor alemão, mas enquanto nesta o gelo é pontiagudo e quebra-se em placas geométricas, as minhocas protuberantes de tinta branca que compõem a neve na pintura de Andersson remetem mais a uma obra abstrata de Robert Ryman. Na primeira pintura da série, "*Caspar och jag I*" (fig.139), o mar negro é composto de pinceladas horizontais que mais parecem uma tentativa de encobrir algo na imagem do que de constituir um corpo d'água: existem algumas falhas nessa aplicação brusca de tinta preta que deixam entrever

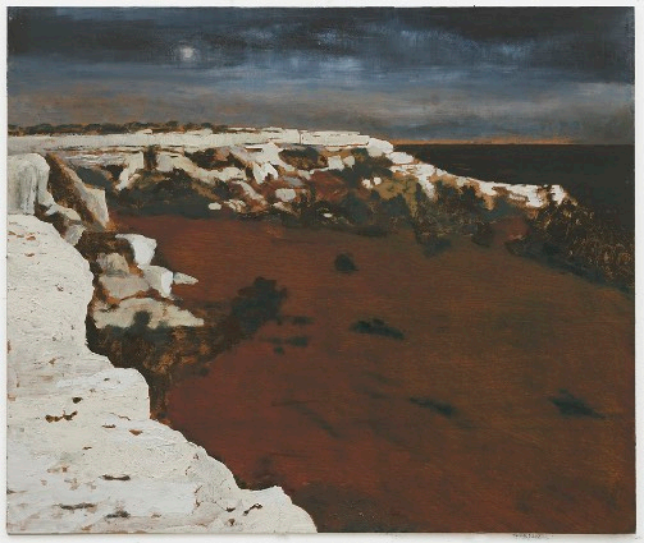


Fig.137 - "*Horisonten, Caspar och jag II*", 2009, óleo sobre painel, 61x73 cm. (Imagem disponibilizada pela Galleri Magnus Karlsson)



Fig.138 - Caspar David Friedrich, "*Das Eismeer*", 1824, óleo sobre tela, 96.7 cm × 126.9 cm. Coleção Kunsthalle Hamburg, Hamburgo.



Fig.139 - "*Horisonten, Caspar och jag I*", 2009, óleo sobre painel, 61 x 83.5 cm. Stephen Friedman Gallery, Londres.

um fundo branco, como se fosse o trabalho bruto de uma criança com um pilot - de novo, aqui, a cor preta é utilizada como marcador daquilo que se identifica como uma *interferência* feita na imagem.

Em "*Caspar och jag IV*" (fig.140), não temos uma paisagem inteiramente natural como as outras, mas o que aparentam ser as ruínas de uma cidade, motivo que reforça ainda mais a associação com Friedrich - que, como outros pintores românticos, pintou ruínas de igrejas, castelos, templos gregos e destroços de navios. Diferente dos arcos, colunas e casebres pitorescos do pintor alemão, no entanto, as ruínas estruturadas e austeras de Andersson se resumem a alguns blocos de pedras, desprovidos de qualquer detalhe, sendo difícil precisar de que civilização seriam - e até mesmo se são, de fato, antigos. Em meio a estes blocos temos sombras, pintadas de um preto opaco, dispondo-se no espaço do quadro com o mesmo peso das ruínas e, à medida que recuamos ao fundo da paisagem, elas são resumidas a pequenos retângulos horizontais de tinta preta. A paisagem como um todo torna-se rarefeita nas bordas, deixando-se entrever traços de lápis descobertos em algumas partes da imagem. Estas "falhas" parecem comunicar, ao mesmo tempo, os destroços de uma construção passada, e a incompletude desta pintura inacabada; onde se esgota a contingência do motivo pintado, inicia-se aquela da própria pintura, e vice-versa.



Fig.140 - "*Horisonten, Caspar och jag IV*", 2009, óleo sobre painel, 61 x 73 cm. Stephen Friedman Gallery, Londres.

A partir da série "*Horisonten, Caspar och jag*", tornam-se evidentes as relações da pintura de Mamma Andersson não apenas com a obra de Caspar David Friedrich, mas com o gênero de paisagem de modo mais amplo. Essencialmente, a pintura de paisagem visa conter e organizar (mesmo que minimamente) entre as quatro bordas de um quadro, aquilo que é, por natureza, entrópico, contínuo e não-humano. É sobre algo semelhante que o escritor norueguês Karl Ove Knausgård discute em seu ensaio acerca de Andersson, partindo da obra "*Old Hat*" (2020, fig.141), feita onze anos depois da série "*Horisonten*". Para o autor, o tronco de árvore representado na obra de 2020 "está presente […] como um ser único no mundo, e sua presença é enigmática."[195] (KNAUSGÅRD, 2021, p.92, tradução nossa) A pintura em questão é extremamente detalhada, de modo que vemos cada sulco desta parte do tronco desta árvore, e no entanto não o é de forma realista, conforme atesta Knausgård ao compará-la a uma obra de mesmo tema de John Constable. Cada sulco, aqui, diz respeito à própria pintura e à vontade de expressar significado, e não à representação realística desta árvore:

> [Após observar a pintura de Constable] A rugosidade e planaridade que tornam-se, então, mais evidentes, concentram nossa atenção na pintura *qua* pintura, não naquilo que ela representa, mas no que ela é, e estranhamente intensifica a sensação de que este tronco, com todas suas depressões e indentações, seus sulcos e planos, seus entalhes e cumes são signos, em uma língua desconhecida, e que, ao observá-lo, nós de algum modo estamos à beira de uma revelação, uma barreira similar àquela que transcendemos quando transformamos tinta sobre uma tela plana em espaço e volume, uma mistura de pinceladas em cinza, marrom e bege em um tronco de árvore, ou quando você transforma estas marcas negras sobre esta folha de papel em palavras e frases com algum sentido. É como olhar para caracteres chineses sem saber chinês: eles estão lá, eles remetem a alguma coisa, mas eles não tem sentido algum, eles não significam.[196] (Ibid, p.92-93)

Como descrito acima, para o autor, a capacidade da pintura de transformar "campos de cor" em elementos tridimensionais ou figurativos nos coloca "à beira de uma revelação". A afirmativa certamente ressoa com o fascínio pelo meio pictórico que a obra de Andersson continuamente manifesta - de modo mais explícito no início de sua carreira, com suas pinturas de crianças moldando formas abstratas. Em "*Old Hat*", é como se a artista estivesse tentando,

---

[195] "*The tree is present in the painting as a unique being in the world, and its presence is enigmatic.*"

[196] "*The roughness and flatness that thus become more apparent focus our attention on the painting qua painting, not what it represents, but what it is, and in an odd way it strengthens the sensation that the bark, with all its depressions and indentations, its furrows and planes, its notches and ridges are signs, in an unknown language, and that looking at it, we are somehow standing on the verge of an insight, a barrier similar to the one we transcend when we transform paint on a flat canvas into space and volume, a jumble of grey, brown and beige brushstrokes into a tree trunk, or when you turn the black marks on this piece of paper into meaningful words and sentences. Rather like looking at Chinese characters for someone who doesn't know Chinese: they are there, they resemble something, but they don't have any meaning, they don't signify.*"

através da pintura, decifrar uma linguagem secreta deste objeto inanimado que é o tronco da árvore: "[…] a tradução de campos de cor para volume e de letras para enunciados com sentido pertencem ao domínio humano. A árvore está fora dele. É por isso que é enigmática, e talvez por isso também que Mamma Andersson a pintou."[197] (p.93, ibid) Devemos enfatizar, ainda, que isto não passa de uma tentativa: a pintura não é uma revelação, ela apenas nos faz sentir como se estivéssemos à beira de uma. Ainda que pertença ao domínio humano, afinal, a pintura é apenas outro objeto inanimado com outro tipo de linguagem, senão secreta, ao menos hermética.



Fig.141 - "*Old Hat*", 2020, óleo e acrílica sobre tela, 200 x 140 cm. Coleção Heithoff Family.

Tal hermetismo não se restringe às paisagens e objetos na obra da pintora. Quando eventualmente representa figuras humanas em seus cenários, há uma demarcada presença de pessoas reclinadas ou curvadas, exercendo atividades imprecisas no solo; procurando, enterrando, construindo, cavando ou trabalhando, em contextos que remetem àqueles de sítios arqueológicos, cenas de crime, equipes de busca, grupos de caça ou trabalho rural. Vemos este motivo desde o final da década de 1990, em obras como "*Skallgång*" ("Equipe de busca", 1997) e "*Loiter on the Way Home*" (2002), mas ele parece ser mais explorado a partir de meados de 2010, em obras como "*Battue*" (2008), "*Looters*" (2010), "*Doggo*" (2011), "*Dog Days*" (2011), ou "*Ackerland*" (2012), quando os ambientes lúdicos das brincadeiras de criança ou idealísticos do

[197] "[…] the translation of fields of colour into volume and letters into meaningful utterances belongs to the human realm. The tree stands outside of it. That is why it is enigmatic, and perhaps that is also why Mamma Andersson has painted it."

museu de suas obras iniciais são substituídos por motivos mais vagos em contextos mais ambíguos.



Fig.142 - Jean-François Millet, "*Des glaneuses*", 1857, óleo sobre tela, 83.8 cm × 111.8 cm. Coleção Musée d'Orsay, Paris.



Fig.143 - Gustave Courbet, '*Les Casseurs de pierres*", 1849, óleo sobre tela, 165 × 257 cm (obra destruída em 1945).

A figura reclinada, mexendo no solo, não deixa de ser um tema familiar no imaginário pictórico moderno, remetendo às obras de Jean-François Millet, Gustave Courbet ou Vincent Van Gogh que representam camponeses. O tema, um tanto habitual no final do século XIX, mais do que uma simples exaltação da vida bucólica, tinha aqui uma veia realista, que se ocupava

(certamente com alguma admiração) do cotidiano austero do trabalho corporal destas pessoas, regido pelas forças da natureza. Em obras como "*Des glaneuses*" (1857, fig.142) de Millet e "*Les Casseurs de pierres*" (1849, fig.143) de Courbet, é sobretudo o corpo das figuras que se sobressai nas cenas; sente-se seu peso sobre o cenário, e consequentemente o labor de suas duras tarefas - e mesmo na obra de Van Gogh, onde o cenário campestre parece ter tanto peso e movimento dentro do quadro quanto as figuras, o que parece estar em questão é esta relação material entre corpo e paisagem.

Nas cenas semelhantes representadas por Andersson, a representação do esforço físico das personagens não aparenta ser uma prioridade. Pelo contrário, o solo diluído das pinturas parece completamente maleável e instável. As figuras simplificadas e com frequência distantes não perpassam qualquer sensação de peso sobre as paisagens vaporosas. Estas paisagens, afinal, não parecem ter qualquer intenção de representar a realidade material, mas sim suas próprias ficções. A questão, aqui, não é o labor das atividades executadas mas a natureza ambígua e imprecisa destas atividades.

Algumas obras de Millet e Courbet são tomadas pelo crítico Michael Fried como epítome de uma "pintura absortiva" (FRIED, 1980), uma vez que suas personagens estariam absortas nas ações sem grandes significações dramáticas que executam; voltadas para dentro do quadro, estas atividades se encerrariam em si mesmas, sem desdobramentos narrativos. De modo distinto, as pinturas de Andersson com personagens reclinadas também são absortivas, no sentido em que não esclarecem ao espectador o contexto de suas ações. Na obra da sueca, entretanto, é justamente tal hermetismo que motiva especulações narrativas; se há pouca ação narrativa em suas pinturas, isto é compensado por meio da sugestão narrativa.

Estas cenas absortivas de Andersson, enfim, para além de por vezes remeterem a algumas obras realistas do século XIX, aludem a um imaginário cinematográfico e televisivo de filmes policiais, programas de crime[198] ou documentários de história e arqueologia. Em entrevistas, Andersson associa sua obra a *stills* cinematográficos: "Por muito tempo, eu vi minhas pinturas como *stills* de seus próprios filmes inventados"[199] (ANDERSSON, 2018). Se no capítulo anterior a obra de Tuymans foi equiparada à lógica do *frame*, afinal, a de Andersson está certamente mais próxima do *still* - consequentemente se aproximando, ainda mais que o pintor belga, dos "*Untitled Film Stills*" de Cindy Sherman, previamente mencionados. Como as fotografias de Sherman, suas pinturas dialogam com convenções representativas do cinema e da televisão sem

[198] Pelo menos desde os anos 1990, o gênero policial tornou-se particularmente popular na literatura, televisão e cinema da Escandinávia, onde recebeu o nome de "*Nordic Noir*" - é interessante notar que a paisagem hostil dos países nórdicos costuma desempenhar um papel fundamental nestas narrativas criminais.

[199] "*For a long time, I saw my paintings as still images from their own made-up film.*"

se referir a filmes específicos, com a diferença de que não encenou as cenas como a artista norte-americana, mas partiu de imagens prévias.

A ambiguidade nestas obras começa com seus títulos: "*Loiter on the way home*" ("vagar/vadiar no caminho para casa"), "*Looters*" ("saqueadores"), "*Battue*" (procedimento de caça para atrair a o animal para um campo aberto) ou "*Doggo*" ("*lie doggo*", em inglês, seria algo como permanecer quieto para se esconder), todos sugestivos de atividades escusas e distintas daquelas que parecem ser mais evidentes nas cenas. Em "*Looters*" (2010, fig.144), por exemplo, onde temos pessoas cavando a terra e carregando carrinhos de mão e parecemos estar inequivocamente diante de trabalhadores rurais, há o título designando estas figuras como "saqueadores". O título ressignifica a cena; sobre a atividade a princípio inocente, agora paira-se uma suspeita e, em um gesto análogo àquele das personagens, procuramos também o solo em busca de respostas.



Fig.144 - "*Looters*", 2010, acrílica e óleo sobre painel, 122 x 150 cm.

Em "*Doggo*" (2011, fig.145), vemos pessoas cavando o que aparenta ser um sítio arqueológico, mas que poderia também ser um local em construção. Não sabemos, aqui, se a terra está sendo retirada ou colocada, se as ruínas são o que sobrou de algum edifício ou o que virá a ser dele. O local onde a ação imprecisa acontece ocupa apenas a parte inferior do quadro, cujo resto é preenchido por uma paisagem feita em poucos traços ralos, como um esboço. Estes dois espaços são divididos por uma linha de árvores escuras, que escondem bem a atividade do resto do cenário; caso o título "*doggo*" de fato se refira à expressão "*lie doggo*", o esconderijo

estabelecido pela barreira pode ser proposital, abrindo outras possibilidades para a natureza da cena em questão. O próprio sítio/construção também é pintado como um esboço, parecendo inacabado no canto direito do quadro onde os montes de terra ou pedra se desfazem em pinceladas soltas. Novamente, aqui, Andersson constrói um paralelo na cena representada com seu próprio trabalho de pintura, partindo de fragmentos do passado e construindo cenas que evidenciam seu processo de feitura no presente. É por estar neste limiar entre ruína e esboço que o sentido da cena parece simultaneamente aberto a interpretações e fechado ao espectador, escondido.



Fig.145 - "*Doggo*", 2011, mídia mista sobre painel, 109 x 160.5 cm.
(Imagem disponibilizada pela Galleri Magnus Karlsson)

Em "*Battue*" (2008, fig.146), paisagem constituída por uma tinta diluída, quatro pessoas reclinadas, vestidas de roupas escuras, se destacam em um vasto campo verde e parecem procurar algo no solo. A situação alude a uma busca policial, seja pelo céu escurecido que situa a cena à noite, seja pelo traje utilizado pelas figuras, todas usando chapéus - a pessoa mais à esquerda, em particular, parece usar um quepe policial. O tema já havia sido visitado por Andersson em "*Skallgång*", pintura de 1997, cujo título, traduzido como "equipe de busca", se refere diretamente ao âmbito policial, ainda que a imagem representada não aluda ao tema de modo tão imediato: a cena de algumas crianças uniformizadas que caminham por uma floresta é sobreposta aos rostos de quatro crianças (que supomos serem as mesmas), como em um cartaz de filme. Em "*Battue*",

inversamente, enquanto a cena em si remete a uma "equipe de busca", é o título que não se refere diretamente ao tema e fomenta uma ambiguidade; "*battue*" se refere a um procedimento de caça para atrair um animal para um campo aberto.



Fig.146 - "*Battue*", 2008, mídia mista sobre papel, 49 x 62 cm.



Fig.147 - "*Loiter on the way home*", 2002, óleo sobre painel, 122 x 152 cm.
Stephen Friedman Gallery, Londres.

A cena é semelhante, também, àquela trabalhada em "*Loiter on the way home*", de 2002 (fig.147). Como em "*Skallgång*", temos mais de uma cena sobrepostas, mas aqui as diferentes imagens tornam-se praticamente indistinguíveis: podemos discernir pedaços de uma paisagem, árvores, nuvens e montanhas, além de algumas pessoas reclinadas, mexendo ou observando o chão, parcialmente encobertas de tinta preta translúcida. A sobreposição de imagens sobrecarrega o quadro a tal ponto, a sobrar apenas o motivo principal, retomado em todos estes quadros posteriores, das pessoas reclinadas mexendo no solo. O título, "vagar/vadiar no caminho para casa", reforça o caráter vago da cena como um todo.

Em todos estes casos, o solo remexido ou atentamente observado é liquefeito, impreciso. O solo aquarelado de "*Battue*", particularmente, é resumido a um largo bloco quase homogêneo de tinta, não fossem por algumas manchas decorrentes de sua aplicação aquosa. Não mais crianças moldando massarocas argilosas, temos agora personagens em diferentes contextos alusivos executando ações imprecisas sobre solos fluidos. Desprendidas de um determinado contexto, estas cenas ganham um aspecto vago que as qualifica à categoria de metáforas, mas metáforas vazias, à espera de serem preenchidas, empregadas, designadas a uma narrativa específica. Como metáforas, também podem ser aplicadas, enfim, tanto ao processo de pintura da artista em si - e, nesse sentido, a tinta liquefeita é mais contingente, se dispondo mais ao acaso e aos acidentes e menos ao controle e à criação -, quanto à etapa prévia a este, como um paralelo para sua busca por imagens a serem "desenterradas" de livros e arquivos; busca igualmente nebulosa, sem um objetivo preciso pré-determinado, apenas tateando por gestos e cenas alusivas o suficiente para participarem de seus trocadilhos.

Em "*Ackerland*" ("Campo"[200], 2012, fig.148), temos uma composição semelhante às anteriores, trabalhada numa pintura de formato horizontal, na qual vemos ao longe algumas pessoas espalhadas por um campo de trigo. O quadro também é feito com tinta rarefeita e as figuras humanas são pequenas e pouco detalhadas. O elemento de maior destaque, aqui, talvez seja um tronco de árvore no canto direito do quadro, pintado com uma quantidade carregada de tinta que o distingue da paisagem sobre a qual é disposto. Semelhante ao que já havia sido comentado a respeito de "*Travelling in the Family*" (2003), a dissonância pontual entre os modos de aplicação e densidade da tinta - e materiais diferentes, uma vez que o quadro foi feito à óleo e acrílica - em "*Ackerland*", parece indicar uma hierarquia dentro do quadro, que pode adquirir um sentido narrativo: como se aquilo que estas personagens estivessem procurando no campo estivesse ali, sob este tronco destacado e deslocado da cena, tal qual em um livro infantil com partes destacáveis.

[200] "*Ackerland*" se refere mais especificamente a um campo no sentido agricultural.



Fig.148 - "*Ackerland*", 2012, técnica mista sobre painel, 108.5 x 230.8 cm.



Fig.149 - "*Dog Days*", 2011, técnica mista sobre painel, 99×184,5 cm.
Coleção Lena & Per Josefsson.

Algo parecido se passa com "*Dog Days*" (2011, fig.149), onde temos novamente figuras reclinadas sobre um cenário ambíguo, que pode tanto ser uma cena de crime quanto um sítio arqueológico. As três personagens estão vestidas de roupas verdes, como vestimentas isolantes utilizadas por profissionais de saúde, o chão terroso é separado por divisórias e estacas

semelhantes àquelas dos dois tipos de ambientes, assim como as paredes, que parecem erguidas por panos encobrindo a cena. No centro da pintura há uma grande mancha preta, ao redor da qual se espalham outras manchas translúcidas e amarronzadas. Uma das personagens encobre seu rosto com o braço, como se estivesse diante de algum elemento tóxico ou de mal cheiro. A mancha situa-se na cena como uma quarta figura, como um elemento não apenas díspar mas nocivo. Ao comentar a obra, Andersson revela que, de fato, onde está a mancha no quadro havia uma quarta pessoa, por ela parcialmente apagada da pintura e parcialmente encoberta de tinta preta, resultando no aspecto manchado ao seu redor. Esta etapa do processo de feitura da pintura, a princípio contingente a seu sentido final, foi incorporada à narrativa ambígua aqui encenada.

Tanto o tronco em "*Ackerland*" quanto esta mancha preta de "*Dog Days*" revelam um recurso a que a pintora irá recorrer com frequência a partir de 2010: um ou mais elementos em cena - ou fora dela, no título da obra, por exemplo - que "fogem à regra" e incitam uma leitura narrativa lúdica do quadro. Estes elementos serão pontuais, diferentemente da heterogeneidade generalizada de suas obras iniciais, e justamente a partir desta pontualidade se sugere uma narrativa capaz de ser interpretada, como um enigma a ser decifrado. Estas cenas, não mais caóticas mas, a princípio, coesas, aparentam comunicar uma história, um sentido, ainda que, concretamente, ao observá-las, não se chegue a resposta alguma.

Em "*Emo*" (2010), os diferentes retratos amontoados na parede ao redor de onde apoia-se a cabeça do homem, sentado em uma poltrona - de quem não vemos o rosto, coberto por seu cabelo -, parecem indicar alguma coisa; a presença de uma multiplicidade de rostos concentrada justo ao redor da figura que não mostra o seu rosto parece comunicar algo indecifrável ou, ao menos, como argumentado previamente por Karl Ove Knausgård, escrito em uma língua desconhecida ao espectador. Em "*Dead End*", do mesmo ano, marcas de pneus sobre a neve em uma estrada revelam um desvio atípico em um acostamento: as linhas curvas que marcam esse desvio são, literalmente, um desvio no curso da imagem, o elemento estranho mínimo necessário para incitar um modo indagativo por parte do espectador e, consequentemente, uma leitura narrativa.

Em "*Kitchen Fight*" (2010, fig.150), isto é feito de modo mais complexo e interessante, através de uma sobreposição. A pintura representa um cômodo que é simultaneamente um quarto e uma cozinha - há bancadas e louça diante da parede à direita e uma cama ao fundo -, através de um ângulo inusual, em que vemos sobretudo o chão esverdeado, parcialmente coberto por um longo tapete preto. Sob a pintura do tapete, podemos distinguir a silhueta de um homem caído, e uma mancha avermelhada paira próxima a sua cabeça, como sangue. O quadro parece representar uma cena de assassinato, cujo cadáver foi, se não varrido, *pintado* para debaixo do tapete. No canto direito do quadro há ainda um grande retângulo vertical de tinta preta

rusticamente aplicada, mas cujo significado é incerto, como aquele do quadrado preto em "*Gone for Good*": ele pode determinar uma interrupção ou "ponto final" para esta cena, como uma faixa preta entre fotogramas de uma tira de película fílmica, ou pode estar *encobrindo* algo, talvez mais uma pista para a solução do crime, talvez apenas impondo mais uma camada literal de textura sobre a imagem. Afinal, diferentemente de sobreposições de quadros anteriores, como em "*Skallgång*" ou "*Loiter on the way home*", aqui podemos distinguir uma ordem de aplicação entre as diferentes camadas, que trabalha junto ao contexto narrativo do quadro. O homem morto no chão foi claramente encoberto pelo resto da pintura, pelo tapete, e não o contrário. Sua imagem se refere a um evento passado e sedimentado, funcionando como um palimpsesto e metáfora para a tentativa de *des*-cobrimento deste crime.



Fig.150 - "*Kitchen Fight*", 2010, acrílica e óleo sobre painel, 74.9 x 144.1 cm. Galeria David Zwirner, Nova York.

Há também, neste cômodo, encostada na parede esquerda, uma mesa, sobre a qual estão dois pequenos ursos, talvez brinquedos, que parecem estar em meio a uma briga. A situação estranha adere um sentido fantástico e mesmo absurdo à cena, desviando nossa atenção do assassinato debaixo do tapete; afinal, enquanto este já aconteceu e temos do evento apenas vestígios, a briga entre os ursos em miniatura é uma ação que acontece no momento presente. Paira a questão, então, a qual destes dois eventos se refere o título do quadro, "briga na cozinha", àquele que culminou na morte do cadáver estirado no chão ou à briga em curso entre os dois ursos?

A composição de "*Kitchen Fight*" parte de duas imagens fotográficas: uma delas revela um cadáver no chão do cômodo representado, com sangue saindo de sua cabeça como na pintura (fig.151), a outra, dois filhotes de urso brigando no mato (fig.152). A primeira muito provavelmente provém da série de fotografias de cenas de crime às quais Andersson teve acesso e que fazem parte, hoje, de sua extensa coleção de imagens. A segunda sugere a variedade de temas contidos nesta coleção, e parece ter sido sobreposta à primeira em "*Kitchen Fight*" justamente por seu fator incongruente. Esta é sua única pintura, entre todas que partem de fotografias de crime, que de fato representa um cadáver, e a pintora se decide, aqui, por camuflar a presença deste corpo no quadro (que, na foto original, está sobre e não sob o tapete) ao mesmo tempo em que dispõe os dois ursos, elementos estranhos em uma situação absolutamente inverossímil - a começar pelo tamanho diminuto das duas figuras - em uma posição de destaque. Torna-se evidente, aqui, que Andersson não busca reproduzir a cena de crime específica da foto, mas recriar a sua própria, ficcional e absolutamente lúdica, encobrindo elementos e revelando pistas de modo a emular seu próprio enigma sem solução.



Fig.151 - Foto do arquivo pessoal de Mamma Andersson, exibida na exposição "Memory Banks" em 2018 no Contemporary Arts Centre, Cincinnati.



Fig.152 - Foto do arquivo pessoal de Mamma Andersson, exibida na exposição "Memory Banks" em 2018 no Contemporary Arts Centre, Cincinnati.

Em "*Flunkey*" ("Lacaio", 2010, fig.153) vemos a princípio um cenário bem cotidiano, uma pia de cozinha com alguns elementos dispostos sobre a bancada. É a presença de certos elementos dentre estes, junto ao tratamento pictórico da imagem, as texturas e cores, que denunciam haver algo de estranho acontecendo aqui. A começar, podemos destacar duas estatuetas, aparentemente budistas, dispostas ao redor da pia. O resto dos objetos, aglomerados à direita do quadro, é parcialmente indistinguível: há uma panela, uma luva de cozinha, uma chaleira e um amontoado

do que podem ser tanto folhas quanto panos sujos esverdeados. Os armários debaixo da pia têm suas bordas de madeira e são revestidos de um preto opaco. A pia, em si, é composta de tinta cinza diluída, que escorre para dentro de sua cavidade. A presença contingente da tinta, aqui, é manifesta e parece confirmar que este quadro não foi feito com o intuito de representar qualquer tipo de realidade, mesmo a fotográfica da qual partiu. Esta foi apenas uma premissa para pontuais brincadeiras com a pintura. Como em um jogo de "encontre o erro", identificamos aos poucos alguns pontos fora da curva nesta imagem que, sem estes, seria absolutamente banal[201].

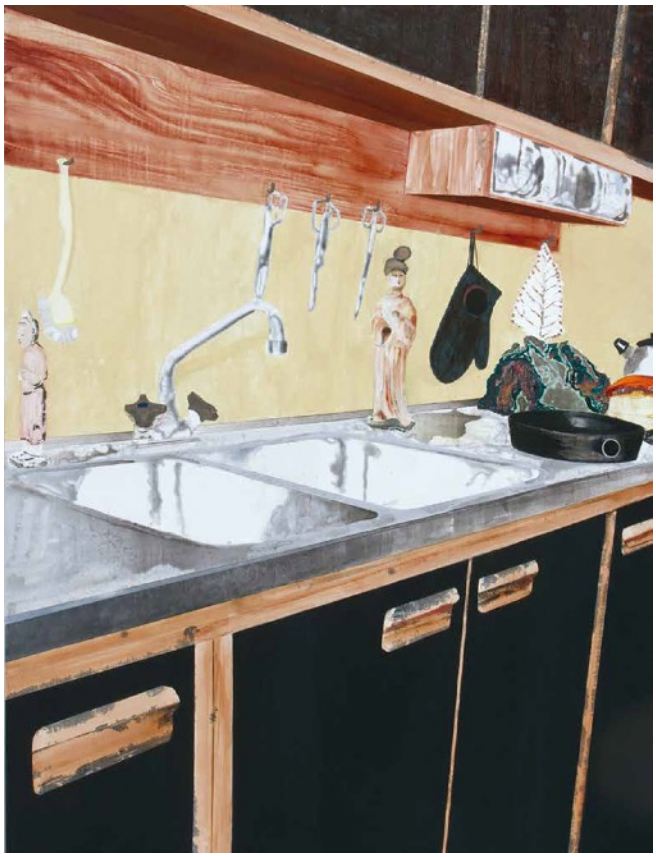


Fig.153 - "*Flunkey*", 2010, acrílica e óleo sobre painel, 160 x 122 cm.
Coleção Lena & Per Josefsson.

Se anteriormente foi comentado que a pintura de Mamma Andersson obedece à lógica do gênero de paisagem, também a natureza-morta pode ser tomada como um paradigma para toda a sua obra, como é argumentado por Barry Schwabsky (2022, p.48). A frequente função do gênero enquanto *memento mori*, por exemplo, remete ao interesse particular da pintora pela degradação material tanto dos espaços e objetos que representa quanto numa emulação de tal aspecto na própria pintura. Mas sua afinidade com a natureza-morta encontra-se sobretudo na compreensão

[201] O próprio título é, novamente, um destes pontos. "*Flunkey*" significa, em inglês, a função submissa de um lacaio, o que já adere um sentido estranho à imagem representada, mas parece haver sido escolhido aqui, também, em decorrência de sua sonoridade, que soa com aquela de "*sink*" (pia ou afundar) ou "*sunk*" (afundado).

do gênero enquanto representação não apenas de objetos específicos mas do ato de colecioná-los, e das possibilidades excêntricas permitidas pela coleção.

Em obras como "*Philly*" (2010, fig.154), na qual vemos uma parede repleta de imagens dispostas como pôsteres, o próprio colecionismo parece ser a temática. Estes consistem em imagens de mulheres andando de cavalo (tema que será recorrente em suas obras mais recentes), uma escultura clássica de um corpo feminino, uma mulher de casaco de pele e óculos escuros (possivelmente uma celebridade), um cavalo, pequenos desenhos abstratos e as silhuetas de meninos sobre um barco, que remetem à obra de Kara Walker[202]. Na parte inferior do quadro, há uma superfície estampada, possivelmente uma cama ou mesa, sobre a qual estão panos, livros e um boneco. O tema da coleção que antes aparecia nos museus ou lojas nos quadros de Andersson, está disposto agora no espaço privado, talvez no quarto de uma adolescente. Mas a principal mudança aqui em relação a essas pinturas de tema semelhante, como "*Stockpile*" e "*Collect One's Thoughts*", é compositiva. Enquanto nos dois quadros anteriores víamos os cômodos se estenderem em profundidade, revelando a quantidade de imagens armazenadas no interior das cenas, em "*Philly*" vemos frontalmente uma pequena parte de uma parede. O interesse nesta pintura não é aquele de construir espaços mas de conter imagens de diferentes naturezas. Pelo menos desde "*About a Girl*" (2006), há uma preocupação cada vez maior com uma separação nítida entre figura e fundo, sendo o segundo cada vez mais próximo e opaco, frequentemente se colocando como uma cortina teatral: o que é evidente em "*Hobnob*" (2010),



Fig.154 - "*Philly*", 2010, acrílica e óleos obre painel, 84 x 122 cm

[202] Artista que Andersson menciona na vídeo "*Mamma Andersson Interview: Paintings as Weapons*" (ANDERSSON, 2017)

"*Dog Days*" (2011), "*Humdrum Day*" (2013) e, principalmente, em sua série "*Behind the Curtain*" de 2014, como veremos mais adiante.

Se no início de sua carreira cenários teatrais pareciam estar internalizados em suas composições, ocupadas principalmente com suas construções espaciais - o espaço das cenas ambíguo como um palco, abrindo-se a outras cenas, outros palcos e outras pinturas -, nos anos mais plenos da carreira da artista, entre meados de 2006 à 2016, o espaço torna-se cada vez mais consolidado e o que entra em questão como tema dos quadros é a teatralidade do artifício. É neste período que começa a utilizar como fonte imagética para suas pinturas fotografias cenários teatrais, do século XIX ao XXI, concentrando-se especialmente em imagens de peças de menor escala, como dramas familiares[203].

O tema é evidente em obras como "*Room under the influence*" e "*Dollhouse*", ambas de 2008. Na primeira - cujo título remete ao filme "*A Woman Under the Influence*" (1974) de John Cassavetes - representa o que aparenta ser um palco teatral com alguns móveis e adereços; ao menos é o que a falta de um teto e a disposição estranha dos objetos sugerem. A pintura é feita inteiramente com tinta diluída e tons pastéis frios, de modo que os objetos e paredes deste cenário parecem não apenas envelhecidos e desbotados - há alguns pinguinhos de tinta nas paredes que remetem a manchas de mofo - mas a imagem como um todo ganha um ar irreal, talvez resultado desta "influência" invisível que paira sobre o quarto - diferente das fumaças visíveis que "viajavam sobre a família" em "*Travelling in the Family*" (2003).

Em "*Dollhouse*" (fig.155), o título alude diretamente à peça de Ibsen, que é dividida em três atos, e parece ser tomado literalmente na representação de três cômodos empilhados e abertos, sem a "quarta parede", como em uma casa de bonecas - o título da peça original se refere ao tratamento das mulheres por seus maridos como bonecas. A compartimentalização destes cenários enfatiza sua artificialidade a tal ponto que parecem representar mais miniaturas e brinquedos do que peças teatrais. Resta-se, ainda, uma ambiguidade, principalmente diante da presença das personagens do cômodo inferior, que trabalham sobre suas mesas de modo realístico demais para serem bonecas.

Esta artificialidade ambígua dos corpos e espaços representados é explorada com mais ênfase em sua série de pinturas feitas em 2014 para a exposição intitulada "*Behind the Curtain*"[204]. Além das pinturas, o evento contou com a presença de instalações: dois grandes murais pintados por Andersson que ocupam paredes inteiras da galeria, com temas relacionados àqueles das obras

---

[203] Andersson comenta que evitou peças históricas que demarcassem muito suas respectivas épocas, detendo-se àquelas mais realistas, de dramaturgos como August Strindberg, Harold Pinter, Lars Norén e Eugene O'Neill. (ANDERSSON, 2021)

[204] Exposição na galeria David Zwirner, de 8 de janeiro à 14 de fevereiro de 2015.

em exibição. Em um destes, vemos uma versão agigantada da pintura da exposição "*Hangman*" (2014), representando um malabarista, no outro há uma mulher ao lado de um armário de louças de madeira e panos pendurados em um varal. Em ambos, as sombras das figuras estão tão rentes a estas que todos os objetos e personagens parecem bidimensionais, como em um teatro de papel.



Fig.155 - "*Dollhouse*", 2008, óleo sobre painel em três partes, 229 x 122 cm. Coleção privada, Wyoming.

Ainda que Andersson opte por manter suas obras situadas em tempos indeterminados, há uma recorrência de motivos nesta série que as situa não necessariamente em um período específico - ainda que as referências aqui pareçam se restringir entre o final do século XVIII e início do XX -, mas em um imaginário circunscrito que envolve não apenas o teatro mas, de

modo mais amplo, o espetáculo e a ornamentação, em particular suas manifestações na vida privada. O foco temático destas suas pinturas se concentra sobre poucas figuras - sejam estas humanas, derivadas, ou objetos - centralizadas em cenários sóbrios, constituídos apenas de uma superfície sobre onde as personagens dispõem como um palco, e um fundo, geralmente opaco e homogêneo. Sua produção irá, enfim, voltar-se ao tema evitado nos anos anteriores da figura humana, ainda que quase sempre de modo indireto, sendo esta representada através de objetos que funcionam, de acordo com Barry Schwabsky, como "substitutos para o ser humano" (2022, p.48), dentre os quais se incluem estatuetas, bonecos, roupas, esqueletos ou manequins. Estes "substitutos" estão presentes em diferentes obras de "*Behind the Curtain*", seja nas roupas que se erguem sozinhas em "*Stays*" e "*Garderobe*", nos bustos de "*Lovelorn*", "*Deadheads*" e "*The Uninvited*" ou nas estatuetas inteiramente brancas de "*Mimicry*". Em outras pinturas da exposição, a figura humana irá se apresentar de modo mais direto, ainda que ambíguo, seja de modo a remeter novamente a uma casa de bonecas, como em "*Le charme discret de la bourgeoisie*" ou "*Crib*", ou em meio a alguma atividade performática como em "*Ceremony*", "*Hangman*" e "*Behind the Curtain*"[205].

As duas personagens de "*Le charme discret de la bourgeoisie*" (2014, fig.156), por exemplo, são claramente bonecos articulados - uma delas está sentada em um trono e podemos ver suas articulações aparafusadas - que se acomodam em meio a uma mobília escassa mas talhada e detalhada, sob o título irônico que alude ao filme de mesmo nome de Luis Buñuel, de 1972. No entanto, a cena com os bonecos e o mobiliário ocupa a tela inteira, sem delimitações na parede bege disposta atrás dos objetos ou no chão azul levemente reflexivo que pudessem comprovar que isto se trata de uma casa de brinquedo ou de um palco cenográfico. Estamos *dentro* da cena, observando os bonecos como em um plano cinematográfico. Se antes Andersson obtinha ambiguidade em seus espaços representados através da sobreposição e interpelação de diferentes ambientes e paisagens, aqui ela a alcança pelo caminho contrário, diante da ausência de informações, como através da falta de uma escala para os bonecos ou estrutura para o cômodo em que se encontram.

---

[205] Uma das poucas pinturas da série que não apresenta nem figuras humanas nem "substitutos" é "*Lyckokatt*" ("Gato da sorte"), na qual há apenas um gato preto na beirada de um grande sofá adornado, de aparência antiga. A figura do gato preto, que irá protagonizar outras obras de Andersson - na gravura "*Black Cat*" (2015) e na pintura "*Black Cat*" (2021) - remete àquele presente em uma das obras mais conhecidas do final do século XIX, "*Olympia*" de Manet, na qual o animal se dispõe aos pés da mulher estendida sobre a cama. O sofá sobre o qual se coloca o gato de "*Lyckokatt*", diante da comparação, parece demasiadamente vazio. Suas almofadas parecem arrumadas para alguém se apoiar ali, e a falta não simplesmente da presença humana mas da presença específica desta emblemática figura da Olympia de Manet, se faz sentir. Como a série de Andersson, afinal, a obra de Manet também era feita de encontros entre cenas do cotidiano burguês e do espetáculo na vida moderna.

Em "*Crib*" (2014, fig.157), também estamos situados no interior de um cômodo. Nesta pintura, duas mulheres e três crianças vestidas de trajes oitocentistas se reúnem ao redor de um berço vazio que observam atentamente, sendo este o único objeto em cena, num cenário absolutamente sóbrio, sem qualquer ornamento na parede inteiramente branca ou piso inteiramente bege - os únicos detalhes perceptíveis são as marcas das pinceladas. As figuras em "*Crib*" são mais realistas do que as de "*Le charme discret*", ainda que excessivamente enrijecidas e posadas. Suas silhuetas são imprecisas, como se fossem feitas de recortes de papel[206], apesar de suas sombras indicarem tridimensionalidade. Suas poses encenadas e sua disposição organizada no quadro remetem tanto a uma cena de uma peça teatral quanto a um presépio, aproximando-as dos bonecos de "*Le charme discret*".

É aqui que veremos, enfim, que apesar os gêneros da paisagem e da natureza-morta apresentarem muitas afinidades entre si e ambos direcionarem concomitantemente a obra de Andersson, eles apontam também dois caminhos opostos tomados pela pintora: aquele da desordem e contingência (paisagem) e aquele da ordem e artifício (natureza-morta). Estas últimas pinturas comentadas escolhem o segundo caminho; se antes o que interessava a Andersson eram as contingências das paisagens e ambientes bagunçados, agora é a rigidez e artificialidade destes corpos e autômatos, se antes explorava a materialidade da tinta e sua capacidade de manipulação de formas, agora se volta para um jogo de sugestões diante do tema representado.

Em "*Hangman*" (2014, fig.158), há uma personagem de costas para nós, pendurada em um mastro erguido por duas colunas ornamentadas, e sua sombra engrandecida ao fundo, como em um espetáculo circense. O título da pintura tem um sentido triplo, podendo se referir tanto a atividade que a personagem malabarista executa em cena, se pendurando ("*hanging*"), quanto à profissão de carrasco ("*hangman*", algo como "enforcador" em uma tradução literal), ou ao jogo da forca, que também se chama "*hangman*" em inglês. Os três sentidos são interessantes para pensar a obra de Andersson como um todo: o primeiro aludindo à cena específica representada na pintura, o segundo a um sentido sombrio, o terceiro a uma interpretação lúdica.

Não é raro os títulos dos quadros da pintora consistirem de palavras ambíguas como esta, ou formarem trocadilhos e sonoridades que ultrapassam a tarefa de designar o tema ou significado da obra, funcionando também como uma brincadeira à parte - "*Humdrum Days*" ("dias monótonos", título de um quadro de 2013) e "*Hobnob*" (título de um quadro de 2010, que significa algo como "confraternizar com alguém de certo status social"), por exemplo, parecem palavras escolhidas por conta de sua sonoridade, para além de seu significado. Em certo sentido,

[206] É curioso observar, também, a obra de Jockum Nordstrom, marido de Mamma Andersson, que trabalha majoritariamente com a colagem de figuras rígidas, desenhadas e recortadas por ele.

a busca por palavras para seus títulos é análoga à busca por imagens para pintar. A multiplicidade de sentidos dos títulos reforça, também, a multiplicidade de sentidos possíveis para as pinturas, e a irreverência que tal abertura representa. Estas imagens não passam, também, de trocadilhos visuais.



Fig.158 - "*Hangman*", 2014, óleo sobre painel,
125×125×2,2 cm. Coleção Scott Mueller.

Em "*Behind the Curtain*" (2014, fig.159), pintura que dá título à exposição mencionada, há um jogo de camadas em evidência. Aqui, duas mulheres dançam sobre um palco, as duas cobertas por tinta preta translúcida, de modo que ainda podemos ver seus maiôs, sapatos de salto e alguns detalhes de seus rostos por trás. O fundo da pintura é inteiramente preto, como se este palco se erguesse sobre o nada. As mulheres dançam na frente de cortinas avermelhadas, de aparência desbotada. Enquanto em quadros anteriores figuras abstratas em tinta preta interferiam na cena representada como um enxerto - assumindo a forma de nuvens, fumaça, manchas, ou formas geométricas como em "*Gone for Good*" - aqui a tinta preta infiltra-se na cena, encobrindo as duas personagens.

Antes, as interferências destas figuras em preto enxertadas nas cenas podia ser comparada ao uso de suásticas na pintura de Dick Bengtsson, mas a intervenção infiltrada na cena, aqui, se aproxima mais do uso da pátina pelo pintor, colocando-se como uma nova camada na pintura, destrutiva em relação à inferior. Diferente de seu uso na obra de Bengtsson, entretanto, a "pátina"



Fig.156 - "*Le charme discret de la bourgeoisie*", 2014, óleo sobre painel, 125 x 150 x 2.2 cm.
Galeria David Zwirner, Nova York.



Fig.157 - "*Crib*", 2014, óleo sobre painel, 104 x 122 x 1.3 cm.
Galeria David Zwirner, Nova York.

em "*Behind the Curtain*" se limita a encobrir apenas as duas personagens e não o quadro por inteiro. Ainda que ela esteja nitidamente sobreposta às figuras, portanto, distinguindo-se enquanto outra camada (posterior) de tinta sobre a tela, ela não será lida como um elemento "exterior" à cena, indiferente ao conteúdo representado. Pelo contrário, ela claramente atua *sobre* as duas personagens, rabiscando-as.



Fig.159 - "*Behind the Curtain*", 2014, óleo sobre painel, 121.9 x 166.7 cm. Galeria David Zwirner, Nova York.

Algo semelhante acontece em "*Burden*" (2014, fig.110), pintura mencionada no início deste capítulo, que também compõe a série "*Behind the Curtain*". A intervenção marcada da tinta preta sobre a imagem, aqui, não apenas reveste toda a parede da cena de pinceladas escuras mas ainda aparentes, como parece transbordá-la, invadindo os limites dos objetos de manchas em marrom escuro. Neste sentido, a pintura parece se aproximar à obra de Clyfford Still, conforme comentado anteriormente, mais como uma consequência irremediável desta intervenção do que como se este fosse seu objetivo desde o princípio.

*

A representação, ainda que indireta, de figuras humanas na série "*Behind the curtain*" em 2014 parece haver aberto precedentes para a exploração do tema na obra de Andersson, e desde então tornou-se um de seus motivos centrais. O ano de 2016, particularmente, é demarcado por imagens de estatuetas e bonecas - em "*Ansiktet*" ("O Rosto"), "*Den lylla systern*" ("*A irmã mais*

nova") ou "*Kära barn*" ("Querida criança") - ou da *rückenfigur* - em "*Für Elise*", "*Hålet*" ("Buraco") ou "*Gossen / Heir*" - que podem ser classificadas entre os gêneros do retrato e da natureza-morta, assim como grande parte da obra de Tuymans. Mas as suas personagens são, em certo sentido, ainda mais inacessíveis do que as do pintor belga: quando não representam figuras nitidamente inanimadas, estes quadros parecem mais interessados em mostrar os cabelos, trajes e costas de suas personagens do que seus rostos. Em "*Underthings*" ("Roupa íntima"[207], 2015, fig.160), obra do ano anterior, a pintura parece nos dar as costas duplamente, com uma cortina encobrindo metade da tela e a outra metade revelando as costas de uma mulher.



Fig.160 - "*Underthings*", 2015, óleo sobre painel, 83×122 cm.
Coleção Nion McEvoy, São Francisco.

De fato, o interesse da pintora por diferentes texturas - na representação dos objetos e nos diferentes modos de pintura - foi sempre evidente, fosse nos solos das paisagens, nos tecidos de tapetes, ou nos cabelos e figurinos de suas personagens, e ganha forças em obras mais recentes. Desde 2019, a artista vem pintando sobretudo cupidos, bonecas, o pôr do sol e meninas montadas em cavalos, sob títulos que aludem a um sentimento idílico e nostálgico, como "*The Lost Paradise*" ou "*Holiday*". Estas tendem a ser compostas por camadas robustas e aveludadas de tinta e de cores vivas, o que Andersson atribui a sua preferência recente pela tinta óleo em barra. A espessura e vivacidade das composições, junto aos temas mencionados, parecem aproximar sua obra dos últimos anos mais de uma pintura propriamente *kitsch*, semelhante àquela vendida em

[207] Ou, literalmente, "coisas debaixo".

praças e antiquários, do que à arte *outsider* que antes lhe interessava. Diferentemente da associação com elementos *kitsch* presente na obra recente de Kerry James Marshall, no entanto, sua pintura não parece tão consciente dos precedentes históricos desta tendência, resultando em obras mais decorativas, sem muitos resquícios dos jogos enigmáticos ou experimentais de antes.

Existem ainda, no entanto, algumas exceções. Em "*Hasch Hisch*" (2020, fig.161), cabeças de bonecas destroçadas são dispostas sobre um tampo de madeira, revelando o que parecem ser entranhas de um corpo. São, na verdade, haxixe encontrado no interior de bonecas de porcelana e fotografado em alguma alfândega, informação revelada pela artista em uma entrevista (ANDERSSON, 2021), mas já sugerida pelo título. A obra aponta para um caminho mais carnal e encorpado que sua pintura poderá então assumir, onde talvez o enigma não seja mais um ponto fora da curva dentro da imagem mas a maneira com que um objeto é representado; no emaranhado de seus traços, na materialidade de suas texturas.

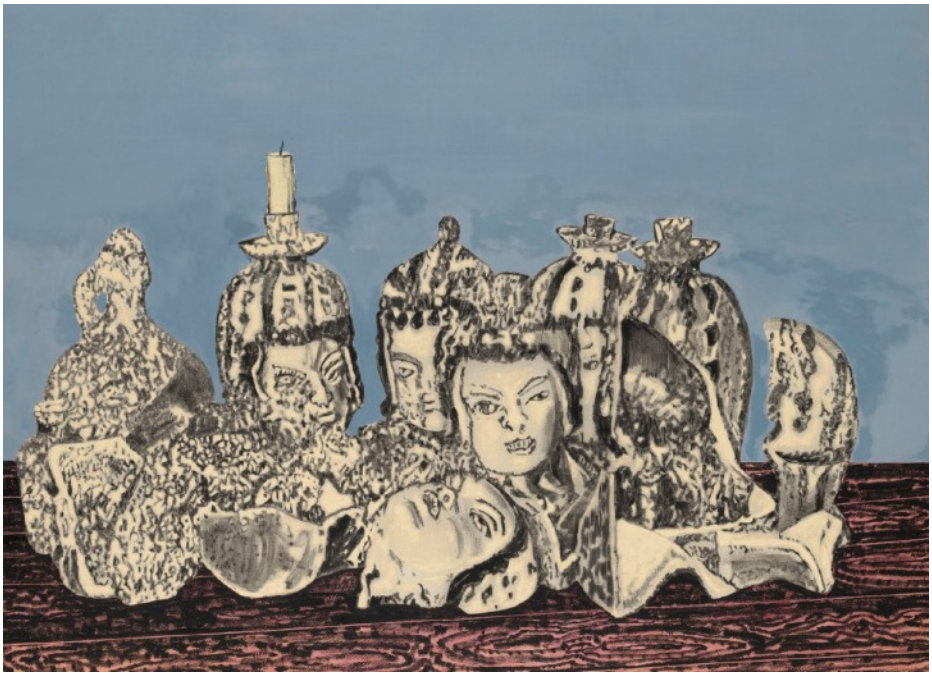


Fig.161 - "*Hasch Hisch*", 2020, óleo e carvão sobre tela, 168 × 228 cm.
Coleção Moderna Museet, Estocolmo.

5. Considerações finais

Observando as trajetórias das obras de Marshall, Tuymans e Andersson é possível notar um caminho relativamente comum às três: a pintura narrativa enquanto tal vai se formando aos poucos, a partir de composições a princípio dispersas e fragmentárias que paulatinamente dão lugar a cenas com personagens e situações específicas, fechadas em si mesmas, que se aproximam mais de uma noção de *tableau*. A aderência a uma forma narrativa parece determinada por uma tentativa de organização dos temas e aspectos plásticos na pintura, que em cada um dos casos sugere uma motivação distinta e assume uma forma específica. De todo modo, a observação de cada uma destas trajetórias rumo à organização se prova enfaticamente didática: podemos observar diferentes desenvolvimentos da pintura em uma forma mais "crua" até uma forma mais "coesa".

As obras iniciais dos três artistas, feitas entre as décadas de 1970 e meados de 1990[208], portanto, compartilham de certos aspectos que caracterizam uma "desordem": o uso de diversos materiais, não apenas óleo sobre tela, a presença de elementos soltos pela composição não determinada ainda por um espaço definido, e um aspecto mais rústico e mal-acabado dos quadros, de modo geral. Observando as artes visuais em circulação no meio internacional na época, assim como as experiências específicas de cada um dos pintores, podemos notar afinidades que certamente também motivam o início de suas trajetórias.

Tais características, afinal, estão presentes tanto nas *assemblages* de Betye Saar, quanto nas formas desajeitadas de Raoul de Keyser ou na pintura rudimentar de Dick Bengtsson. Evidentemente que a experiência pessoal e o contexto geográfico de cada um dos pintores irão exercer um papel fundamental neste aspecto, levando em conta o fato, por exemplo, de que apenas em meados dos anos 1970, Luc Tuymans irá conhecer o trabalho de Han Van Meegeren, que falsificava quadros no início do século XX. Ou, considerando a importância decisiva que o contexto norte-americano de Kerry James Marshall teve na dicotomia entre abstração e figuração presente em sua pintura, não encontrada com tanta distinção nas obras dos outros dois. Podemos ponderar, nesta mesma linha, que a falta de uma grande tradição de pintura na Suécia, junto à

[208] As primeiras obras de Marshall e Tuymans datam ainda do final da década de 1970, e de Andersson do final da década de 1980.

forte presença de uma cultura folclórica do país, possa haver direcionado Andersson em seu interesse por pintores *outsiders*.

Entre as décadas de 1990 e 2000, suas obras assumem cada vez mais um sentido cenográfico que aponta para o interior da imagem, como no *tableau* de pintura tradicional. Retomando a "proporção inversa" entre narrativa e superfície (descritiva ou literal) de um quadro, comentada na introdução desta dissertação (ALPERS, 1983), podemos vislumbrar em suas trajetórias um caminho de uma ponta a outra, da atenção à superfície *externa* do quadro rumo ao envolvimento pela narrativa *interna* deste.

Este percurso comum pode ser em parte justificado pelo argumento proposto por Isabelle Graw de que, em meados dos anos 1980, a pintura (ao que deve ser acrescentado, figurativa) ainda era um meio bastante contestado na crítica e evitado nas academias de artes, polêmica que perdeu suas forças nas décadas decorrentes[209]. Além disso, no decorrer do mesmo período já podem ser observadas alusões a diferentes formas narrativas e ao *tableau* pictórico em outros meios, por exemplo na fotografia, nas obras de Cindy Sherman, com sua confecção narrativa de personagens e cenários, ou nas de Jeff Wall, que interagem diretamente com a noção do *tableau*. Ou ainda, nas obras mais recentes, que se utilizam de diferentes meios, de Kara Walker e William Kentridge, ambas as quais montam narrativas a partir de referências à técnicas e momentos históricos específicos de seus respectivos países. De modo mais amplo, enfim, as artes visuais das últimas décadas do século XX e da virada do milênio parecem mais receptivas a diferentes formas de narrativa.

A pintura de Marshall, Tuymans, Andersson e outros da mesma geração, entretanto, não deve ser tomada como uma linha de chegada a uma forma mais tradicional de pintura; pelo contrário, o que esta dissertação buscou observar é justamente como esta pintura, ao menos em seus momentos mais interessantes, contradiz, ou ao menos perturba, a lógica narrativa de seu próprio interior, através de diferentes manifestações de sua literalidade. A própria narrativa empregada aqui não é uma janela para um mundo ideal, mas um vislumbre parcial de um mundo codificado e reificado, de ideias previamente estabelecidas e contestadas, de documentos históricos e imagens impressas em mídias físicas.

---

[209] "A pressão sobre os pintores para legitimar a escolha do meio diminuiu desde a virada do milênio. Nos anos 1960, 70, e 80, pintores ainda se sentiam compelidos a justificar extensivamente preferência pelo meio mas, nas décadas decorrentes, a pintura acabou por ser compreendida como uma prática não problemática em diversas academias de artes onde estudantes optam por pintar sem sentir culpa ou desconforto - como se fosse uma possibilidade natural." (GRAW, 2018, p.12, tradução nossa) ["*The pressure on painters to legitimize their choice of medium has eased since the turn of the millennium. In the 1960s, '70s, and '80s, painters still felt compelled to extensively justify their recourse to the medium, but in the decades since, painting has come to be seen as a largely unproblematic practice in many art academies where students choose to paint without a feeling of guilt or unease—as if it was a natural possibility, a given.*"]

Entre as três, a pintura de Marshall é aquela que mais se aproxima de uma compreensão mais tradicional de narrativa, mas, talvez por isto mesmo, aquela que a contesta mais diretamente. Como visto anteriormente, a partir de determinada altura em sua carreira, o pintor irá construir suas cenas como um *metteur en scène*, moldando e escolhendo cuidadosamente o cenário, as personagens, os objetos, e as referências a outras obras e eventos históricos ali inseridas. Ainda assim, as práticas apropriativas que herdou principalmente das *assemblages* de Saar nunca abandonarão inteiramente seus quadros. Elas não determinam mais suas composições mas são incorporadas à estrutura semiótica que seus quadros nunca deixam de ter. Sua obra não ilustra cenas fictícias ou momentos históricos tanto quanto apresenta argumentos, estruturados de modo cada vez mais complexo; como coloca Darby English, ele apresenta estas imagens para nossa consideração[210].

O estabelecimento de um espaço realista guiado pelas leis da perspectiva, de figuras e objetos tridimensionais, e de uma narrativa na pintura, fazem todos parte da complexificação conceitual que sua obra almeja, como visto no capítulo 2. Também durante este processo, as referências históricas que trazia através de certos tipos de pincelada irão gradualmente ceder lugar à acentuação de pinceladas enquanto signos manifestos de seu próprio vocabulário: os borrões de tinta referentes à abstração americana que inicialmente empestavam os cenários de sua série "*Garden Projects*", por exemplo, serão substituídos pelas pinceladas demarcadas em uma obra como "*Untitled*" ("*Woman Looking Left*", 2016, fig.162), que atuam como uma unidade



Fig.162 - Kerry James Marshall, "*Untitled*" ("*Woman Looking Left*"), 2016, acrílica sobre painel de PVC, 62.2 x 55.2 cm. Galeria David Zwirner, Nova York.

[210] Nas páginas 78-79 desta dissertação.

mínima da linguagem codificada do pintor. A mudança se justifica em face ao objetivo mais definido que a pintura de Marshall passa a seguir, aquele de *presentificar* a figura negra, não mais apenas representá-la, em um limiar entre o retrato e a pintura histórica.

As graduais mudanças na obra de Luc Tuymans visam um intuito semelhante. Suas imagens antes opacas tornam-se cada vez mais vaporosas e leitosas, passando a representar objetos com cada vez mais detalhes, cada vez mais próximos, em quadros maiores, com um trabalho de luz mais cuidadoso que lhes acrescenta uma tridimensionalidade inexistente em sua obra inicial. A tensão que antes se concentrava em certos pontos precisos na composição, como no olho do ganso em "*Geese*" (1987), se expande à percepção quadro como um todo; agora todas as pinceladas visíveis, úmidas e homogêneas que compõem suas pinturas parecem ameaçar sua integridade enquanto imagens, como se estas estivessem prestes a se dissipar. Se algumas de suas obras iniciais, como "*Cif*" (1988) ou "*Ceiling*" (1992) aparentavam partir da abstração rumo à figuração, as mais recentes parecem fazer o movimento contrário: distinguimos uma figura ou cena por inteiro mas suas partes, seus traços, são confusos e borrados, como nos exemplos apresentados de "*Dirty Road*" (2003) ou "*Magic*" (2007). Seus quadros que antes tinham uma aparência orgânica, as superfícies dos objetos se dispondo como uma pele humana, parecem formados agora de matéria luminosa, de imagens feitas apenas de luz, sombra e seus efeitos. Uma obra recente como "*Television*" (2019, fig.162) exemplifica isso muito bem: a "pele" foi substituída pela tela televisiva que é iluminada (ou emana luz) de tal modo aqui, que não conseguimos ver nada em seu interior - ou seja, é tão oca quanto as chamadas "cascas vazias" de antes.



Fig.162 - Luc Tuymans, "*Television*", 2019 , óleo sobre tela, 149.5 x 142.2 cm. Galeria David Zwirner, Nova York.

Dentre a obra dos três artistas, a de Tuymans talvez seja aquela que disputa mais enfaticamente a questão da autonomia na pintura. Como visto, a narrativa em seus trabalhos se encontra menos no interior de cada pintura do que no contexto da exposição e de sua obra como um todo. Portanto, ainda que trabalhe com a representação de imagens em pintura a óleo, ela está absorta em uma condição pós-meio, onde é necessário ultrapassar os limites da tela para compreender seu significado. Entretanto, há ainda uma ambiguidade em curso: se por um lado é apenas no contexto da exposição que temos uma perspectiva mais informada acerca dos temas representados nas telas, a compreensão absoluta destes não é imprescindível e as pinturas também podem ser tomadas enquanto as imagens fragmentárias e tangíveis que são.

Tampouco a pintura de Mamma Andersson se utiliza de uma narrativa na pintura de modo tradicional. Ainda que suscitem narrativas, o conteúdo de suas cenas é sempre ambíguo, apontando na verdade para uma temática meta-linguística, que aborda a própria pintura de forma lúdica, como visto no capítulo 4. As imagens que utiliza para pintar não passam de motivos visuais sugestivos sobre os quais irá introduzir a narrativa de seu próprio processo de pintura. Neste sentido, sua obra trabalha simultaneamente dois tipos de narrativa, ambas incompletas: aquela sugerida pelo tema representado, com frequência alusiva a um imaginário cinematográfico/televisivo, e aquela do processo em si, cujas diferentes etapas são tornadas evidentes para o espectador na pintura.

O início de sua carreira é marcado por obras que parecem ocupadas sobretudo de uma experimentação formal e auto-ilustrativa das capacidades plásticas e projetivas da pintura, explorando variações de massas e texturas do material pictórico e construções de espaços ambíguos, sobrepostos e atravessados por outros. Neste momento, sua pintura era demarcada pela heterogeneidade da composição, que contava com diferentes texturas de tinta, variando de um aspecto bruto e corroído ao vaporoso e liquefeito, lado a lado ao tracejado de lápis do desenho, ainda distinguível. Em um segundo momento em sua obra, o espaço em que se dão as cenas passa a ser mais estável, contando com cada vez menos elementos em quadro, sendo cada vez mais contido em si mesmo. A heterogeneidade plástica de sua pintura será então restrita a elementos pontuais, sejam estes objetos, gestos de personagens, texturas de tinta ou as palavras que compõem seus títulos, que se destacam do resto da cena e incitam uma leitura narrativa.

Esta tinta que se acumulava robustamente em diversas partes do quadro, parece tomar conta das composições de Andersson como um todo em obras mais recentes (talvez já caracterizando um terceiro momento), que não apresentam mais com tanta ênfase os desencontros entre elementos que antes caracterizavam sua pintura. Uma vez que a pintura inteira é dominada por esta matéria espessa, a tinta perde seu valor enquanto signo literal no quadro, agora homogêneo, e deixa de fazer um contraponto à narrativa representada. Não há

mais, portanto, aquele segundo tipo de narrativa que caminhava paralelamente ao tema representado, revelando tramas do próprio processo; as duas se convergiram em uma só. Não por acaso, muitos de seus quadros recentes concentram-se em apenas um objeto com suas texturas carregadas de tinta. Há, cada vez menos, um convite a adentrar o interior destas cenas: o quadro se dispõe como puro objeto material, a tinta pura espessura, assim como os objetos nele representados, são apenas a carne da pintura.

Isto se torna evidente em "*Wood Cut*" (2019, fig.163), pintura que representa um tronco de árvore com seus galhos cortados, feita com óleo em barra. As ranhuras irregulares do tronco, de um vermelho vibrante, parecem estar em carne viva. O título poderia ser traduzido literalmente para "corte na madeira", mas remete de modo mais direto à "xilogravura", e parece uma brincadeira com o objeto representado, como se os sulcos naturais deste tronco de árvore fossem a matriz para uma gravura; seu trabalho que antes aparentava com aquele de uma gravura falha, onde a tinta preenche a superfície de modo irregular, agora é a matriz em si, um objeto entalhado, feito de sulcos e relevos.



Fig.163 - Mamma Andersson, "*Wood Cut*", 2019, óleo e acrílica sobre painel, 228.6 x 168 cm. Galeria David Zwirner, Nova York.

Na trajetória dos três artistas, enfim, parece haver algum momento em que este desencontro entre as partes esteve mais evidente e com isso a presença literal da tinta mais explícita e retórica. Um momento intermediário no percurso que registra esta passagem de

composições desordenadas e abertas, onde a presença literal da tinta se sobressai, a composições cada vez mais fechadas, onde esta presença é incorporada a uma pintura mais autônoma. É apenas em relação a este momento que podemos de fato nos referir a uma "narrativa" e a uma "literalidade" enquanto entidades separadas, quando seu desacordo dialético as coloca em evidência; mas a partir dele, podemos observá-las antes e depois, em suas manifestações mais discretas mas não necessariamente menos interessantes. Neste sentido, esta dissertação observou, no corpo de obras analisadas de cada um dos três artistas, dois tipos de narrativa que caminham paralelamente - tal como descrito a respeito da obra Andersson - aquela ilustrada, sugerida e argumentada por suas imagens e aquela de seus próprios processos e materiais constitutivos, empregados de modo literal ou retórico.

6. Bibliografia

ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura.** Trad. Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ALIAGA, Juan Vicente; LOOCK, Ulrich; SPECTOR, Nancy; TUYMANS, Luc. In: **Luc Tuymans**. Londres: Phaidon Press, 2003.

ALPERS, Svetlana. *Describe or Narrate? A Problem in Realistic Representation*. **New Literary History**, vol. 8, n.1, pp. 15-41, outono, 1976.

ALPERS, Svetlana. ***Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century.*** Chicago: University of Chicago Press, 1983.

ANDERSSON, Mamma. Entrevista concedida a Lars Norén (dezembro, 2006). In: ***Mamma Andersson.*** NORING, Ann-Sofi (Ed.). Göttingen: Steidl, 2007.

ANDERSSON, Mamma. *Mamma Andersson: Interview with Marie Maertens*. Entrevista concedida a Marie Maertens. In: **Stephen Friedman Gallery**, Londres, janeiro, 2018. Disponível em: https://www.stephenfriedman.com/usr/documents/press/download_url/14/1541256297_and_foundationd-artcontemporain_-jan2018.pdf. Acesso em 20/09/20.

ANDERSSON, Mamma. *Karin Mamma Andersson Interview: Paintings as Weapons.* Publicado pelo canal **Louisiana Channel** em 19 de fev. de 2017. Youtube. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=wNRvzB9a7Uo. Acesso em 7/06/2019.

ANDERSSON, Mamma. *Memory Banks (FotoFocus Biennial 2018 Daytime Symposium Conversation with Kevin Moore, FotoFocus Artistic Director and Curator, with Karin Mamma Andersson, Artist, Stockholm, Sweden).* Entrevista concedida a Kevin Moore. Publicada pelo canal **FotoFocus Cincinnati** em 2018. Vimeo. Disponível em: https://vimeo.com/299741321. Acesso em 13/07/2021.

ANDERSSON, Mamma. *Every painting is a self-portrait" | Artist Mamma Andersson | Louisiana Channel.* Publicada pelo canal **Louisiana Channel** em 17 de junho de 2021. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CoMOTpgWpMo. Acesso em 20/07/2021.

ARASSE, Daniel. A Mulher na Arca. Em: **Nada se vê, seis ensaios sobre a pintura**. Trad. Camila Bondrini e Daniel Lühmann. São Paulo: Editora 34, 2019. pp.93-130.

BARTHES, Roland. O Terceiro Sentido (1970). Em: **O Óbvio e o Obtuso**. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1984. pp.47-65.

BARTHES, Roland. A Morte do Autor. Em: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BELTING, Hans. *The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: "Historia" and Allegory*. **Studies in the History of Art,** vol. 16, Symposium Papers IV: Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages. Washington, D.C: National Gallery of Art, 1985, pp. 151-168.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora brasiliense, 1985.

BOIS, W. E. B. Du. **As almas do povo negro**. Trad. Alexandre Boide. São Paulo: Veneta, 2021.

BOIS, Yve-Alain. Pintura: a tarefa do luto. **ARS**, São Paulo, v. 4, n. 7, p. 96-111, 2006. DOI: 10.1590/S1678-53202006000100010. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2966. Acesso em: 9 ago. 2022.

BOIS, Yve-Alain. **A Pintura como Modelo**. Tradução por Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRYSON, Norman. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*. Londres: Palgrave Macmillan, 1983.

BUCHLOH, Benjamin. *Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting*. **October**, Cambridge, vol.16. p. 39-68, 1981.

BUCHLOH, Benjamin. *Readymade, photography, and painting in the painting of Gerhard Richter (1977)*. In: ***Neo-Avantgarde and culture industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975***. Cambridge: MIT Press, 2000.

CLARK, T.J. **A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores.** Trad. José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CRIMP, Douglas. *Pictures*. **October**, Cambridge, vol. 8, p. 75-88, 1979.

CRIMP, Douglas. *End of painting*. **October**, Cambridge, vol. 8, p. 69-86, 1981.

DAMISCH, Hubert. ***Théorie du /nuage/: pour une histoire de la peinture.*** Paris: Éditions du Seuil, 1972. E-book.

DAMISCH, Hubert. ***Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture.*** Paris: Éditions du Seuil, 1984. E-book.

DAMISCH, Hubert. ***The Origin of Perspective***. Trad. (Inglês) John Goodman. Massachussets: Massachussets Institute of Technology, 1994.

DANTO, Arthur. ***After the End of Art***. Nova Jersey: Princeton University Press, 1995.

DRAXLER, Helmut. *Malerei als Dispositiv: Zwölf Thesen*. ***Texte Zur Kunst***, Berlim, n.77, pp. 39-45, março, 2010.

DUNHAM, Carroll. *The Marshall Plan: Kerry James Marshall's "Mastry"*. **Artforum**, Nova York, janeiro, 2017. Disponível em: https://www.artforum.com/print/201701/the-marshall-plan-kerry-james-marshall-s-mastry-65389#. Acesso em 20/06/2021.

DUVE, Thierry de. *The Readymade and the Tube of Paint*. **Artforum**, Nova York, maio, 1986. Disponível em: https://www.artforum.com/print/198605/the-readymade-and-the-tube-of-paint-35050. Acesso em 16/04/21.

ENGLISH, Darby. ***How to See a Work of Art in Total Darkness.*** Cambridge: MIT Press, 2007.

ENGLISH, Darby. *The Painter and the Police*. In: ***To Describe a Life: Notes from the Intersection of Art and Race Terror***. Londres: Yale University Press, 2019. pp.22-41.

FOSTER, Hal. *Blinded Insights: On the Modernist Reception of the Art of the Mentally Ill.* In: **October**, Cambridge, vol.97, pp.3-30, 2001. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/779085. Acesso em 27/04/2022.

FOSTER, Hal. *Antinomies of Art History*. Em: ***Design and crime: And Other Diatribes***. Nova York: Verso, 2002.

FOSTER, Hal. *An Archival Impulse*. **October**, Cambridge, vol.110, pp. 3-22, 2004.

FOSTER, Hal. **O Retorno do Real**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2017.

FOSTER, Hal. **O que vem depois da farsa?**. Trad. de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2021.

FOSTER, Hal. Cenas primitivas. **ARS,,** São Paulo, v. 19, n. 42, p. 1581-1653, 2021. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.192811. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/192811. Acesso em: 11 ago. 2022.

FRIED, Michael. ***Absorption and theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot***. Berkeley: University of California Press, 1980.

FRIED, Michael. ***Manet's Modernism: Or, The Face of Painting in the 1860s.*** Chicago: University of Chicago Press, 1996.

GARON, Paul. ***Blues and the Poetic Spirit.*** Da Capo Press: Nova York, 1979. Disponível em: https://archive.org/details/bluespoeticspiriooogaro. Acesso em 16/08/2022.

GRAW, Isabelle. Expressão conceitual – sobre gestos conceituais em pintura supostamente expressiva, traços de expressão em trabalhos protoconceituais e a importância de procedimentos artísticos. Trad. Analu Cunha e Daniel Lannes. **Revista Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v.20, n.20, pp.194-209, julho, 2010. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/51567.

GRAW, Isabelle. *The Value of Painting: Notes on Unspecificity, Indexicality, and Highly Valuable Quasi-Persons*. In: ***Thinking through Painting: Reflexivity and Agency beyond the Canvas***, eds. Isabelle Graw, Daniel Birnbaum, and Nikolaus Hirsch. Frankfurt: Sternberg Press, 2012.

GRAW, Isabelle. ***The Love of Painting: Genealogy of a Success Medium***. Berlim: Sternberg Press, 2018.

GREENBERG, Clement. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Clement Greenberg e o debate crítico.** Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

HOPTMAN, Laura. *Luc Tuymans: mirrorman/Spiegelmensch*. Trad. (inglês) Susanne Schmidt. **ParkeB**, Zurique, n.60, p.120-127, dezembro, 2000. Tradução nossa. Disponível em: hmp:// doi.org/10.5169/seals-681201. Acesso em: 9 out. 2020.

IVERSEN, Margaret. *Found Object, Photograph.* **Art Journal**, vol. 63, no. 2, verão, pp. 44-57, 2004.

IVERSEN, Margaret. *The World without a Self: Edward Hopper and Chantal Akerman.* **Association for Art History**, setembro, 2018. Disponível em: *https://doi.org/ 10.1111/1467-8365.12398*.

JAY, M. Regimes escópicos da modernidade. **ARS**, São Paulo, v. 18, n. 38, p. 329 - 349, 2020. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.169121. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/169121. Acesso em: 9 ago. 2022.

KANTOR, Jordan. *The Tuymans Effect.* **Artforum,** Nova York, novembro, 2004. Disponível em: https://www.artforum.com/print/200409/the-tuymans-effect-wilhelm-sasnal-eberhard-havekost-magnus-von-plessen-7810. Acesso em 15/11/20.

KANTOR, Jordan. *Kerry James Marshall*. **Artforum**, Nova York, janeiro, 2011. Disponível em: https://www.artforum.com/print/reviews/201101/kerry-james-marshall-27056. Acesso em 15/11/20.

KNAUSGÅRD, Karl Ove. *Trees and horses in the lost paradise*. In: **Mamma Andersson: Humdrum Days** (eds. Lærke Rydal Jørgensen e Marie Laurberg). Copenhague: Louisiana Museum of Modern Art, 2022. pp.88-130.

KOERNER, Joseph Leo. **Caspar David Friedrich and the subject of landscape.** 2a ed. Londres: Reaktion Books LTD, 2009.

KOERNER, Joseph Leo. *Monstrance* (2009). In: **On & By Luc Tuymans,** ed. Peter Ruyffelaere. Cambridge: MIT Press, 2013. pp.184-198.

KRAUSS, Rosalind. *Notes on the Index*. **October**, Cambridge, vol. 3, pp. 68-81, 1977.

KRAUSS, Rosalind. *Grids.* **October**, Cambridge, vol.9, pp. 50-64, 1979.

KRAUSS, Rosalind. *Agnes Martin: The /Cloud/* (1993). In: ***Bachelors***. Cambridge: The MIT Press, 2000. pp.75-89.

LOOCK, Ulrich. *On layers of sign-relations, in the light of mechanically reproduced pictures from tem years of exhibitions*. In: **Luc Tuymans**. Londres: Phaidon Press, 2003. pp.34-93.

MARIN, Louis. "*Towards a Theory of Reading in Visual Arts*". In: The Reader in the text (ed. Susan R. Suleiman, Inge Crosman). Princeton University Press, 1980.

MARSHALL, Kerry James. Kerry James Marshall by Calvin Reid. Entrevista concedida a Calvin Read. Bomb Magazine, 1 de janeiro , 1998a. Disponível em: https://bombmagazine.org/articles/kerry-james-marshall/. Acesso em 23/12/2021.

MARSHALL, Kerry James. *An Interview with Kerry James Marshall*. Entrevista concedida a Charles H. Rowell. ***Callaloo Journal***, Baltimore, Vol. 21, n.1, pp. 263-272, inverno, 1998b.

MARSHALL, Kerry James; TUYMANS, Luc. *LUC TUYMANS and KERRY JAMES MARSHALL in conversation*. ***Bomb Magazine***. n.92. verão, 2005. Disponível em: https://bomb-magazine.org/articles/luc-tuymans-and-kerry-james-marshall/.Acesso em 9/10/2020.

MARSHALL, Kerry James. *NO. 86: KERRY JAMES MARSHALL*. Entrevista concedida a Tyler Green. **Modern Art Notes Podcast,** junho, 2013. Podcast. Disponível em: https://manpodcast.com/portfolio/no-86-kerry-james-marshall/. Acesso em: 22/02/22.

MARSHALL, Kerry James. "*Kerry James Marshall Interview: Paint it Black*". Publicado pelo canal **Louisiana Channel** em 31 de mar. de 2014. Youtube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9wNTN3MaLTY. Acesso em 20/10/2020.

MARSHALL, Kerry James. *NO. 235: KERRY JAMES MARSHALL, KATY GRANNAN*. Entrevista concedida a Tyler Green. **Modern Art Notes Podcast**, maio, 2016. Podcast. Disponível em: https://manpodcast.com/portfolio/no-235-kerry-james-marshall-katy-grannan/. Acesso: 21/02/2022.

MARSHALL, Kerry James. *In conversation with Kerry James Marshall*. Entrevista concedida a Charles Gaines. In: **Kerry James Marshall**. Nova York: Phaidon, 2017. pp. 9-45.
MARSHALL, Kerry James. *Kerry James Marshall.* Entrevista concedida a Augustin Macellari. **The Big Interview,** Monocle 24, outubro, 2018. Podcast. Disponível em: https://monocle.com/radio/shows/the-big-interview/86/. Acesso: 21/02/22.

MESQUITA, Tiago. **Pintura e fotografia (Andy Warhol e Gerhard Richter)**. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

NEWMAN, Michael. *Towards the Reinvigoration of the 'Western Tableau': Some Notes on Jeff Wall and Duchamp*. **Oxford Art Journal**, Vol. 30, No. 1, Jeff Wall Special Issue, pp. 81-100, 2007.

OLIVEIRA Jr., Luiz Carlos Gonçalves de. **Vertigo, a teoria artística de Alfred Hitchcock e seus desdobramentos no cinema moderno.** Tese (Doutorado). Escola de Comunicação e Artes - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2015.

PASTA, Paulo. O evento e a pintura. **ARS**, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 129-133, 2004. DOI: 10.1590/S1678-53202004000400009. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2937. Acesso em: 16 set. 2020.

RIEGL, Alois. ***The Group Portraiture of Holland***. Trad. (Inglês) por Evelyn M. Kain and David Britt. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.

RUBINSTEIN, Raphael. *Provisional Painting*. Em: ***Art in America***, maio, 2009. Disponível em: https://www.artnews.com/art-in-america/features/provisional-painting-raphael-rubinstein-62792/. Acesso em 8 de fevereiro de 2021.

SALTZMAN, Lisa. ***Making Memory Matter***. Chicago: University of Chicago Press, 2006.

SMYTHE, Luke. "*Pixel: Painting in an Era of Light-Based Images*". Em: **Art Journal**, Vol. 71, No. 4 (Winter 2012), pp. 104-118.

SCHWABSKY, Barry. *Sheer sensation: Photographically-based Painting and Modernism*. Em: ***The Painting of Modern Life***. Londres: Hayward Publishing, 2007.

SCHWABSKY, Barry. ***The observer effect: On contemporary painting***. Berlim: Sternberg Press, 2019.

SCHWABSKY, Barry. *Still Life of Images*. In: **Mamma Andersson: Humdrum Days** (eds. Lærke Rydal Jørgensen e Marie Laurberg). Copenhague: Louisiana Museum of Modern Art, 2022. pp.41-48.

STEINBERG, Leo. trad. Célia Euvaldo. Outros critérios. Em: **Outros Critérios – confrontos com a arte do século XX.** São Paulo: Cosac & Naify, 2008. pp.79-125.

STOICHITA, Victor I. ***La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea.*** Tradução para o espanhol de Anna María Coderch. Barcelona: Ediciones del Serbal, *2000.*

TUYMANS, Luc. *Luc Tuymans: An Interview by Steel Stillman*. Entrevista concedida a Steel Stillman. In: **Art In America**, no.2, fevereiro, 2010a. Disponível em: https://s3.amazonaws.com/images.icompendium.com/sites/steelst1/sup/810193-Tuymans-new-sm-1.pdf. Acesso 8/8/2022.

TUYMANS, Luc. *Episode 273: Luc Tuymans*. Entrevista concedida a Duncan MacKenzie e Richard Holland. Chicago: **Bad at Sports**, 22 de novembro, 2010b. Podcast. Disponível em: https://badatsports.com/2010/episode-273-luc-tuymans/. Acesso em 15/05/2022.

TUYMANS, Luc. ***On & By Luc Tuymans*** (ed. Peter Ruyffelaere). Cambridge: MIT Press, 2013.

TUYMANS, Luc. *An Interview with Luc Tuymans*. Entrevista concedida a Jason Farago. In: **Even Magazine**, n.1, janeiro, 2015. Disponível em: http://evenmagazine.com/luc-tuymans/. Acesso em 23/04/2021.

TUYMANS, Luc. ***The Image Revisited: Luc Tuymans in conversation with Hans De Wolf, T.J. Clark and Gottfried Böhm***. Bruxelas: Ludion, 2018.

TUYMANS, Luc. "***Luc Tuymans: artist and curator***". Publicado pelo canal Financial Times, em 28 de out. de 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vQPmtvmA8-8. Acesso em 8/8/2022.

TUYMANS, Luc. *A Ghostlike Presence*. In: **Léon Spilliaert**. Londres: Royal Academy of Arts, 2020.

TUYMANS, Luc. "*et. al. Luc Tuymans on Raoul De Keyser — In conversation with Lucas Zwirner*". Entrevista concedida a Lucas Zwirner. Em: **CoBo Social**, et. al., vol.2, 24 de novembro, 2021. Disponível em: https://www.cobosocial.com/dossiers/art/et-al-vol-2-2021-luc-tuymans-on-raoul-de-keyser-in-conversation-with-lucas-zwirner/. Acesso em 8/8/2022.

WALL, Jeff. *Some Comments on the Claims Made For and Against Painting*. **Nonsite**, n.35, maio, 2021. Disponível em: https://nonsite.org/some-comments-on-the-claims-made-for-and-against-painting/. Acesso em 04/05/22.

WILLEMS, Simon. "*Forging reality: Surface and reductionism in the work of Dick Bengtsson*". Em: ***Journal of Contemporary Painting***, Vol. 5, No. 2 (2019). pp. 233–252. doi: https://doi.org/10.1386/jcp_00002_1.