

Conversas Pictóricas

Organização: Jocielle Lampert,
Flávia Duzzo e Grupo de Estudos
Estúdio de Pintura Apotheke



Florianópolis/SC
2019

Todos os direitos desta edição reservados à Editora Udesc.

FOTOGRAFIA

Rodrigo Sambaqui Fotografia

Créditos cedidos ao Estúdio de Pintura Apotheke

PROJETO GRÁFICO

Miguel Vassali e Estúdio de Pintura Apotheke.

COLABORADORES

Estúdio de Pintura Apotheke.

C766 Conversas pictóricas / Jociele Lampert, Flávia Duzzo, Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke (Orgs.). - Florianópolis: UDESC, 2019.
204 p. : il.

Inclui referências.

ISBN Impresso: 978-85-8302-164-3

ISBN E-book: 978-85-8302-165-0

1. Arte. 2. Pintura – Estudo e ensino. I. Lampert, Jociele. II. Duzzo, Flávia. III. Apotheke, Grupo de Estudos Estúdio de Pintura. IV. Giannotti, Marcos. V. Machado, Milton. VI. Dias, José Maria. VII. Bredariolli, Rita. VIII. Cabral, Marta. IX. Pasta, Paulo.

CDD: 707 - 20. ed.

**Exposição *Deambulações sobre a
Pintura de Jociele Lampert*
apresenta o evento:**

CONVERSAS PICTÓRICAS

Conversa com Marco Giannotti (USP)

Tema: Diário, colagem e pintura

Lançamento:

**"Diário de artista e diário de
professor: deambulações sobre o
ensino de pintura" de Jociele
Lampert**

Quando: 13 de julho de 2016, às 14 horas

**Onde: MASC (Av. Gov. Irineu Bornhausen, 5600 -
Agrônoma, Florianópolis/SC)**

Organização e idealização:

Estúdio de Pintura Apotheke

www.apothekeestudiodepintura.com

www.jocielelampert.com.br





Marco Gianotti



Recortes sobre a cor¹

Transformações cromáticas da pintura brasileira: do modernismo à arte contemporânea

Resumo

O principal objetivo deste projeto consiste em analisar as principais transformações que ocorreram na pintura brasileira a partir do modernismo tendo o estudo cromático como fio condutor. Pretende-se mostrar como paulatinamente a pintura brasileira adquire certa autonomia estilística justamente na medida em que os pintores salientam as propriedades expressivas e espaciais da cor.

Abstract

The purpose of this project is to analyze the main changes that occurred in Brazilian painting from the chromatic point of view. It is intended to show how gradually Brazilian painting acquires certain stylistic autonomy precisely insofar as painters emphasize the expressive properties of color and space.

Marco Garaude Giannotti ²

Nasceu em São Paulo em 1966. Pintor, professor Associado nível A3 da Escola de Comunicação e Artes da USP. Frequentou o curso de desenho e gravura e metal ministrado por Sérgio Fingerhann a partir de 1980. Em seguida, reside dois anos em Nova York, onde teve um contato direto com a produção contemporânea e com acervos dos museus. No final dos anos oitenta ganhou o prêmio aquisição do Salão Nacional de Artes Plásticas, no Rio de Janeiro e a Bolsa Ivan Serpa, da Fundação Nacional de Arte - Funarte, no Rio de Janeiro. Formou-se em Ciências Sociais na USP, e realizou suas exposições individuais nas principais galerias e museus de São Paulo e Rio de Janeiro. Defendeu seu mestrado em filosofia com a tradução e introdução crítica da Doutrina das Cores, de Goethe (1749 - 1832). Participou de duas versões da Bienal do Mercosul e do Arte Cidade, e de algumas exposições coletivas internacionais. Por duas vezes, recebeu o prêmio da melhor exposição do ano pela Associação Paulista dos Críticos de Arte? APCA. É autor dos livros Passagens editado pela Cosacnaify reunindo os últimos 20 anos de atividade pictórica, Breve história da pintura contemporânea lançado pela editora Claridade e um livro pela editora espanhola Dardo sobre suas pinturas e fotografias mais recentes. Defendeu sua tese de livre-docência intitulada A sombra da Imagem. Forma o grupo de pesquisa sobre a cor no departamento de artes plásticas da USP. Convidado em 2011 para ser professor visitante durante o ano letivo na Universidade de Estudos Estrangeiros de Kioto, publica o livro Diário de Kioto pela Martins Fontes com apoio da embaixada do Brasil em Tóquio. Recentemente realizou uma exposição no Instituto Tomie Ohtake e na Galeria Raquel Arnaud.

Apresentação

O presente estudo se enquadra no âmbito de um projeto mais amplo de pesquisa que coordeno com conjunto de alunos e professores sobre o fenômeno cromático na arte moderna e contemporânea nas suas diversas manifestações³. Devido a seu aspecto complexo, a cor requer um estudo multidisciplinar que envolve tanto o aspecto prático como teórico na interpretação da cor⁴. *Reflexões sobre a cor* abrange ensaios sobre artistas distintos tendo o fenômeno cromático na arte moderna e contemporânea como fio condutor. Tomo como de partida o livro *Doutrina das Cores de Goethe*, fruto de 20 anos de pesquisa e que foi parcialmente vertido para o português em minha tese de mestrado realizada em 1993. O termo *Doutrina (Farbenlehre)* busca contemplar tanto o aspecto prático como teórico na interpretação da cor. Aliás, esta obra, muito criticada quando foi publicada em 1810, tornou-se a partir do século XX cada vez mais reconhecida mundo afora. Já no final do século dezenove, estudos em fisiologia humana evidenciaram que a cor não é apenas um fenômeno físico exterior e objetivo, mas também algo fisiológico, ou seja, produto da interação entre a nossa retina e o cérebro. Se por um lado a empreitada de Goethe em buscar uma teoria geral para explicar o fenômeno cromático se mostra impossível atualmente, por outro lado, o poeta não deixa de levar em consideração as diferentes práticas da cor, de modo que este fenômeno aparece para um químico de maneira distinta do que para o pintor etc. não há efetivamente, um único ponto de partida para o estudo da cor. Por outro lado, a divisão inicial entre cores fisiológicas, físicas e químicas presentes no livro de Goethe permite refletir sobre concepções cromáticas distintas ao longo da história. Se no impressionismo predomina a interpretação fisiológica da cor, a interpretação das cores físicas segundo Goethe é muito instigante para entender como os pintores modernistas passaram utilizar a cor como elemento autônomo, calcado na superfície da tela. Por fim, as cores químicas nos ajudam a compreender a volta ao uso do pigmento puro em artistas como Yves Klein e Hélio Oiticica na década de sessenta. De uma maneira geral, todos os artigos que pretendo desenvolver oscilam entre uma análise calcada em obras específicas e considerações históricas mais abrangentes.

Neste enfoque específico sobre a pintura ocidental, as cores adquirem maior autonomia frente ente ao desenho. Este processo que vem desde a Renascença se distingue por três fases (ou recortes ideais) distintas: no primeiro momento, quando o olhar é regido pelas leis da perspectiva, o ponto de vista se espelha no ponto de fuga virtual, na medida em que

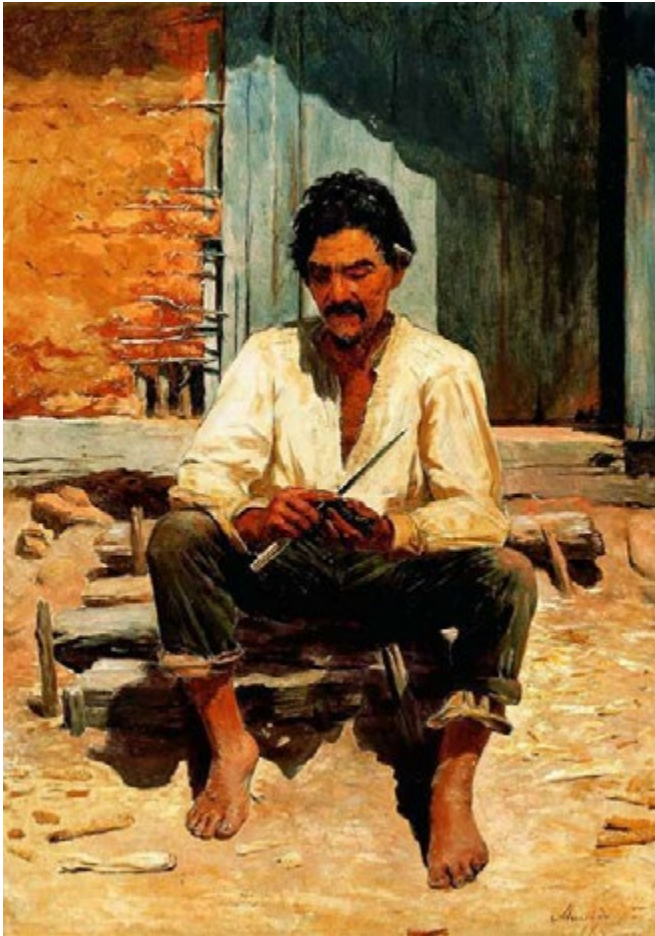
ambos criam a ilusão de um espaço tridimensional. As cores neste caso, em maior ou menor grau, são sempre monitoradas por um desenho previamente dado. No segundo momento, a partir do século XVII, o olho é visto como um instrumento óptico móvel e a retina como um órgão capaz de produzir as cores. A superfície da tela passa a espelhar a retina, visto que ambas produzem cores em um espaço bidimensional, seja na superfície da tela, seja na própria retina. No Impressionismo as cores ganham mais autonomia, na medida em que passam a sugerir um espaço pictórico a partir de suas relações. Em seguida, durante o Modernismo, quando o vínculo entre a visualidade pictórica e o mundo percebido se quebra, as cores passam a ser entendidas como elementos construtivos capazes de estabelecer novas relações espaciais à revelia de um mundo previamente representado. Esta conquista do espaço começa com a afirmação da autonomia da pintura frente o mundo percebido, neste sentido, a pintura tende a se firmar como tinta aplicada na superfície da tela. Não que os artistas não soubessem que toda pintura é feita sobre um plano bidimensional, a pintura sempre jogou com esta ambiguidade entre um mundo representado em duas dimensões e o espaço percebido em três dimensões, mas, na medida em que a pintura é vista como uma pintura, e não um correlato óptico da visão, os pintores modernos tendem a salientar o que uma pintura tem de particular, ou seja, o fato de situar-se apenas em dois planos.

Os pintores modernos percebem efetivamente que não existe uma correlação fixa entre a pintura (de duas dimensões) e o mundo percebido. Existem certos mecanismos visuais tais como constância cromática, visão seletiva, que não podem ser projetados diretamente em uma superfície plana. A pintura afirma assim sua autonomia no início do século XX. A tela torna-se um terreno livre para as experiências cromáticas. O pintor moderno não procura reproduzir nos quadros as mesmas cores que vê. A pintura é uma realidade vivente e autônoma e não apenas uma representação. A cor ganha sua autonomia quando é pensada como um fenômeno vivo que existe por si mesmo, e não como um simples meio de representar o mundo sensível. Não há mais a ideia de um espaço estabelecido a priori. A construção do espaço pictórico é mediada tanto pelo trabalho do artista como pela experiência do olhar do observador. Antes do que uma simples tela projetada, a visão representa a possibilidade de apreendermos as coisas ao nosso redor. Ela não pode ser mais entendida segundo um modelo estático: “a visão é uma ação”⁵. O olhar se torna móvel e ubíquo e a cor começa a ser pensada à revelia de um ponto de vista fixo ou até mesmo de

uma figura desenhada previamente. Torna-se possível experimentar diferentes abordagens espaciais da cor.

Apresento a seguir um breve resumo do que pretendo realizar nos próximos anos como projeto de pesquisa. Refletir sobre as transformações da pintura brasileira moderna e contemporânea a partir de uma perspectiva cromática pode parecer a primeira vista um projeto por demais ambicioso. A grande dificuldade em traçar um panorama é cair em generalidades banais. Logo, o que pretendo aqui, é fazer um recorte, de modo que, ao analisar apenas 10 obras de 10 pintores que se destacam no panorama brasileiro espero levantar questões que considero paradigmáticas de cada período. O uso excessivo de citações de depoimentos dos artistas e de críticos especialistas no assunto se justifica aqui pela necessidade de ser sucinta e ao mesmo tempo fiel a poética de cada um.

I. A luz tropical em questão - Almeida Júnior



Caipira Picando fumo – 1893

“A luz forte e os tons muito aproximados tendem a romper ameaçadoramente a distância entre todos os elementos do quadro. Cultura e natureza, homem e coisas têm traços demais em comum, e quase poderiam estar um no lugar do outro. O chão do terreiro se transporta com pouquíssimas nuances para a parede de pau-a-pique... Nesta tela o homem sofre o meio, em vez de determiná-lo... O sol é o grande personagem deste ‘Caipira picando fumo’.”⁶ - Rodrigo Naves

As dificuldades extraordinárias em interpretar e reproduzir a natureza brasileira são explicitadas de maneira recorrente pelos pintores no século XIX. Segundo Buckle “tão luxuriante é a vegetação que a natureza parece desregrar-se na ostentação de seu poder (...), em meio a essa pompa e fulgor da natureza, nenhum lugar é deixado para o homem”⁷. Neste quadro a luz domina toda a cena. Sua intensidade se revela na claridade ofuscante e na proximidade entre todas as coisas, que não têm um contorno muito marcado. As nuances cromáticas são dizimadas pela intensidade da luz solar, que parece cegar nossos olhos. Paradoxalmente, a natureza aparece aqui não pela sua vegetação luxuriante, mas mediante seu poder devastador da luz tropical. Ao invés do claro escuro que confere volume e permeia as relações cromáticas em boa parte da pintura europeia a partir do Renascimento, a originalidade deste quadro está em justamente romper com estes paradigmas. Manet talvez tenha sido o primeiro artista a utilizar esta luz direta que apresentava os corpos de forma escancarada, como no caso de *Olímpia*. A “artificialidade” compositiva chocou os costumes da época e abriu as portas para novas investigações sobre a construção dos focos de luz em uma pintura. No caso de Almeida Júnior a fonte de luz não provem da artificialidade iluminação urbana, mas resultante da força da luminosidade presente na natureza tropical⁸.

II. Transformações da paleta de um imigrante - Lasar Segall



Eternos Caminhantes, 1919 e Paisagem Brasileira-1925

Nada mais difícil de ser visto, interpretado e usado do que a cor. Na obra de Segall, como se sabe, as preferências vão aos terras, aos cinzas, aos verdes pálidos, aos ocre finos, ao amarelo-laranja, aos vermelhos-escuros, ao amarelo-limão. Entretanto, que complexas operações se realizam no laboratório íntimo do pintor, antes desses tons atingirem o último estado! Que densidade carregam essas tintas sóbrias, que expressividade na sua aparente pobreza! Falar de despojamento. . . não sei: antes prefiro mencionar a valorização dessas cores que afirmam sua força autêntica em tão numerosas telas. Antes prefiro sublinhar a riqueza dessas tintas sóbrias que, sustentando a construção plástica, conferem-lhe nobreza e dignidade exemplares. De resto, a cada pintor corresponde uma necessidade técnica e uma atmosfera próprias. O que interessa mais de perto é o resultado final. E os resultados da segalliana são dos mais convincentes. Murilo Mendes

Lasar Segall, nasceu em Vilna, capital da Lituânia, na época sob o domínio do Império russo. Com 15 anos instala-se em Berlim e frequenta a Academia Imperial de Belas Artes, de onde seria afastado em 1909 por expor na Freie Sezession, período no qual sua obra esteve fortemente influenciada pelo expressionismo. Em 1913, Segall vem pela primeira vez ao Brasil; realiza exposições em São Paulo e Campinas, onde percebe-se já em sua obra uma forte influência do expressionismo do grupo Die Brücke. Em 1923 instala-se definitivamente no Brasil. A partir daí passa a ser uma das figuras centrais do Modernismo Brasileiro, atuando como um contraponto alemão às influências francesas. Neste período surgem temas brasileiros em sua obra como na que procuramos analisar a seguir. Se compararmos Paisagem Brasileira com qualquer pintura de sua fase europeia⁹, como por exemplo Eternos Caminhantes, é possível observar como as formas tem contornos menos angulosos e tensos, as pinceladas e as cores se atenuam. Segall abre mão dos contrastes cromáticos expressionistas em nome de uma fase contemplativa, como afirma Mário de Andrade. Paisagem Brasileira retrata uma natureza bucólica e talvez paradoxalmente harmônica visto que, ao invés de retratar os contrastes sociais brasileiros como fizera na Europa, aqui vemos antes uma paisagem distante e idílica. Aqui os homens, os animais, as casas, a natureza, o sol, convivem em perfeita harmonia.

III. Anita, a cor na berlinda



O homem amarelo, 1915-16

“Um belo dia fui com uma colega ver uma grande exposição de pintura moderna. Eram quadros grandes. Havia emprego de quilos de tinta e de todas as cores. Um jogo formidável. Uma confusão, um arrebatamento, cada acidente de forma pintado com todas as cores. O artista não havia tomado tempo para misturar as cores, o que para mim foi uma revelação e minha primeira descoberta. Pensei, o artista está certo. A luz do sol é composta de três cores primárias e quatro derivadas. Os objetos se acusam só quando saem da sombra, isto é, quando envolvidos na luz. Tudo é resultado da luz que os acusa, participando de todas as cores. Comecei a ver tudo acusado por todas as cores. Nada nesse mundo é

incolor ou sem luz. Procurei o homem de todas as cores, Lovis Corinth, e dentro de uma semana comecei a trabalhar na aula desse professor. Comprei incontinentemente uma porção de tintas, e a festa começou. Continuava a ter medo da grande pintura como se tem medo de um cálculo integral.” - Anita Malfatti

A exposição de Anita Malfatti, em 1917 instiga os artistas e jovens intelectuais a se organizar como grupo e promover a arte moderna nacional, que terá lugar em São Paulo, embalado pelo progresso e industrialização acelerada, contando ainda com a presença maciça de imigrantes. Uma vez que na antiga capital do Brasil, Rio de Janeiro, perdurava a tradição burguesa e conservadora presente na Academia de Belas Artes, é em São Paulo que abre-se espaço para novas iniciativas modernas. Por causa de uma atrofia no braço e na mão direita, Anita utiliza a mão esquerda para pintar. Como o jovem Picasso, se inspira num mundo marginal. Na sua fase mais original e intensa busca retratar imigrantes ou marginalizados como *A louca*. O homem amarelo se destaca pelo uso de traços e cores fortes, expressionistas. Amarelo neste caso tanto remete a uma cor intensa, como a uma raça, a japonesa. Infelizmente sua exposição teve grande resistência, e Anita parece nunca mais ter se recuperado do ataque brutal sofrido pelo artigo de Monteiro Lobato. Mais uma vez a pintura brasileira perde a força motriz expressiva da cor. Anita Malfatti se retrai e volta novamente ao estudo acadêmico. Após essa época, alterou sua temática, produzindo, naturezas-mortas, retratos, paisagens e cenas populares. Suas pinturas perdem a luminosidade intensa e a riqueza cromática da fase inicial.

III. Antropofagia cromática - Tarsila do Amaral

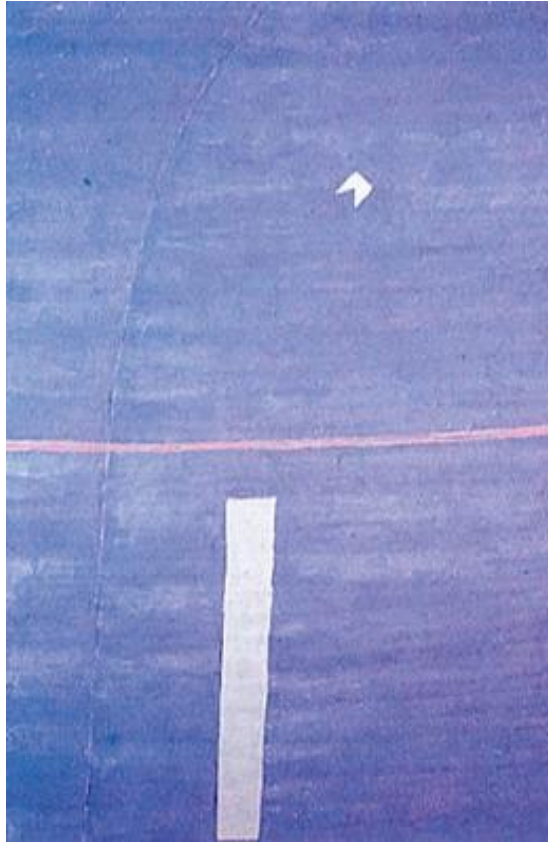


Abapuru, 1928

“Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaaram-me depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado... Mas depois vinguei-me da opressão passando-as para minhas telas: azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes conforme a mistura de branco. Pintura limpa, sobretudo, sem medo de cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que datava a época moderna. Contornos nítidos, dando a impressão perfeita da distância que separa um objeto de outro.” - Tarsila do Amaral

É no curso acadêmico de desenho com Pedro Alexandrino que Tarsila conhece Anita Malfatti, que então já tinha uma abordagem mais modernista. Posteriormente ela e alguns colegas do curso de Pedro Alexandrino fazem aulas de pintura com Georg Elpons, que lhes apresenta técnicas diferentes das acadêmicas, como a aplicação de cores puras, diretamente do tubo. Em 1920 viaja para Paris e estuda na Académie Julian. Ao retornar ao Brasil em 1922, depois da semana de arte moderna, forma em São Paulo, o Grupo dos Cinco¹⁰. O aprendizado europeu será digerido aqui, no contato com o grupo. A artista pinta com cores mais ousadas e pinceladas mais marcadas. Em 1923, novamente em Paris, frequenta o ateliê de André Lhote, Albert e Fernand Léger. Após uma viagem às cidades históricas de Minas Gerais a inicia a chamada fase pau-brasil, em que mergulha na temática nacional. Em 1928, pinta Abapuru tela que inspira o movimento antropofágico, desencadeado por Oswald de Andrade e Raul Bopp. O movimento buscava realizar uma plataforma nacional que conseguisse absorver as principais conquistas da arte moderna naquele momento, centrada em Paris e, ao mesmo tempo, digerir estas influências a partir da realidade local. Neste período, a geometria é abrandada. As formas crescem, tornam-se orgânicas e adquirem características fantásticas, oníricas, a linguagem surrealista se impregna do folclore brasileiro.

Mário de Andrade busca mostrar as diferenças entre a “brasilidade” de Almeida Júnior e de Tarsila: “(...) o que faz mesmo aquela brasileirice imanente dos quadros dela é a própria realidade plástica: um certo e muito bem aproveitado caipirismo de formas e de cor, uma sistematização inteligente do mau gosto que é de um bom gosto excepcional, uma sentimentalidade intimista, meio pequena, cheia de moleza e de sabor forte”¹¹. Ao contrário da pintura de Almeida Junior onde o sol se faz presente mediante a iluminação acachapante, aqui o sol aparece estilizado, como todas as figuras. A paleta é bem simplificada e o que realmente aparece como novidade do ponto de vista da composição, além contorno distorcido dos corpos, é justam ente uma aplicação chapada das cores, que não mais são distribuídas em função do foco de luz. Ao buscar uma palheta “caipira”, nacional, sua pintura se torna cromaticamente mais rica e vibrante, outras referências como a do Muralismo mexicano podem ser notadas.



Alfredo Volpi sem título, década de 60, 12x26 cm

IV. Volpi e a reinvenção da têmpera

“A questão é que sempre pintei as minhas pinturas que ‘saem’, nunca fui atrás de corrente alguma. Os concretistas me convidaram, fui expor com eles. Mas nunca pensei em seguir alguém ou qualquer corrente. Uma vez em 57 ou 58 fomos ver uma casa aqui perto, com o Mário Pedrosa, tinha umas linhas geométricas minhas na fachada, ele achou fantástico, eram do 30 ou do 40. Sempre pintei o que senti, a minha pintura aos poucos foi se transformando, começa com a natureza, depois aos poucos vai saindo fora, às vezes, continua, eu nunca penso no que

estou fazendo. Penso só no problema da linha, da forma, da cor. Nada mais. Meus quadros têm uma construção, o problema é só de pintura, não representam nada. Isso vem aos poucos, é uma coisa lenta, é um problema, toda a vida foi assim.” - Volpi

As transformações estilísticas de Volpi a partir do emprego da têmpera serão objeto de um estudo mais detalhado. Por ora apresento alguns tópicos que serão aprofundados. A obra de Alfredo Volpi será abordada neste ensaio a partir de uma questão técnica: a utilização da têmpera no final da década de 1940, justamente no período da consolidação do seu estilo e de sua palheta. Penso a técnica não como forma acadêmica, mas, como diria Francastel, uma forma de saber virtual que permitiu aos homens do Renascimento imaginar cidades ideais na pintura, inaugurando, assim, um modelo urbanístico baseado na perspectiva, que aos poucos transforma as cidades medievais, dispostas de modo caótico, em cidades modernas planejadas.

Atualmente a técnica é entendida apenas sob a ótica da tecnologia; nota-se a ausência de um pensamento sobre as questões técnicas vinculadas à imaginação. É contra este senso comum que teóricos como Argan irão demonstrar o sentido simbólico de uma inovação tecnológica como a cúpula da Catedral de Florença, assim como Francastel, que, em seu longo estudo sobre questões técnicas, relaciona-as com a imaginação e com o potencial utópico do homem. Na arte moderna, as análises restritas a procedimentos técnicos são raras e muitas vezes decepcionantes, pois ficam, na maioria das vezes, aquém dos estudos teóricos sobre arte. A arte moderna obrigou o artista a depurar sua técnica de modo solitário, até mesmo quando assume declaradamente certas influências.

Já há algum tempo procurou-se estabelecer os critérios que distinguem a atividade do artista do artesanato, e, para isto, foi preciso reformular a noção de técnica. A técnica não se resume a um conhecimento sobre a fabricação homogênea de objetos utilitários. O artista, ao inventar novas regras e proporções na arte, não está simplesmente reproduzindo um saber artesanal; está criando uma nova técnica de abordar os materiais, formulando, assim, uma nova linguagem. Volpi passa a utilizar a têmpera quando sua pintura torna-se mais calcada na superfície da tela e a cor, por sua vez, passa a ter um papel predominante na formação do espaço.

A têmpera demarca o processo de amadurecimento de Volpi, pois a transparência do

óleo muitas vezes tornava suas pinturas diáfanas em demasia. Por outro lado, a têmpera ressalta a presença corpórea do pigmento sobre a superfície da tela, faz o pigmento respirar, produzindo uma intensa saturação cromática. Não é à toa que vários pintores modernos procuram resgatar técnicas tradicionais como a encáustica, a têmpera e o afresco; trata-se de uma forma de bloquear a janela virtual que surge na pintura mediante o emprego da velatura da pintura à óleo. Ao buscar algumas considerações sobre a têmpera no livro de Ralph Mayer sobre técnicas pictóricas, somos induzidos a imaginar a obra de Volpi:

“Aplique pinceladas únicas em uma só direção, e não para frente e para trás. Não passe no mesmo ponto duas vezes seguidas, se desejar repassar, espere um período curto para fixar um pouco, após o que se pode pintar novamente na mesma direção. [...] O manuseio tradicional da têmpera é em pinceladas leves e hachuradas. [...] Apesar do poder de cobertura destas camadas sucessivas, o fundo e as camadas inferiores ainda contribuirão com seus efeitos para o resultado final. [...] Uma translucidez pode algumas vezes ser recuperada sobrepintando-se uma zona opaca com camadas finas e transparentes. Este tipo de pintura não é definitivamente um método ideal para principiantes ou para os que preferem um estilo impulsivo ou extemporâneo; é preferido por aqueles cujo esquema de trabalho é deliberado e planejado.”¹²

Não creio que Volpi tenha aberto livros sobre a interação cromática, mistura ótica etc. Não há uma separação nítida entre teoria e prática, como no caso dos concretistas, que se apoiavam num manifesto ou em um programa - e talvez por este motivo algumas de suas obras são monótonas à primeira vista. Volpi não busca fazer da arte um projeto construtivo. Neste sentido, vejo uma tensão constante, em suas pinturas desse período, entre forma e cor. É quando a geometria não é aplicada a priori, quando as formas se tornam gastas pelo tempo que sua obra se torna única. Uma variação entre linha, cor, forma, espaço que não é apenas formal, é uma experiência poética. Por isto é que seus quadros nunca são previsíveis, pois surgem de uma experiência sempre renovada do exercício da imaginação. A escolha dos seus temas não segue um esquema, é sempre uma nova experiência. Apesar terem um aspecto esmaecido, suas cores não deixam de produzir um efeito estético impactante. O fato delas não aparecerem de imediato, mas através de um processo contínuo de rememoração, faz com que cada cor se projete em outra para poder aparecer. As cores nunca são puras: o azul é o azul refletido em um verde esmeralda e assim por diante (a ideia de uma cor pura

não é uma ficção?). Em todo o caso, a lição de Matisse de que a cor é sempre relação se faz presente. Em Volpi não apenas as cores, mas também as formas só adquirem significado se entendidas no interior do seu contexto. Uma forma retangular pode tanto parecer uma porta como uma janela; um traço negro pode sugerir a imagem de um mastro, mas num outro instante pode sugerir também o detalhe de uma janela. Cores e formas vivem sob um processo contínuo de mutação.

As bandeirinhas parecem como que num processo de metamorfose; adquirem uma propriedade orgânica, pois surgiram de um processo de mutação. Na verdade são elementos que surgem dos telhados das fachadas, que sempre produziam bandeirinhas em negativo. Volpi é um exemplo para aqueles que ainda acreditam no potencial expressivo da pintura, visto que as questões que acompanham seu trabalho nunca são estritamente pictóricas, mas remetem sempre a determinadas experiências de vida. Ao falar sobre a atualidade do belo, Gadamer nos dizia que uma obra-de-arte deve ter uma dimensão simbólica, induzir ao jogo e remeter a uma festa, pois uma obra reúne as pessoas. Como ninguém, Volpi faz destes preceitos uma forma de vida artística.



Hélio Oiticica, Bilaterais, 1959

V. Um salto para o espaço: Hélio Oiticica

“Já não tenho mais dúvidas que a era do fim do quadro está definitivamente inaugurada. Para mim a dialética que envolve o problema da pintura avançou, juntamente com as experiências (as obras), no sentido da transformação da pintura-quadro em outra coisa (para mim o não-objeto), que já não é mais possível aceitar o desenvolvimento “dentro do quadro”, o quadro já se saturou. Longe de ser a “morte da pintura”, é a sua salvação, pois a morte mesmo seria a continuação do quadro como tal, e como “suporte” da “pintura”. Como está tudo tão claro agora: que a pintura teria de sair para o espaço, ser completa, não em superfície, em aparência, mas na sua integridade profunda.”¹³ - Hélio Oiticica

Segundo Luciano Figueiredo, Hélio Oiticica “é um dos casos raros na arte brasileira onde o artista elabora teorias, conceitua e pensa a própria obra. Assim o fez desde os anos de aprendizado e desenvolveu uma forma própria como sua poética, ao longo de toda a sua trajetória. Para Oiticica, escrever foi inicialmente um meio de ‘fixar’ questões essenciais no campo da arte e isto está bem claro em seus primeiros textos, curtos e ainda sob a forma de diário. Oiticica participou ativamente de um dos períodos mais fortes da crítica de arte no Brasil: os anos neoconcretos. A própria produção de obras nesse período demandou, por parte da crítica de arte, uma conceituação inteiramente voltada para as questões novas que as obras apresentavam, disso resultando uma feliz impregnação entre obras e ideias, que instaurou uma nova maneira de ver e sentir a obra de arte.”¹⁴

Considero *Aspiro ao Grande Labirinto* um dos melhores escritos de artista realizados no Brasil. Chega a ser emocionante ver como o artista utiliza a linguagem escrita de forma projetiva e não meramente descritiva dos seus trabalhos. Ou seja, a escrita é uma forma de antecipar obras que o artista pretende realizar no futuro.

Também impressiona a maneira como o jovem Oiticica retoma questões formais e cromáticas alavancadas pela vanguarda modernista, em especial Mondrian e Malevich, antes mesmo destes artistas serem reavaliados pelo minimalismo americano. Em 1959, Hélio Oiticica passa a integrar o Grupo Neoconcreto. Abandona os trabalhos bidimensionais e cria relevos espaciais, bólides, capas, estandartes, tendas e penetráveis.

“Toda a minha evolução de 1959 para cá tem sido na busca do que vim a chamar recentemente de uma nova objetividade e creio ser esta a tendência específica da vanguarda brasileira atual (...).” - Hélio Oiticica

Para Hélio Oiticica haveria uma tendência à superação dos suportes tradicionais (pintura, escultura etc.), em proveito de estruturas ambientais e objetos. O artista marca o início da transição da tela para o espaço ambiental, o que ocorre nesse ano com os Bilaterais - chapas monocromáticas pintadas com têmpera ou óleo e suspensas por fios de nylon - e os Relevos Espaciais, suas primeiras obras tridimensionais.

“Toda a minha transição do quadro para o espaço começou em 1959. Havia eu então chegado ao uso de poucas cores, ao branco principalmente, com duas cores diferenciadas, ou até os trabalhos em que usava uma só cor, pintada em uma ou duas direções. Isto, a meu ver, não significava somente uma depuração extrema, mas a tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando-se aí, o conceito de tempo. Tudo o que era antes fundo, ou também suporte para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo; a cor quer manifestar-se íntegra e absoluta nessa estrutura quase diáfana, reduzida ao encontro dos planos ou à limitação da própria extremidade do quadro. Paralelamente segue-se a própria ruptura da forma retangular do quadro.” - Hélio Oiticica

Ao chegar ao limite da pintura, Hélio Oiticica busca superar as barreiras entre o subjetivo e o objetivo. A própria noção de obra é questionada. A nossa estrutura perceptiva como um todo passa a determinar o elo de significação entre a obra e o espectador. Esse elo não se faz apenas mediante uma relação visual, implica em um embate corpóreo entre o observador e obra. A obra de Hélio adquire cada vez mais uma dimensão arquitetônica. Alguns projetos foram feitos recentemente, após sua morte, como no caso de Inhotim. Ao absorver e digerir de maneira independente e autônoma as grandes questões da vanguarda o movimento Neoconcreto de certa forma resolve a o dilema colocado pelo manifesto antropófago. Ao se colocar em pé de igualdade e se projetar para o futuro, o neoconcretismo assume para si uma posição vanguardista para sua época e resolve a questão de uma arte nacional que absorve aos problemas da vanguarda, mas procura ao mesmo tempo os resolver diante de uma problemática local. Trata-se portanto de refletir

neste caso como os artistas absorvem as grandes transformações internacionais justamente no momento em que a questão da “identidade nacional” já está resolvida. Na década de 50 o Brasil deixa de ser um país eminente costeiro, e volta-se cada vez mais para o seu próprio interior. A mudança da capital do Rio de Janeiro para Brasília não é mero sintoma desta transformação. De certa forma cumpre-se o ideal modernista de realizar uma cidade efetivamente que surge a partir do nada, no meio do serrado.

VI. Os anos negros de Iberê Camargo



Expansão, 1964



Solidão, 1994

“Em seu ateliê, em Porto Alegre, aponta-me uma tela que acabara de retocar pela enésima vez, me diz: ‘Parecia, de início, que eu ia pintar uma alvorada. Terminei fazendo um noturno. O que posso fazer? Tenho uma visão trágica da vida. Não sou um homem alegre, não vejo nenhum futuro para a humanidade, nenhum céu (...). ‘São dois os tempos perceptivos em sua pintura. O primeiro aproxima-se do tátil, é altamente provocativo, sensorial. Apenas o interdito secular nos inibe de tocar a superfície pintada e sentir fluir, nos dedos, torvelinho de emoções tumultuadas. Tem-se a sensação de que o quadro foi concluído ali, naquele exato momento. A tinta aparece, ainda, molhada, o gesto vibra, a cor pulsa entre negros e violetas. Bem próximo ao quadro, portanto, o que se sente é a pura materialidade da pintura. Depois, a distância, os planos se abrem e as formas se organizam, surgindo, como consequência, misteriosas figuras, fantasmas ameaçadores.” - Frederico Morais

Em 1954 Iberê Camargo participou com Djanira e Milton da Costa na organização do Salão Preto e Branco e, no ano seguinte, do Salão Miniatura, ambos realizados em protesto às altas taxas de importação de material artístico. Pretendia alertar para o risco dos pintores brasileiros ficarem sem cores. Iberê insiste nessa militância até o fim de sua vida. Sempre atento as questões técnicas, utilizava a tinta belga Blockx produzida desde 1865.

A qualidade dos pigmentos e do óleo de linhaça permitem um alto grau de expressividade cromática, além de permanência. Entretanto, a exceção do seu último quadro intitulado “solidão” de 1994, que se destaca pela grande escala e pelo contraste entre os azuis e laranjas aplicados de maneira diáfana, de modo que as figuras parecem fantasmas, Iberê trabalhou na maior parte do tempo com uma palheta escura. Tive a oportunidade de o visitar em seu atelier, e pude ver uma pintura inicial que impressionava pela grande variedade de matizes e gestos. Mas, a medida, que pintava, seu trabalho tendia a se escurecer. A tendência ao escurecimento de sua paleta e a dedicação a temas ligados ao ambiente de estúdio se acentuam a partir de 1958.

“Seu trabalho deixa de procurar a rítmica das cores nas paisagens e passa a se interessar majoritariamente pela disposição dos objetos em naturezas-mortas. Nesses quadros, predominam tons escuros, azulados e violetas. Progressivamente, um pequeno objeto, utilizado por Iberê como brinquedo em sua infância, toma conta das telas: o carretel. A pintura dos carretéis, a princípio, compõe uma série de naturezas-mortas. Com o tempo, aqueles corpos roliços perdem sua função representativa e se tornam formas espessas de tinta. Será o início do trabalho abstrato de Iberê Camargo. Essa produção engrossa ainda mais a massa de tinta e incorpora mais cores. Um aspecto mais gestual dá origem aos trabalhos feitos a partir dos anos 1960, bastante próximos da abstração informal, que se tornam conhecidos como Núcleos, Estruturas e Desdobramentos. No começo dos anos 1970, aparecem signos e figuras reconhecíveis pontuando as pinceladas grossas de cores indefinidas de sua pintura. De certo modo, esta dinâmica prenuncia a volta à figuração do artista nos anos 1980. O ano de 1980 é particularmente dramático para o pintor, que é preso por ter matado um homem. Ao ser absolvido, em 1982, ele volta a viver em Porto Alegre. A pintura que começa a fazer depois ganha tom dramático. A princípio, insere figuras humanas que convivem, em grandes telas, com signos mais corriqueiros de sua obra. Ele se retrata em meio a carretéis e cubos. Paulatinamente, a figura humana torna-se o centro da cena das pinturas de Iberê Camargo. A partir da segunda metade da década de 1980, pinta personagens solitários, sombrios e disformes. A ação das telas ocorre em um fundo indefinido, feito com tinta grossa e pintado com grande maestria. Surgem aí as chamadas séries dos Ciclistas, das Idiotas e um de seus últimos conjuntos de obras intitulado Tudo te é falso e inútil, de 1992.”¹⁵

Iberê buscava uma grandiosidade clássica extemporânea difícil de ser vista hoje em dia. Seus cadernos de viagem a Europa mostram como estudava meticulosamente as cores de grandes mestres da pintura como, Velásquez, Goya ou Ticiano. Iberê sempre buscou uma corporeidade pictórica. Vale a pena fazer um contraponto com a fase final de Ticiano, e em especial no Castigo de Márcias onde a pele escapelada do músico se torna uma alegoria da própria materialidade da tinta. Paradoxalmente, no seu último quadro, que parece ter sido feito alla prima, quando as figuras parecem perder a sua corporeidade, a intensidade cromática sempre oculta pelas massas negras parece aflorar como uma forma de despedida.

VII Mire: Respire!



Sem Título, têmpera acrílica e folha de ouro sobre compensado, 1975

“Depois de ter substituído a técnica clássica do óleo ou das camadas alternadas de óleo e têmpera pela das massas plásticas e do gesso, conseguiu produzir os seus melhores quadrados, retângulos e círculos. Descobriu as ricas possibilidades dinâmicas e dramáticas do losango irregular. Suas figuras geométricas foram se carregando de tensão. Em 1954 Mira expusera no Museu de Arte Moderna algumas paisagens de tendência ontológica, admiráveis pela singeleza e melancolia. Suas despreziosas e toscas casas, pintadas com uma técnica rudimentar, já continham o germe de algumas das soberbas realizações de hoje. Faltava-lhe porém o senso do vazio e o domínio da textura. Dez anos depois Mira transubstanciaria a solidão e a melancolia individual no drama cósmico de suas paisagens ontológicas. As casas deixaram de ser refúgios de criaturas sem horizonte. Abrem-se agora para o espaço insondável.” - Mario Schenberg

Na arte moderna muitos pintores procuram resgatar técnicas tradicionais como a encáustica, a têmpera e o afresco; trata-se de uma forma de bloquear a janela virtual que surge na pintura clássica mediante o emprego da velatura da pintura à óleo. Mira Schendel escolhe a têmpera porque ela permite que a cor respire, pulsando no espaço real. A presença do pigmento é enfatizada assim como elemento primordial da cor. De 1954 a 1956, faz pinturas encorpadas em tons geralmente sombrios, como cinza e ocre, de matéria densa e opaca, em têmpera ou óleo sobre madeira ou tela. Mira explora diferenças de opacidade e brilho que cada cor pode ter, uma alquimia cromática nos materiais.

Ao chegar no estúdio Mira olhava longamente para as pinturas e dizia: “um bom trabalho tem que respirarrr”. A cor, o pigmento tem sempre que dar a sensação de ir para o ambiente e sair da superfície pictórica. Por este motivo é que ela empregava a têmpera, técnica que permite manter o pigmento com todas suas propriedades cromáticas sob um aglutinante. Neste momento começava a discorrer sobre fenomenologia, sobre a corrompibilidade da obra de arte, alguns conceitos que tinha descoberto especialmente com Schmitz um filósofo alemão. O fato é que ela nos ensinou a olhar para a arte de maneira diversa, resgatando sua dimensão sensível, sinestésica de uma obra de arte. Os conceitos empregados na sua construção deveriam ser apreendidos não *a priori*, mas de maneira reflexiva, no embate corpóreo entre espectador e a obra. Ficava meses a fio matutando

como seria a nova série de pinturas, ela sempre trabalhava com uma série fechada para não se repetir. De uma hora para outra trabalhava incansavelmente durante um mês e logo apresentava um novo conjunto bastante distinto da série anterior. Se a série anterior era branca e preta pautada no desenho como força motriz, Mira tentaria nesta nova série explorar o contrário, a cor com diversos índices de refração da luz conforme a técnica empregada. A produção artística de Mira Schendel foi marcada assim pela constante experimentação, é constituída por múltiplas séries de trabalhos, experiências bastante diversas quanto a formato e dimensões. Mistura técnicas e usa diferentes suportes e materiais, como gesso, cimento, areia e argila, com o que obtém superfícies densas e evidencia o suporte como constituinte ativo da obra. Na obra acima o formato vertical e o círculo claramente remetem à pintura japonesa, com a qual Mira sempre flertou, principalmente pelo seu potencial gráfico. Contudo, neste quadro, a folha de ouro aplicada sobre um fundo azul da Prússia, além de criar um contraste cromático, investe de vários sentidos a geometria aplicada: o círculo dourado aparenta ser um pôr de sol amarelado, o que poderia ser kitsch por instantes evoca o sublime, embora sua dimensão simbólica reiterada pelo ouro nos faz lembrar que estamos concretamente apenas diante de uma pintura. A cor está no limiar da sua transformação em luz. Para Mira, o quadro não se faz mais pela relação de cores. A cor se torna um veículo, onde cada matiz determina um caminho diferente de formalização da pintura. Mira sempre soube utilizar a cor como afirmação da sua existência efêmera.

VIII. Dialética cromática em Jorge Guinle



Jorge Guinle, O ano do Dragão, 1986

“No meu caso, por motivos emocionais, estéticos, se encontra uma mescla do abstrato-expressionismo gestual, de De Kooning e do Matisse, até um surrealismo automatista. Mas cada apropriação de um estilo, de um pensamento inicial, é desviada do propósito inicial

da escola escolhida justamente pela inclusão de uma outra escola que seria sua negação. Por exemplo, o lado decorativo, joie-de-vivre matissiano das cores, seria negado pela construção ritmicamente exacerbada do abstrato-expressionismo. Por outro lado, a tragédia desta mesma pincelada abstracionista é negada pelo otimismo da cor e pela ambiguidade cômica da operação. A possibilidade e o prazer de sempre alargar e nutrir essas contradições formam a base da minha práxis artística. O sublime poderia justamente surgir nessa crítica do sublime já embalsamado e obsoleto, nessa fronteira exígua, onde ele nasce e desaparece.” - Jorge Guinle

A década de 80 foi marcada pela tentativa de recuperar a dimensão expressiva da pintura diante da arte conceitual produzida nos anos 70. Entretanto, este esforço, em retomar a expressão através da pintura, muitas vezes se mostrou ingênuo e até mesmo superficial. A recuperação da pintura e de seu passado foi feita na maioria das vezes de modo alegórico, onde os jovens pintores não conseguiam se libertar das referências advindas do neoexpressionismo alemão ou de uma linguagem pop tardia. Entretanto, surge um pintor que, embora tenha falecido muito jovem, logo se tornou uma referência para uma geração. Jorge Guinle representava uma “volta à pintura” de grande qualidade, ao contrário da “Bad Painting” muito em voga na época.

“A Pintura é emoção, ela tem de nascer de dentro das pessoas, no estômago, no coração, só na cabeça não dá... A pintura é fruto de uma experiência, não nasce como teoria... investem no presente, no prazer nos materiais precários. O jovem artista dos anos 80 não se sente absolutamente comprometido com temas, estilos, suportes ou tendências. Joga para o alto qualquer coerência... A nova pintura... é uma reação a arte hermética, purista e excessivamente intelectual predominante nos anos 70... rigor e objetividade na década de 60 eram, na verdade, um excessivo hermetismo... um alibi que escondia a empáfia dos artistas conceituais tratando de matérias... que não eram de sua competência.”¹⁶ - Jorge Guinle

Guinle procurava um diálogo aberto com a escola francesa de pintura, em particular com o último Monet, Matisse e Bonnard. Suas pinturas exibem uma trama cromática

extremamente refinada, feita através de uma aplicação rigorosa de pinceladas, formando um “all-over” (que surgiu durante o Expressionismo Abstrato americano) onde cada gesto parece conter uma experiência diversa. O diálogo com a tradição não o impediu de ter uma consciência clara dos problemas de seu tempo, como, por exemplo, o resgate do gesto expressivo frente ao impasse do minimalismo, que retirava qualquer resquício de subjetividade da obra de arte.

“Essas telas exigem um olhar furioso mas extremamente culto, com uma vasta memória moderna. A operação é vertiginosa, exaustiva e engaja um olhar físico, pronto a sentir as palpitações da matéria, a energia dos gestos, as diferentes e divergentes decisões do artista - os ataques bruscos, as manobras obsessivas, os vários humores que cada tela parece literalmente exalar. Não há como percorrê-las a partir de um ponto de vista ideal: é necessário experimentá-las pelos poros da pintura. (...) Diante dessas telas revivemos o dilema básico, a aporia, da arte contemporânea - toda a liberdade, a disponibilidade imaginável, atuando entretanto em território fechado, no claustro da Arte e da Cultura. Instalação, happening, objeto, escultura ou pintura, seja qual for o suporte, a questão se impõe com a mesma premência: como fazer existir a arte no mundo contemporâneo? E, bem entendido, não se trata de algum vago desejo de mudar o mundo, e sim, antes e decisivamente, do próprio estar no mundo. Por isso em mais de um sentido, o diálogo das telas de Jorge Guinle se faz não apenas com as linguagens modernas mas também com a realidade institucional dessas linguagens, não só com a pintura mas com tudo o que aconteceu a ela. Interiorizadas, introjetadas no seu drama irônico, estão tanto a genial aventura da arte moderna quanto o seu triste fim institucional, tanto o mundo da arte quanto a arte no mundo. Apenas tudo isso é vivido na qualidade de pintura, e jamais a título de comentário de clichês visuais.”¹⁷
- Ronaldo Brito

Suas últimas obras, diáfanas, representam uma reviravolta em seu percurso. Quadros simples, com a tinta bem diluída em terebintina, recusam qualquer concessão ao belo efeito cromático. Estas pinturas revelam o desespero em atribuir sentido a cada gesto, como se estivesse à procura de dissimular a morte. Jorge Guinle foi capaz de juntar arte e vida com uma intensidade invejável, sem cair nos clichês de uma expressividade fácil.

IX Em busca de um lugar: Carlos Vergara



Boca de Forno, 1989

“Fui emergir na cor...Fui para lá e assim conheci uma mina de amarelo, a limonita, que é o óxido de ferro, e achei também uma fábrica de cerâmica e uns fornos onde eles calcinavam o amarelo para fazer o vermelhão. A partir dali, fiquei amigo de pessoas da região e comecei a ir com frequência. Em 1970, fui mas não fiz nada, só peguei o pigmento, vim para o Rio e misturei com areia. Fiz umas garrafonas, uns potes de cor natural. Mais tarde, em 1989, quando estava chateado com o que estava fazendo, falei: vou voltar para as minas. Joguei o trabalho na estaca zero e decidi reinventar minha pintura. Fui só com a minha resina vinil e as telas. Lá percebi que havia uma pintura, resultado da moagem dos pigmentos que se depositava sobre tudo. Tinha uma camada de pintura que eu capturava com a tela. Era impressionante. As bocas de forno, aquilo que você vai ver aqui no meu ateliê, eram coisas muito eloquentes, muito fortes mesmo. Me tocaram muito. Numa das viagens a Minas Gerais, passando de carro por Congonhas do Campo, encontrei

uma equipe do IPHAN [Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional] que estava restaurando os Passos do Aleijadinho pintados pelo Mestre Athayde. Cheguei, me apresentei aos restauradores e perguntei: “Que pigmento é este?” Então eles responderam: “Óxido de ferro, desta região de Minas Gerais”. Naquele momento me mostraram o seguinte: na verdade a pintura no Brasil é inventada por Athayde, no século XVII em Minas Gerais. A pintura brasileira começou lá.”¹⁸ - Carlos Vergara

Vergara paradoxalmente atinge seu ápice quando abre mão de uma palheta diversificada em nome de uma cor local. Neste caso, não se trata de uma abordagem impressionista que busca tornar visível a apreensão do mundo exterior, mas antes de buscar a cor no lugar em que ela foi feita, produzida. Neste sentido, ele se aproxima das pesquisas cromáticas de Hélio Oiticica, principalmente nos bólides, onde trabalha com pigmento puro. Se sua pesquisa não abre mão da superfície planar da pintura como faz Oiticica, suas pinturas, devido a sua grande escala, possuem uma dimensão arquitetônica que impressiona. Leva a prática da monotipia ao extremo, buscando assim um aspecto indicial na pintura que permite uma volta a figuração sem cair nas malhas de uma representação tradicional. A sua busca por um lugar onde a cor existe de forma plena de certa forma nos faz lembrar da busca pela luminosidade que grandes coloristas como Van Gogh, Klee e Matisse, que foram buscar no mediterrâneo uma presença cromática intensa, diversa daquela encontrada na Europa do norte. O mesmo périplo foi feito por Goethe, que vai se deparar com o colorido da paisagem e da pintura em sua viagem à Itália entre 1786 e 1788. A partir daí que o poeta se interessa pelos estudos cromáticos. Neste sentido vale a pena mais uma vez buscar uma analogia com as cores químicas da *Doutrina das Cores*:

486 Denominamos químicas as cores estimuladas em certos corpos, mais ou menos fixas, que neles se intensificam, deles podem ser extraídas e transmitidas a outros corpos, às quais, por essa razão, atribuímos uma certa qualidade imanente. Em geral, caracterizam-se pela durabilidade.

489 As cores podem se fixar nos corpos com maior ou menor duração, de modo superficial ou penetrante.¹⁹

“Emergir na cor”, como afirma o artista, implica vivenciar a cor no lugar em que a cor nasce, não apenas como fruto da percepção, mas no manuseio da cor enquanto pigmento puro. A cor emerge num duplo sentido: ao sair da boca de forno e ao impregnar a entretela aplicada sobre a superfície pictórica. A imagem resultante parece como fruto do ato físico de calcar uma superfície sobre a outra. Pelo fato da impressão resultante nunca ser homogênea, temos a sensação de que a imagem resultante está sempre nascendo e se apagando, como um pequeno pedaço de carvão incandescente no interior de um forno a lenha. O óxido de ferro presente em Minas salienta a particularidade das cores brasileiras, visível em nossa terra. Por outro lado, remetem aos primeiros pigmentos produzidos pelo homem, que é possível ver na serra da Capivara há cerca de até 60.000 anos!²⁰

X. Beatriz Milhazes: a cor como paródia



Succulent Eggplants Beatriz Milhazes, 1996

A técnica que utilizo na pintura reside no princípio da colagem. Pinto padrões em uma folha de plástico e colo a imagem resultante na tela. Em seguida retiro o plástico, como num decalque. Minhas pinturas são feitas a partir do ajuste destas pequenas peças, cada qual pintada separadamente. Na verdade há muitas camadas. Utilizo as mesmas folhas há cerca de dez anos, são impregnadas de memória e seu uso permite certa irregularidades.

A monotopia aparece também como um fator decisivo na obra de Beatriz Milhazes. As imagens são pintadas sobre plástico transparente, posteriormente são descoladas, como películas, e aplicadas na tela por decalque. Os motivos e as cores são transportados para a tela por meio de colagens sucessivas. Assim como em Vergara, o método de impressão confere uma dimensão temporal a imagem. Mas, ao contrário do primeiro, que busca uma genealogia da cor, o aspecto ornamental e decorativo de sua pintura parece achatar as cores numa superfície única. Sem dúvida, trata-se de uma grande colorista, sua paleta parece cada vez mais diversificada. Em trabalhos mais recentes as cores tornam-se mais luminosas e impactantes. A paródia aqui não deve ser vista com uma conotação negativa. Assim como Tarsila, Milhazes parte de imagens e padrões presentes no folclore brasileiro. O carnaval aparece como uma referência, de forma que as formas geométricas adquirem uma organicidade na medida em que se transformam em alegorias:

“Pela primeira vez, estou pensando em voz alta que, no trabalho com a cor, faço uma ligação entre vida e pintura. O carnaval - uma festa popular brasileira frenética - sempre me estimulou com seu visual, atmosfera, loucura, beleza etc. Os desfiles, com suas combinações de cores e conceitos, são muito malucos, mas por outro lado todas essas coisas estão muito longe da pintura, do meu ateliê, do meu cotidiano. Ao contrário de Hélio Oiticica, que também trouxe referências do carnaval para o seu trabalho, eu jamais, em nenhum momento, fiz parte do mundo do samba ou do carnaval. E nunca quis fazer parte. Sou uma carnavalesca conceitual. O mesmo acontece com a cultura psicodélica e a religião, ainda que eu acredite em Deus. Acho que uma caminhada na praia é a melhor maneira de conectar geometria séria e carnaval.”²²

Ser carnavalesco e conceitual ao mesmo tempo implica em uma estratégia de distanciamento em que, no final das contas, não se é nem uma coisa nem outra. Dai

uma sensação de artificialidade em suas pinturas. Sua grande receptividade no mercado internacional deve-se não só a qualidade do trabalho, mas pelo fato de ela saber ilustrar como ninguém a fantasia do olhar estrangeiro sobre o Brasil.

Com este breve périplo histórico não se pretende uma visão evolutiva, ou finalista, mas antes de analisar como ao se engendrar na cultura local, genuinamente brasileira, alguns pintores encontraram seu lugar. Neste caleidoscópio cromático a cor se faz presente de modo inteiramente distinto em cada caso. Se a arte brasileira conquistou certa autonomia estilística a partir da década de 50 com o neoconcretismo, cabe indagar se a nova geração, neste mundo virtual da internet que dissolve a dimensão temporal e geográfica da imagem, ainda possui uma certa singularidade ou se já se integrou ao mercado globalizado da arte. Vimos como ao dialogar diretamente com as vanguardas europeias, a arte brasileira deixa de importa-las colocando-as fora de contexto, ou fora de lugar, segundo a conhecida análise de Roberto Schwarz. Cabe indagar como após o golpe de 64 este projeto utópico modernista entra em crise, e as transformações ocorridas no mercado de arte, sua globalização etc. de certa forma diluem essa questão. Ao buscar uma pintura “internacional” nossa cor local de certa forma não se perde? Se por um lado esta busca num mundo globalizado pode parecer conservadora, por outro lado, vale indagar se uso da cor torna-se massificado principalmente devido ao monopólio de grandes empresas de tintas e pigmentos. Uma reflexão histórica sobre as técnicas inserida na construção poética de cada um dos artistas apresentados pode ser um caminho para encontrarmos nosso lugar num mundo cada vez mais virtual.



Entrevista realizada com o artista Marco Giannotti

O modelo de questionário teve como referência o livro de Joe Fig, *Inside The Painter's Studio* (2009). A entrevista foi realizada pela artista Silvia Carvalho (S.C.) e os direitos reservados ao Estúdio de Pintura Apotheke (UDESC).

S.C.: Quando foi que você se considerou um Artista profissional e quando sentiu-se capaz de dedicar-se em tempo integral à Arte?

M.G.: Olha, é curioso! Na verdade, comecei a pintar, por assim dizer, numa academia artística. Desde os doze anos de idade que frequento ateliês de gravura e de desenho. Acho que foi a partir do 9º Salão Nacional de Belas Artes - aliás uma pena, porque foi um Salão que foi feito por Dom Pedro II e parou, era um Salão Nacional, um dos poucos Salões que teve uma dimensão sensacional. Toda essa geração de grandes artistas que estão aí, Beatriz Milhazes, Adriana Varejão, Carlito Carvalhosa, Nuno Ramos, Frantz, vários passaram pelo Salão Nacional. Eu, com dezoito anos, ganhei um prêmio do Salão Nacional, então, por assim dizer, acho que foi aí que eu poderia me considerar um Artista, ou ao menos que me consideraram, não sei.

S.C.: Ultimamente, quanto tempo você tem estado no ateliê pintando?

M.G.: Isso vai de ciclos, quando eu consigo “fugir” da Universidade, por exemplo, quando faço uma exposição. Recentemente, no primeiro semestre (2015), fiz uma exposição na Raquel Arnaud. Na ocasião, trabalhava todo dia, em média umas cinco horas. Agora, tenho que voltar às minhas atividades burocráticas, orientações e assim por diante, então, reduz bastante esse tempo, infelizmente.

S.C.: Quando você começou a trabalhar nesse espaço, nesse que você está agora?

M.G.: Eu trabalho no mesmo ateliê há 25 anos, no mesmo local, desde quando saí da casa do meu pai. Antes, eu tinha um ateliê com o Fábio Miguez, na rua Nova Iorque, aí

mudei para o ...

S.C.: Era no Jardim Europa?

M.G.: Não, não, no Brooklin. A coisa mais curiosa é que eu moro em um bairro que literalmente é um bairro de Nova Iorque. Mas todas as ruas são nomes de Estados. Então, eu tinha um ateliê com o Fábio Miguez, na rua Nova Iorque, e me mudei para o Texas, para ter mais tranquilidade (risos).

S.C.: E a localização do seu estúdio influenciou seu trabalho de alguma forma?

M.G.: Olha, acho que o fato de morar em São Paulo, por exemplo, essa questão dos gradis, que é tão recorrente no meu trabalho, essa impossibilidade de se ter acesso a uma paisagem aberta, claro que influencia. Acho que se estivesse aqui em Florianópolis, olhando o mar há 25 anos como você, tenho certeza que seria diferente, que me influenciaria de outro modo. Aliás, se você quiser trocar de ateliê, talvez possamos negociar!

S.C.: É... talvez seis meses lá, seis meses aqui (risos). Você pode descrever um dia típico em sua vida?

M.G.: Um dia típico? Olha, vou te dizer os dias que seriam os dias mais felizes da minha vida. Seriam dois. Os dois dias que eu mais gosto: o primeiro é um dia em que acordo bem cedo, eu gosto da luz do dia, vou pintar oito horas da manhã até uma hora da tarde, aí eu cozinho, porque acho que cozinha tem tudo a ver com pintura, e à tarde eu leio. E, se eu tiver energia, ainda faço ginástica.

S.C.: Em casa ou fora de casa?

M.G.: Fora de casa. Ou seja, o dia que eu fico o dia inteiro em casa. O outro dia que me faz muito feliz, é o dia em que acordo, vou dar aula, principalmente para alunos de primeiro ano que ainda não foram estragados pelo excesso de teoria e pouca prática, daí

eu volto e vou ao meu ateliê olhar o que fiz. Preparar uma aula também me dá muito prazer. Então, esses são dois dias que eu considero os dias que eu mais gosto. Aqueles em que me perco na burocracia “Uspiana”, fazendo relatórios, participando de reuniões de congregação, realmente são dias enlouquecedores, que me distanciam daquilo que sou, Artista e Professor.

S.C.: Você costuma ouvir música, rádio, TV quando está trabalhando? Isso afeta o seu trabalho?

M.G.: Eu ouço música clássica o tempo inteiro. Eu acho que sim, claro! Eu lembro que há muito tempo atrás, fiz uma instalação e estava ouvindo Stockhausen. E essa instalação claramente saiu daquela música que estava ouvindo.

S.C.: Que tipo de tintas que você usa?

M.G.: Isso depende muito, porque é uma eterna pesquisa. Gosto muito das têmperas, já usei muito óleo, mas ao longo da minha vida sempre gostei muito desse pigmento hipersaturado. Agora, por exemplo, eu descobri uma tinta *spray* que tem uma hipersaturação muito próxima de uma têmpera. E, acho também, nada contra o que as novas tecnologias propiciam, realmente são novas possibilidades cromáticas. Por exemplo, a pintura acrílica com os polímeros acrílicos, são inacreditáveis. Depois, por exemplo, toda essa indústria que está crescendo, dos esmaltes e mesmo dos sprays, são possibilidades pictóricas inimagináveis. O recurso do *spray* é uma coisa nova, mas hoje em dia consigo efeitos de hipersaturação cromática que não conseguiria nem com uma têmpera tradicional.

S.C.: Fale-me um pouco sobre suas paletas de pintura?

M.G.: Paleta não. É curioso, para mim a paleta está no quadro. Eu começo o quadro sempre com uma cor, a minha paleta é o quadro. Não tenho uma paleta onde eu vou lá e... Isso, não! O quadro começa com uma cor e é a partir daquelas cores que eu faço.

S.C.: Ele mesmo, o quadro, vai lhe mostrando o que ele quer.

M.G.: Isso mesmo.

S.C.: Existem objetos específicos em seu estúdio que têm um significado importante para você?

M.G.: A luz. É o mais importante. Eu tenho uma...

J.L.: Uma clarabóia, não é?

M.G.: É, uma coisa que tinha na galeria São Paulo... que é um método alemão maravilhoso, porque permite que você abra e feche, como se fossem telhas. São telhas que servem para modular, que permitem que você tenha acesso à luz. Outra coisa é a questão da ventilação. Muitas vezes, quando uso muito *spray* ou a maldita da terebintina, ela permite que você respire.

S.C.: Você tem ferramentas que são exclusivas para o seu processo criativo?

M.G.: Bem, eu já usei fogo. Uma época tinha literalmente um maçarico. É uma questão interessante você pensar que todo Artista acaba inventando os seus materiais. Pollock inventou aqueles pincéis que não eram pincéis. Acho que meu processo é muito curioso, é uma mistura de *spray*... Eu não consigo guardar um pincel por mais de um mês, sou meio relapso com ele. Eu jamais conseguiria pintar com um pincel de pelo de Marta, por exemplo.

F.W.: Eu conheço alguém assim....

M.G.: É?

S.C.: Os meus, de Marta, estão todos encostados, sem uso.

M.G.: Então, para mim é justamente a coisa do momento, sabe?! Agora, por exemplo, estou usando folhas, aquilo que está na rua. Me interessa muito o que está fora, o que está no mundo, galhos, árvore, matrizes.

S.C.: 11. Você trabalha em uma pintura de cada vez ou em várias ao mesmo tempo?

M.G.: Várias ao mesmo tempo. Eu gosto muito daquela definição do Guignard, quando é que você sabe que o quadro está pronto, quando ele faz “tim”. Não é você que diz quando o quadro está pronto, é ele que diz pra você quando ele está pronto.

S.C.: É verdade!

M.G.: Tem um quadro que está na minha sala já há algum tempo e eu estou começando a ficar irritado com ele, ou seja, eu vou ter que dar um jeito nele.

S.C.: Ele nunca faz o “tim”?

M.G.: Exatamente, não está fazendo o “tim” (risos). Não o da telefonia, aliás. O “tim”, antigamente, era isso (bate em uma garrafa que faz um estalo).

S.C.: O quadro tem o tempo dele, certo?!

M.G.: Claro.

S.C.: Quantas vezes você limpa seu estúdio e qual o efeito disso sobre seu trabalho?

M.G.: Bem, eu gosto de limpar meu estúdio. Mas é realmente caótico! Eu vou acumulando, acumulando, acumulando. Por exemplo, uma coisa curiosa, chegou um momento que tinha tanto pó no meu ateliê... aí um dia eu estava limpando e falei: “Nossa isso aqui é um pigmento! Eu posso transformar o que é pó em pigmento!”. Então tem muito disso.

J.L.: Você forra seu ateliê?

M.G.: Não, não.

J.L.: Com tela? Você pode forrar.

M.G.: Não. Vocês mulheres são muito organizadas, acho isso um mérito.

J.L.: Mas é forrar não no sentido de organizar, forrar com tela mesmo, no chão ou na parede, então, aquilo vai acumulando anos e anos. Dez anos de poeira com pigmento, daria outra pintura.

M.G.: Ah... mas eu forrar... é bonito o ato de varrer, não é?! Que é esse ato de você tirar a matéria. Eu uso tanto pigmento, que não sei quanto tempo de vida eu tenho ainda. É tanto pigmento que às vezes você vê o pigmento escorrendo do quadro, no chão impregnado com a matéria.

J.L.: Você faz a têmpera?

M.G.: Sim.

J.L.: Você faz com o ovo, com a gema?

M.G.: Já fiz, mas hoje em dia você tem complementos acrílicos. O que eu acho melhor é o da Golden. Foi-se o tempo de usar cola de pele de coelho. Se há algum ponto bom nisso, realmente os aglutinantes que você tem hoje em dia, tem uma durabilidade, uma elasticidade que é inacreditável. Estava falando até com meu instalador, famoso em São Paulo, chamado Thomas Brickson, é incrível o potencial que isso oferece.

S.C.: Quando você está pensando em seu trabalho, onde você costuma se sentar ou ficar?

M.G.: Ah, sempre em uma cadeira de balanço. Eu até pensei em uma aula sobre isso, poderia ser: “O pintor e seu estúdio”. Tem dois paradigmas bastante fortes, uma coisa é o Pollock em ação e a outra é o Rothko na inação, na contemplação. São paradigmas totalmente diferentes. Como eu sou descendente dos contemplativos, eu não sou um grande fumante, mas nesse momento, o prazer de você pegar o cigarro, o ato de poder olhar e se fumar um cigarro, é uma coisa muito bacana.

S.C.: Como é que você escolhe ou cria seus títulos?

M.G.: Isso é um inferno! Tem um artista que eu gosto bastante e é muito importante para a nossa geração, o Jorge Guinle. É inacreditável como ele conseguia fazer isso. O Leonilson também, ele tinha uma grandeza poética, por assim dizer. Assim como a pintura, os títulos nasciam gradualmente. Para mim, é sempre uma questão da série. Eu fico em média dois anos em uma série. Então, a série atual chama-se “Entropia”, que foi um nome que eu demorei um tempão para achar. Às vezes eu até acho meio pedante, mas ela dá um pouco a ideia do caos que a gente está vivendo. E, foi na Raquel Arnaud, uma série anterior que se chamava “Penumbra”. Às vezes sai naturalmente, às vezes não, mas o que eu faço é pegar um conceito, um nome, e sempre tentar diluir esse conceito nos matizes cromáticos. Então, é assim, é “Penumbra” em amarelo e violeta, “Entropia” em azul e verde, sendo que o que importa para mim são as cores e não o título.

S.C.: Você tem assistentes?

M.G.: Não. Eu gosto da solidão.

F.W.: É contemplativo, não é?

M.G.: É. Aliás, eu não sei se conseguiria trabalhar com assistentes, no máximo seria para coisas práticas, esticar tela, por exemplo. Tem coisa pior que isso, arrumar o ateliê, mas na hora de pintar, realmente...

S.C.: É um embate mesmo? É você e a tela?

M.G.: Sim.

S.C.: Alguma vez você trabalhou com outro artista?

M.G.: Eu fiz um projeto muito bonito, que foi considerado até a melhor exposição do ano lá em São Paulo, foi chamado “Arte e Espiritualidade”. Foi um projeto que fiz com o Carlos Uchôa e com o José Spaniol. Nós trabalhamos no conceito, o mesmo também no Arte/Cidade. O Arte/Cidade, acho que mesmo o próprio Nelson não iria negar isso, surgiu muito das conversas que tivemos no começo. Uma época havia maior cumplicidade entre o que chamamos hoje de Curador e o Artista, coisa que, infelizmente, não é mais possível.

S.C.: Como Artista, você tem um lema ou credo?

M.G.: Liberdade.

S.C.: Que conselho você daria a um jovem Artista que está começando?

M.G.: Seja humilde.

Entrevista com Marco Giannottin realizada pelo Estúdio de Pintura Apotheke em Julho de 2016

1. Quais artistas e/ou teóricos você considera como influência importante para o estudo e percepção da cor?

M.G. Veja, uma trata-se de algo muito interessante, quando, por exemplo, Albers nos ensina a cor, parte de recortes de papéis já existentes. No entanto, as relações cromáticas, a interação da cor, sempre é surpreendente. A cor é uma coisa tão complexa que para entendê-la, a gente tem que estar aberto para outro mundo.

A cor existe e, todavia, não existe como diz Matisse. Estou olhando para você, estou supondo que é um azul, a luz está acabando, então daqui a pouco não vai ter mais cor. Quando não tem mais luz, não tem mais cor. Essa instabilidade da cor é o lado mais fascinante, que diz respeito à nossa existência. A gente vai acabar, como um dia de sol. Tunga antes de morrer disse “o mais fascinante não é a sombra, é a luz”. É entre luz e sombra que existimos, que a cor existe. A cor, ao contrário da forma e da linha, que é uma coisa mais ideal, exibe a nossa contingência como ser humano. Pense, muitos pássaros têm uma visão muito mais apurada, eles são quadricromáticos, têm capacidade de olhar com muito mais acuidade. Os cachorros são bicromáticos. Então, uma cor sempre exibe a condição do ser. Por isso que ela coloca questões tão filosóficas, tão instigantes. Exibe exatamente nossa condição, do que é estar aqui e agora.

Voltando ao Albers, não há uma teoria geral da cor. Há uma vivência geral da cor. O Albers fala: este tratado é como uma carruagem que te leva para um aprendizado melhor; mas, isso não vai fazer você um melhor artista. Por isso que todos esses tratados sobre a cor foram muito bonitos na sua de utopia e na racionalização do processo artístico, mas todos de certa forma são incompletos.

Creio que a gente vive uma certa crise na academia, pois temos que nos reinventar a cada momento para pegar o melhor do aluno e fazer ele ser alguém. É muito difícil e muito diferente do ensino da matemática, onde o ensino de uma equação a mais claramente qualifica o aluno. A gente está sempre lidando com algo incomensurável, é muito difícil.

2. a) Em 2015 você realizou uma exposição na galeria Raquel Arnaud, chamada ENTROPIA, constando de 10 telas em diferentes dimensões. Você poderia comentar o título desta exposição?

M.G.: Foi um sentimento de que a gente vive no Brasil um clima de desordem geral, como projeto, como país, em que nada se fundamenta. A ideia de uma espécie de caos onde curiosamente se acaba em num estado de entropia onde aparece uma certa ordem. Como alguém que está quase se afogando e encontra um bastão para se apoiar. Realmente fico muito triste, sabe, com o Brasil.

2. b) Como você percebe a questão do mercado de arte atualmente? Quais perspectivas você vê para o cenário atual das artes visuais no Brasil?

M.G.: Quando tinha 18 anos, estava em uma exposição em Los Angeles, lá, rumando como artista e veio o plano Collor. Agora temos esta nova crise econômica e política. Vivemos a condenação de Sísifo de tentar colocar a pedra no cume da montanha mas ela sempre cai... eterno recomeço.... Devido ao mercado, alguns artistas estão se lançando no comércio internacional e outros não. E isso está muito atrelado a uma questão muito séria que é o mercado de arte. É uma questão, ao meu ver, um tanto perigosa. O mercado de arte está sendo totalmente dominado por alguns colecionadores que ditam o que vai ser bom. Ou seja, o poder reflexivo da universidade em pensar de uma maneira autônoma em relação ao mercado acabou. O poder das galerias de pensar também acabou. Vejo uma situação muito frágil onde um colecionador é que vai decidir se você vai ser artista ou não. Mas será que a arte não foi sempre assim? Leonardo não morreu na França à toa. Mas vale aqui resgatar uma experiência europeia, alemã. Porque pensem, é muito importante, como que a Alemanha se reconstrói como imagem depois da maior atrocidade contra a humanidade. Como o país pode se reconstruir e fazer uma seleção que bate de 7 a 1 o Brasil? Temos nesta hora ter sobretudo humildade, temos que refundar o que nós somos. Temos que aprender com a cultura, que é o grande eixo. Em qualquer lugar do mundo, você vai ter um Instituto Goethe. Em qualquer grande cidade do mundo, de Porto Alegre ao Cairo. A experiência da viagem que fiz ao Cairo trinta anos atrás foi incrível, uma cidade destruída que só tinha as pirâmides, o Museu arqueológico e o Instituto Goethe.

É curioso você pensar que, em uma cidade destruída, você tenha o museu do Cairo e o Instituto Goethe. Ou seja, eles conseguiram se reconstruir como nação através da cultura.. É importante dizer que eles recusaram o sistema universitário europeu para as artes, eles se recusam ao sistema burocrático em que o aluno tem um monte de matérias; lá ainda é uma academia. É o professor e um aluno que se identifica com o mestre, goste ou não, vai pintar na sua sala. Não quer, vai embora. Quer, fique para assistir a algumas aulas. Imagine, que coisa maravilhosa, você lá dando aula de pintura para quem quisesse. Essa coisa de pintar, pra quem não quer pintar, pra quê? Para que obrigar aluno a pintar? Acho que tem que voltar às coisas mais elementares, alimentação, olhar, dormir, comer e viver de uma maneira digna. É isso que a gente tem que fazer. Muitas vezes esse excesso de teoria que nos tira de questões elementares do que nós somos. Você fica lá, “bla bla bla do bla bla bla”, entendeu? Cabe aos filósofos aprofundar essas questões. Acho que cada um nós deve buscar um saber, o pescador tem que saber pescar o peixe, o filósofo tem que saber se ainda há metafísica e um pintor tem que saber que ele tem que fazer pintura, um cozinheiro tem que saber que ele tem que fazer comida. Hoje em dia nessa “mistureba” geral que virou, todo mundo está querendo fazer aquilo que não sabe. Simples assim, vamos voltar a ser mais humildes, entender o que nós somos, senão a gente não vai para lugar nenhum.

3. Tendo em conta a sua experiência docente como professor da escola de Comunicação e Artes da USP... Como você vê as mudanças curriculares que o curso de graduação em Artes Visuais vem sofrendo?

M.G.: Tudo errado. O problema é muito sério, como é que a gente vai criar critérios de avaliação para uma coisa muito específica, que é uma criação essencialmente individual, que é a criação artística? Acho que a gente tem que ter outros sistemas muito diferentes de avaliação, muito mais pautados no mérito da obra, não apenas vinculados à universidade, nem ao mercado, nem aos museus. Hoje em dia as faculdades de arte estão refém de um sistema de avaliação externa paradoxal: Será que um professor vinculado a CAPES e que vem do nordeste sabe ao certo que está acontecendo aqui e vice versa? Precisamos mais de interlocutores estrangeiros para nos avaliar e nos tirar do provincianismo, do regionalismo. Por exemplo: tenho um aluno de Doutorado muito bom que estuda a pintura zen budista.

Qual é o interesse disso no Brasil? Bem, depende do ponto de vista. Para a Universidade trata-se de um estudo que amplia nossos horizontes artísticos, entretanto, ele submeteu 4 vezes seu projeto aos comitês de avaliação, todos falaram que a tese era excelente, mas em uma situação de crise...? Mas ao mesmo tempo, como submeter a avaliação da criação artística aos mesmos parâmetros de uma tese científica? Parece que a universidade não entende que para ser artista é preciso ter uma forma de vida artística que precisa de critérios distintos na academia. Mas a universidade parece sempre criar empecilhos burocráticos, ‘burrocráticos’, onde se faz o relatório do relatório do que se quer fazer. Por isso eu, cada vez menos tenho vontade a me candidatar a qualquer papel institucional na universidade. Tudo que desejo é ser um bom professor e formar bons alunos na graduação e pós graduação. Não me adequo a uma coisa tão burocratizada, a uma política estudantil tão agressiva. Eu não quero. Quero ensinar as pessoas que queiram me ouvir, com quem eu posso mostrar um pouco do meu amor pelas imagens, um mundo onde a imagem tinha um certo significado. Sabe o que eu acho que é o grande problema? O desespero que está acontecendo é que as imagens não têm mais sentido para essa nova geração. Aí a falta de medida, de medida.

4. Você atua no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Área de Concentração: Poéticas Visuais e na Linha de Pesquisa: Processos de Criação em Artes Visuais. Como você vê as exigências da academia com relação às pesquisas do âmbito das poéticas visuais?

M.G.: Nós estamos tentando mudar. Participei de algumas reuniões pedagógicas que surgiram da iniciativa em diminuir uma carga doentia de disciplinas. Muitos alunos reclamam que eles têm um monte de disciplinas e não têm nem hora para pintar. Eles ficam fazendo disciplina, disciplina, disciplina, disciplina etc. Para se formar em licenciatura, o aluno aprende mais e mais educação, pedagogia, o ensinar do ensinar, mas e... o conteúdo? O aluno parece que tem que justificar a existência dele por uma série de tarefas burocráticas que não tem nada a ver com a essência da criação artística. O nosso departamento está tentando reduzir o número de cursos básicos para dois anos; em seguida cada um poderia trilhar seu caminho com as optativas. Essa ideia, quase de

um governo militar, de achar que você tem que monitorar o sujeito até o fim, de prestar contas de tudo que ele faz, é absurda e em nada produtiva. Na hora que o aluno tem que criar não consegue... O orientador fica numa situação chefe de escoteiro, entendeu? Sabe, a liberdade é consentida, cada um com sua consciência. Cada vez mais me vem aquela frase do Matisse, não sou muleta à qual você vai apoiar sua criação. Parece uma coisa meio infantilizada essa relação Eu dou aula a 18 anos, gostei demais de dar aula. Está muito mais difícil agora pois temos que medir nossas palavras a cada instante por medo de sofrer um processo por assédio, por ter falado algo inoportuno.

É fundamental tornar a educação algo mais acessível a uma população tão carente como a nossa. A questão é que universidades como a USP tem que escolher se vão ser escolas de elite ou não. Como você pode ter uma escola de elite como Harvard, com menos de 20.000 alunos, e comparar com a USP, com cerca de 90.000 alunos? Não é possível. Então você tem que fazer escolhas. Acho que a gente pode fazer escolhas, pode ter universidades realmente de maior acesso, mas não são essas que efetivamente vão poder criar um ensino de alta qualidade. Não tem como, não dá para fazer. Se nos Estados Unidos não dá para fazer, como a gente quer fazer aqui no Brasil? O problema é que a gente quer tudo no Brasil e não quer nada. Então a gente quer um ensino de alta qualidade e ao mesmo tempo aumentando o número de vagas. Não tem como manter a qualidade de pesquisa com 90.000 alunos. Isso que me fez, por exemplo, desistir das relações internacionais. Não posso assumir um compromisso em que eu não me sinto capaz de responder. Não posso assinar meu nome. Nessa loucura toda, já convivi com 16 greves! Como fazer um intercâmbio assim? Acho até que a greve pode se reverter em outro tipo de manifestação, de forma a fazer que a sociedade entenda nossas questões. Não somos um bando de alienados que fica só fazendo greve. Não, a gente trabalha pra caramba, a gente tem um comprometimento enorme. Uma das coisas mais divertidas é mostrar, depois de uma aula de afresco para os meus alunos, a grandeza de um Michelangelo. Eles não têm a dimensão, eles acham que aquela imagem surge do nada. Eles não entendem o empenho, o trabalho humano, o material, o desgaste físico de você ficar 16 horas por dia de pé olhando para o teto. Por isso, volto a dizer, o grupo Apotheke tem de ter essa postura de trazer a experiência artística para uma coisa mais humana.



Notas

¹ O artigo desenvolve tópicos apresentados na palestra proferida pelo autor durante seminário internacional AND PAINTING organizado pela universidade de Belas Artes de Lisboa no dia 24 maio de 2014.

² Link para o lattes: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4791584Z4>.

³ O GRUPO DE PESQUISAS CROMÁTICAS é formado atualmente por alunos e professores de Universidades de São Paulo (USP, FAU e UNESP) e a Faculdade de Belas Artes de Curitiba. Busca uma análise ampla do fenômeno cromático a partir do estudo de artistas, filósofos, antropólogos, e cientistas. O grupo parte do entendimento de que a cor constitui uma linguagem, e como tal, requer aprendizado e reflexão. A cor faz parte de modo indissociável do mundo, da natureza que nos rodeia, da arquitetura etc. Tais processos, de uso e percepção da cor, não ocorrem de modo fixo, inalterável, mas trazem consigo marcas próprias de cada época e dos diferentes meios socioculturais. No que concerne ao campo das artes plásticas, a presença da cor se faz constante nas obras que compõem a história da arte; fato que sugere que o estudo da cor como tema pode tanto responder indagações sobre uma tradição cultural quanto fundamentar novas experimentações, inclusive aquelas que fazem uso de novas tecnologias. Contudo, percebe-se que, mesmo no interior do campo das artes, são relativamente poucos os estudos que se dedicam à cor como um objeto de estudo. A proposta de abertura de um espaço de debate - cujo cerne das discussões gira em torno de diferentes percepções e concepções da cor -, situado em um espaço de grande circulação da comunidade acadêmica, como a USP, em São Paulo, favorece o fluxo de ideias entre pessoas oriundas de diversos campos de conhecimento, resultando na possibilidade promissora de troca e intercâmbio de informações. Importa, neste sentido, ressaltar a pertinência do tema deste projeto como uma ferramenta de extensão do conhecimento construído no campo das artes plásticas para setores mais amplos da sociedade. Assim, entende-se que a cor configura um universo de pesquisa que, sob determinado ponto-de-vista, é capaz de interligar diferentes áreas do conhecimento.

⁴ Em sua tradução brasileira a palavra Doutrina (Lehre) remete ao fato de que para Goethe as cores não podem ser analisadas teoricamente, mas devem ser antes vivenciadas na realidade (wirklichkeit). Na Doutrina das Cores (1810) as cores são interpretadas como fenômenos que aparecem não só na própria retina, mas também nas superfícies, nos objetos assim como na cultura de modo geral (aspectos sensíveis e morais). Faço uma análise destas questões no Prefácio da Doutrina das Cores da edição brasileira, editora Nova Alexandria, 1993, resultado da tese de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia da USP, com uma seleção do livro vertida para o português. A ideia de partir das diferenças cromáticas para entender a arte moderna e contemporânea surgiu em Desvio para a Pintura, minha tese de Doutorado apresentada à Escola de Comunicação e Artes da USP em 1998.

⁵ MERLEAU-PONTY, M., *Phenomenologie de la Perception*, p.432.

⁶ NAVES, Rodrigo. Almeida Júnior: o sol no meio do caminho. ISSN 0101-3300. Novos estudos. - CEBRAP no.73 São Paulo Nov. 2005 <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-33002005000300010>.

⁷ idem.

⁸ Não sei ainda se alguma análise mais profunda foi feita sobre a importância da viagem de Manet ao Brasil para seus estudos de luz e cor: “Foi no Brasil que Manet desenvolveu um certo gosto pelo exótico, pelas mulheres e desenvolveu uma repulsa ao escravismo. Marcou-o muito a luminosidade da baía de Guanabara que haveria de deixar traços marcantes na sua maneira de pintar. http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%89douard_Manet#Primeiros_anos.

⁹ Mesmo morando no Brasil, obra significativas produzidas por Segall fizeram parte da exposição nazista sobre arte degenerada.

¹⁰ O grupo dos cinco era composto por Anita Malfatti, Mário de Andrade, Menotti del Picchia e Oswald de Andrade. Ver a este respeito http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_ver_bete=3386&cd_item=18&cd_idioma=28555O.

¹¹ Naves, Rodrigo, *idem*.

¹² MAYER, Ralph. Manual do artista de técnicas e matérias. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 295.

¹³ OITICICA, Hélio Notas, 16/02/1961 *Aspiro ao grande labirinto*, Rio de Janeiro, Rocco, 1986;

¹⁴ FIGUEIREDO, Luciano. Introdução. In: OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Introdução Luciano Figueiredo; Mário Pedrosa; compilação Luciano Figueiredo; Lygia Pape; Wally Salomão. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. p. 5-6.

¹⁵ http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_.

¹⁶ Jorge Guinle apud Canoglia, 2010, *Anos 80 - embates de uma geração*. Barleu edições Ltda, 2010.

¹⁷ BRITO, Ronaldo. *Paroxismos de pintura*. In: GUINLE, Jorge. *Jorge Guinle*. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 1984. p. [3-6].

¹⁸ MARIANO, Fabíla Salles. *Preseça: entrevista com Carlos Vergara*. Entrevista inédita que será publicada na Revista ARS N. 24.

¹⁹ GOETHE, *Doutrina das Cores*, editora Nova Alexandria, 1993. Tradução Marco Giannotti, p. 127

²⁰ <http://www.icmbio.gov.br/portal/o-que-fazemos/visitacao/ucs-abertas-a-visitacao/199-parque-nacional-da-serra-da-capivara.html>.

²¹ MILHAZES apud *And painting*. p. 175 documents on Contemporary Art Whitechapel Gallery, MIT Press.

²² http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_.