

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
JÚLIO MESQUITA FILHO
Instituto de Artes

MANUELLA MACIEL SILVEIRA

CONVERSA DE ATELIÊ:
Reflexões acerca da prática em pintura

São Paulo
2024

MANUELLA MACIEL SILVEIRA

CONVERSA DE ATELIÊ:
Reflexões acerca da prática em pintura

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista (Unesp)
"Júlio de Mesquita Filho"- Campus de São
Paulo, para obtenção do grau de Bacharel
em Artes Visuais.

Área de concentração: Artes visuais

Orientador: Prof. Dr. Sergio Mauro
Romagnolo

São Paulo
2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

S587c Silveira, Manuella Maciel (Manuella Silveira), 1999-
Conversa de ateliê : reflexões acerca da prática em pintura / Manuella
Maciel Silveira. -- São Paulo, 2024.
41 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo.
Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) –
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Arte. 2. Arte e filosofia. 3. Pintura - Século XXI. 4. Criação (Literária,
artística, etc.) - Século XXI. 5. Imagens. 6. Experiência. I. Romagnolo,
Sérgio (Sérgio Mauro Romagnolo), 1957- . II. Universidade Estadual
Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 750.1

Bibliotecária responsável: Catharina Silva Gois - CRB/8 11323

MANUELLA MACIEL SILVEIRA

CONVERSA DE ATELIÊ:
reflexões acerca da prática em pintura

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual Paulista (Unesp)
"Júlio de Mesquita Filho"- Campus São
Paulo, para obtenção do grau de Bacharel
em Artes Visuais.

Dissertação aprovada em: 29 / 11 / 2024

Banca Examinadora

Sergio Mauro Romagnolo
Instituto de Artes da Unesp - Orientador

Thomaz Rosa - Artista

A Fazenda Serrinha

A Clara, por estar junto quando entendi que apagando a luz vejo melhor

A Lu, por me firmar corajosa

Ao Dudi, por sussurrar no meu ouvido "mais energia" e me ensinar a levar o coração na ponta do pincel

Ao meu amigo querido Zé Luis, que sempre esteve presente e me fez sentir importante através de suas lentes

Ao Hiram, pela lida e dia-a-dia no ateliê

Ao Ike, pelo olhar, amizade no IA e revisão deste texto

Ao Benja por fazer me fazer entender o que é ser artista

Ao Gui, pelo Manoel de Barros e pelos transbordamentos

Aos meus amigos do coração: Bia, Ana, Nana, Leu, Helena, Bel, Vivi, Zoe, Zocca, Bruno, Malu e João

E por fim, a minha família.

Nasci para administrar o à-toa

o em vão

o inútil.

Pertenço de fazer imagens.

Opero por semelhanças.

Retiro semelhanças de pessoas com árvores

de pessoas com rãs

de pessoas com pedras

etc etc.

Retiro semelhanças de árvores comigo.

Não tenho habilidade pra clarezas.

Preciso de obter sabedoria vegetal.

(Sabedoria Vegetal é receber com naturalidade uma rã
no talo.)

E quando esteja apropriado para pedra, terei também
sabedoria mineral

Manoel de Barros (1996)

RESUMO

O presente trabalho pretende suscitar reflexões acerca da prática e dos processos de criação em pintura na contemporaneidade e apresenta uma seleção de trabalhos produzidos durante o período de graduação em Artes Visuais no Instituto de Artes da Unesp. A partir dos conceitos de corpo operante e do ser contemporâneo, o texto trata das operações do pintor no mundo e procura, na medida em que se aproxima de uma conversa de ateliê, discorrer sobre as lacunas entre as imagens do pensamento e a formação de imagens no campo pictórico.

Palavras chave: pintura; prática; contemporâneo; experiência; ateliê.

ABSTRACT

This work aims to provoke reflections on the practice and processes of creation in contemporary painting and presents a selection of works produced during my undergraduate studies in Visual Arts at the Unesp Institute of Arts. Based on the concepts of the working body and the contemporary being, this dissertation deals mainly with the operations of the painter and seeks, insofar as it approaches a studio conversation, to discuss the gaps between the images of thought and the formation of images in the pictorial field.

Key words: painting; practice; contemporary; experience; studio;

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	10
	Reflexões acerca da prática em pintura	
2.	A PRÁTICA EM PINTURA	12
	O exercício do pintor	
3.	ABRIR A CORTINA PARA CABEÇA	20
	Seleção de pinturas recentes	
4.	CONVERSA COM PHILIP GUSTON	34
	Processos de criação em pintura	
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
	Impasse e continuidade	
6.	Bibliografia	43

1 Introdução: Reflexões acerca da prática em pintura

Este texto marca o fim da minha graduação em Artes Visuais no Instituto de Artes da Unesp e pretende trazer reflexões a partir de questões relativas à prática em pintura a óleo e seus processos de criação na contemporaneidade; já que é através desta prática que desenvolvo desde 2020, o corpo de trabalhos que apresentarei mais adiante.

A pintura possui vocabulário e códigos próprios – escrever sobre pintar é, portanto, uma tarefa difícil. Ainda que tenha lidado com um terreno escorregadio e me confrontado com questões intermináveis e que já foram destrinchadas ao longo da história, me proponho a, na medida do possível, pensar nas cifras que constituem as operações desta prática.

Foi necessário envolver-me com outros campos de investigação na tentativa de construir um pensamento em torno de duas questões que parecem ser cruciais a este texto – a relação entre o pintor e seu tempo, alicerçados na indissociabilidade entre arte e vida e nos enigmas do corpo – e as lacunas entre a formação das imagens no campo pictórico e as imagens do pensamento. Ancorada na leitura de Maurice Merleau-Ponty e Giorgio Agamben, respectivamente em seus ensaios, "O olho e o espírito", e "O que é o contemporâneo?", proponho – a fim de pensar as operações do pintor no mundo – uma relação entre os conceitos de corpo operante do primeiro e do ser contemporâneo do segundo.

Durante o processo de escrita, constatei que ao refletir sobre pintura mais me interessa esmiuçar os processos e pensamentos que antecedem e conjuram o ato de pintar do que a imagem pictórica em si. Nesta toada, apresento ideias do pintor norte-americano Philip Guston em torno de seu processo de criação através de uma conversa que aconteceu em seu ateliê com o poeta Clark Coolidge – da qual planejo extrair pontos relativos às tomadas de decisão inerentes ao processo de se fixar uma imagem sobre tela.

As pretensões são complexas e carregam substrato para pesquisar toda uma vida, portanto, não pretendo ser categórica ou conclusiva – contudo, acredito que possa abrir caminho para que eu, ou mesmo futuros discentes da graduação em Artes Visuais pensemos nossas condutas visando não somente clarear os caminhos de nossas escolhas durante este breve período de formação, mas cedidos as surpresas e aos territórios misteriosos que as práticas podem nos levar – manter sempre, certo grau de desconfiança diante daquilo que fazemos.

Acho importante pontuar que este texto encontra impasses ao se articular, não só no que diz respeito ao caráter específico do dialeto de seu objeto – mas, também ao fato de que passei a maior parte do tempo da graduação pintando no meu ateliê, ou trabalhando no ateliê de outros artistas. Nas breves reflexões que darão sequência ao texto, peço licença para falar enquanto alguém que pinta.

2 A prática em pintura: o exercício do pintor

“Qual é, pois, essa ciência secreta que ele (o pintor) possui ou que ele busca? A dimensão segundo a qual Van Gogh quer ir mais longe? Esse fundamental da pintura e talvez de toda a cultura?” (Merleau-Ponty, 1960, p. 15). Merleau-Ponty, termina a primeira parte de seu último ensaio, “O olho e o espírito”, publicado pela primeira vez em 1960 com as perguntas colocadas acima. Esses questionamentos são pertinentes às reflexões que serão abordadas neste texto e incorporam inquietações de quem se valha a pensar sobre o fazer em pintura. O que faz com que nós, pessoas que pintam, continuemos a pintar?

Existem obstáculos na tentativa comprometida de escrever acerca da linguagem pictórica – os fragmentos de ideia que compõem este texto escrito – repousam na continuidade do desenvolvimento de um pensamento pintado. Merleau-Ponty (1960, p. 15) assinala que pensar é ensaiar, operar e transformar – ora, sem dúvida, ao confrontar uma tela em branco – o pintor atravessa esses três estágios.

Seu ensaio pode ser um desenho, ideias escritas num papel, uma conversa com alguém – ou simplesmente silêncio e inatividade. A relação de seu corpo com o plano de um suporte e suas ações sobre o mesmo, por sua vez, constituem a operação do pintor e o efeito dessa operação é, indiscutivelmente, transformador. Inicialmente, pretendia começar este trabalho propondo interpretações à uma pintura específica que produzi neste ano, mas a tarefa me pareceu demasiada frágil.

Ainda na primeira parte do ensaio Merleau-Ponty (1960, p. 15) diz que

Ao escritor, ao filósofo, pede-se conselho ou opinião, não se admite que mantenham o mundo em suspenso, quer-se que tomem posição – eles não podem declinar as responsabilidades do homem que fala. A música, inversamente, está muito aquém do mundo e do designável para figurar outra coisa senão épuras do Ser, seu fluxo e seu refluxo, seu crescimento, suas explosões, seus turbilhões. O pintor é único a ter direito de olhar sobre as coisas sem nenhum dever de apreciação. Dir-se-ia que diante dele as palavras de ordem do conhecimento e da ação perdem a virtude. [...] Como se houvesse na ocupação do pintor uma urgência que excede qualquer outra urgência. Ele está ali, forte ou fraco na vida, mas incontestavelmente

soberano em sua ruminação de mundo, sem outra "técnica" senão a que seus olhos e suas mãos oferecem a força de ver, a força de pintar [...]

O filósofo pontua que não seria tarefa do pintor expor palavras da ordem de conhecimento e que essas, quando em sua boca proferidas, perdem a virtude. Qual seria, então, a tarefa do pintor? Ou melhor, qual a minha tarefa neste trabalho escrito? Ainda que não caiba ao pintor proferir as palavras de conhecimento, cabe a mim, enquanto aluna de uma instituição pública, buscar envolver-me nos diferentes campos de investigação que englobam a pintura, e junto a ela, pensar nos elementos de sua construção imagética, histórica, crítica, filosófica, política, analítico-estrutural, material, procedimental e fenomenológica.

A atividade do pintor pode ser compreendida como um transitar no mundo, tomando seu corpo como órgão constituinte de toda a dinâmica da pintura. Ao apontar na segunda parte do ensaio que é oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura, Ponty propõe que para compreender essa transubstanciação – corpo do pintor, corpo das coisas – , seria preciso reencontrar um corpo operante e atual, aquele que, segundo ele, não é uma porção de espaço ou um feixe de funções, mas um trançado de visão e movimento.

Os sentidos operam por transitividade, enlaçando-se as coisas: o olhar apalpa, as mãos vêem, os olhos se movem com o tato, o tato sustenta pelos olhos a mobilidade, as coisas se entrelaçam e se cruzam. O corpo do pintor jaz nessa teia, tal qual, a pintura.

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.
(Agamben, 2007, p. 58)

O pintor faz parte do mundo, existe em um tempo e se aproxima dele pelo olhar. Seu trabalho, ou melhor – sua existência e experiência neste mundo, pressupõe

uma relação singular com o tempo: mantém o olhar fixo sobre sua época, para dela, extrair algo com suas próprias mãos. Transformá-la.

É verdadeiro admitir que no soterramento de imagens a que somos acometidos todos os dias, o olhar seletivo organiza o que nos interessa. A despeito disso, não pretendo discorrer sobre as afinidades ou as possibilidades de tema que podem virar assunto em um trabalho em pintura. Mas como nomear, onde colocar no mundo do entendimento as operações ocultas no trabalho do pintor?

Ao defender que os problemas da pintura estariam atrelados aos enigmas do corpo, Ponty (1960, p. 17) articula,

Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas dado que se vê e se move, ele mantém as coisas em círculo ao seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofo do mesmo corpo.

Características da pintura como qualidade, luz, cor, profundidade, só estão aí por despertarem um eco em nosso corpo, porque este as acolhe.

Este eco, por sua vez, não está restrito ao corpo do pintor, visto que embora um quadro exponha um material passado pelo alambique da experiência pessoal, seu material provém do mundo público, e por isso tem qualidades em comum com o material de outras experiências, e seu produto desperta em outras pessoas novas percepções de significados do mundo comum. Assim, Merleau-Ponty (1960, p. 15) diz que é

[...] é preciso que com meu corpo despertem os corpos associados, os "outros", que não são meus congêneres, como diz a zoologia, mas que me frequentam, que frequento, com os quais frequento um único Ser atual, presente, como animal nenhum frequentou os de sua espécie, seu território ou seu meio [...]

A ideia de corpos associados, elaborada em "O olho e o espírito" (1960), aponta para a formação de territórios compartilhados entre espectador, obra e pintor.

Contudo, a experiência particular de olhar uma pintura pressupõe uma cadeia de condições comunicáveis; já que a experiência artística designa uma reação cognitiva que implica em uma compreensão cuja complexidade difere completamente da experiência direta.

O pintor norte-americano Philip Guston (2022, p. 38) manifesta que uma pintura em que se está trabalhando haverá sempre de modificar a anterior em uma cadeia desconcertante que não parece ter fim. Veja bem, neste caso – o espectador é convidado a ver conexões que nem o próprio pintor articulou. Ao confundir categorias como, essência e existência, imaginário e real, visível e invisível em um desdobramento onírico de essências carnis, semelhanças eficazes e significações mudas – exige-se, na experiência de olhar uma pintura, certa simpatia do espectador.

Há no centro do pensamento da pintura – cuja visão funciona segundo um programa e uma lei que não está em posse de suas próprias premissas, certo mistério de passividade. Para Merleau-Ponty, a pintura é uma teoria mágica da visão e

Toda questão é compreender que nossos olhos já são muito mais que receptores para as luzes, as cores e as linhas: computadores do mundo que tem o dom do visível, como se diz que o homem inspirado tem o dom das línguas. Claro que esse dom se conquista com o exercício, e não é em alguns meses, não é tampouco na solidão que um pintor entra em posse de sua visão. A questão não é essa: precoce ou tardia, espontânea ou formada em museu, sua visão em todo o caso só aprende vendo, só aprende por si mesma. (Merleau-Ponty, 1960, p. 19)

Seria dever do contemporâneo manter o olhar fixo em seu tempo, para perceber nele não as luzes, mas o escuro.

Mas o que significa "ver as trevas", "perceber o escuro"? Uma primeira resposta nos é sugerida pela neurofisiologia da visão. O que acontece quando nos encontramos num ambiente privado de luz, ou quando fechamos os olhos? O que é o escuro que então vemos? Os neurofisiologistas nos dizem que a ausência de luz desinibe uma série de células periféricas da retina, ditas precisamente off-cells, que entram em atividade e produzem aquela espécie particular de visão que chamamos de escuro. O escuro não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência da luz, algo como uma

não-visão, mas o resultado da atividade das off-cells, um produto da nossa retina. Isso significa, (...), que perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes. (Agamben, 2007, p. 63)

Essa habilidade particular a que se refere o autor é a que comparo aqui a operação do pintor no mundo e este escuro especial, quiçá, seria a busca da pintura pelas cifras secretas do movimento das coisas. É na vida e no trabalho diário que se pode desenvolver um pensamento e linguagem em pintura e cada pintor, a partir de suas próprias experiências, haverá de construir um caminho singular.

“Compreendam bem que o compromisso que está em questão na contemporaneidade não tem lugar simplesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico, algo que urge dentro deste e que o transforma.” (Agamben, 2007, p. 65)

A visão transformadora da pintura, portanto, jamais está completamente fora do tempo, por estar sempre no carnal.

“Ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. (Agamben, 2007, p. 65)

Essa luz que dirigida para nós distancia-se infinitamente de nós parece tratar do inapreensível e do incomunicável: a invisibilidade própria do visível, aquilo que o pintor haveria de tornar visível com certa ausência.

Há aquilo que atinge o olho de frente, as propriedades frontais do visível – mas também aquilo que atinge por baixo, a profunda latência postural na qual o corpo se ergue para ver – e há aquilo que atinge a visão por cima, todos os fenômenos do voo, da natação, do movimento, em que ela participa [...] O pintor toca, através dela, portanto as duas extremidades. (Merleau-Ponty, 1960, p. 16)

Através do olhar, a pintura, ainda que repouse sobre uma tela imóvel, alcança movimento por irradiação ou vibração. O quadro pode fornecer a meus olhos aproximadamente o que os movimentos reais lhe forneceria: visões instantâneas em série, convenientemente baralhadas – a tela imóvel pode então, sugerir uma

mudança de lugar assim como o rastro da estrela cadente na minha retina sugeriria uma transição, um mover que ela não contém.

Esbarra-se com algo que parece impossível: aquilo que a pintura tem e não tem simultaneamente. Ela se metamorfoseia com o tempo, não o imita – recria-o, inventando o movimento a partir de sua existência secretamente cifrada.

3 Abrir a cortina para a cabeça: seleção de pinturas recentes

A Lei

As leis da Arte são generosas. Não são definíveis por não serem fixas. Essas leis são reveladas ao artista durante a criação e não podem ser dadas a ele. Elas não são conhecíveis. Um trabalho não pode começar com essas leis, como num diagrama.

Elas podem apenas ser sentidas na medida em que o trabalho se desenvolve. Quando as formas e os espaços se movem a direções determinadas, o artista permite se tornar vítima dessas leis, o cúmplice apto e inocente para a realização do trabalho.

Sua mente e seu espírito, seus olhos, amadurecem a certo grau, em que saber e não saber se tornam um ato único.

Como se as Leis Regentes da Arte se manifestassem através dele.

Philip Guston (2022), tradução minha.

Imagem 1 – *Human Nature*



Fonte: Elaborado pela autora, 2024.

Legenda: Óleo sobre tela, 2,60 × 1,70 cm.

Imagem 2 – **Cabeção**



Fonte: Autoria própria, 2024.

Legenda: Óleo sobre tela, 110 x 100 cm.

Imagem 3 – **Capela**



Fonte: Autoria própria, 2024.

Legenda: Óleo sobre linho, 90 x 80 cm.

Imagem 4 – **KABOOM!**



Fonte: Autoria própria, 2024.

Legenda: Óleo sobre algodão crú, 60 x 60 cm.

Imagem 5 – Escorregador, tenda, pássaros



Fonte: Autoria própria, 2024.

Legenda: Óleo sobre tela, 40 x 30 cm.

Imagem 6 – **Passagem**



Fonte: Autoria própria, 2024.

Legenda: óleo sobre tela, 20 x 20 cm.

Imagem 7 – **Conversa embaixo da árvore**



Fonte: Autoria própria, 2024.

Legenda: Óleo sobre tela, 20 x 20 cm.

Imagem 8 – **Beijo**



Fonte: Autoria própria, 2024.

Legenda: Óleo sobre tela, 20 x 24 cm.

Imagem 9 – Cavalo no telhado



Fonte: Autoria própria, 2024.

Legenda: Óleo sobre tela, 20 x 24 cm.

Imagem 10 – *Fuck! HAHAHA*



Fonte: Autoria própria, 2024.
Legenda: Óleo sobre tela, 20 x 20 cm.

Imagem 11 - **Surfista do apocalipse**



Fonte: Autoria própria, 2024.

Legenda: Óleo sobre tela, 20 x 20 cm.

Imagem 12 – Mac Donalds no pé da estrada



Fonte: Autoria própria, 2024.

Legenda: Óleo sobre tela, 20 x 20 cm.

Imagem 13 – **Banana felpuda**



Fonte: Autoria própria, 2024.

Legenda: Óleo sobre tela, 20 x 20 cm.

4 Conversa de ateliê com Philip Guston: processos de criação em pintura

Em seu ensaio *Faith, Hope and Impossibility* (1965) Philip Guston defende que a autocrítica é premissa no esforço de tornar o fazer artístico possível, e compara a tela a um tribunal de justiça, em que o artista haveria de ser o promotor, o réu, o júri e o juiz.

Para ele a arte sem julgamento desapareceria em um piscar de olhos – ao pintor caberia, despedir-se dos cacoetes que desenvolve em sua prática para mirar nas condições obscuras e libertar-se de seus próprios modismos. Tais condições obscuras a que o artista persegue – ou ainda aquelas trevas que os contemporâneos buscam tatear –, constituem um espírito que há de se edificar de maneiras múltiplas e circunstanciais.

No contexto do ateliê, essas condições obscuras podem estar atreladas à dificuldade da lida com a matéria oleosa da tinta ou mesmo à busca do pintor pela definição da finitude de suas imagens. Ainda que obscuras, quando postas em retrospectiva podem revelar atos muito precisos.

Não caberá a este texto, todavia, colocar em retrospectiva a obra de Guston, mas apresentar partes de uma conversa que o artista teve em seu ateliê com Clark Coolidge a fim de discutir possíveis inquietações e procedimentos acerca de seus processos de criação.

Em *I Paint What I Wanna See* (2022), o diálogo entre o poeta e o artista é colocado como numa entrevista e eles iniciam a conversa olhando para uma pintura específica, *The Paw*, pintada em 1968. O livro, que reúne passagens da carreira do artista, foi publicado em inglês, e os trechos que exporei a seguir foram traduzidos por mim durante este processo de escrita.

A conversa aconteceu no ano de 1972.

Philip Guston: Enquanto você olhava para a pintura *The Paw*, você me dizia o quão incrível é chegar numa imagem, não é?

Clark Coolidge: O quão perto pode chegar de ser e não ser uma imagem, simultaneamente.

Philip Guston : Hm, entendo. Bom, quando estou pintando, se a imagem se fixa demasiadamente rápido, ou se eu estiver demasiadamente consciente dela antes de pintar, acho tedioso e apago tudo. Afinal, quem é que quer isso? Preferimos ter a imagem na nossa mente do que ter de olhar para ela, não é verdade? Prefiro pensar numa coisa do que vê-la de fato.

Clark Coolidge: O quanto você pensa antes de agir sobre a tela? Esse espaço entre uma coisa e outra é interessante...

PG: Bom, é bastante vago. Não é nebuloso, e vago também não seria a melhor palavra para se usar. Mas é como pairar, sabe? Não está sólido na mente.

Guston sugere que o processo de criação é como um pairar. O verbo transitivo se dirige ao ato de sustentar-se no ar com as asas estendidas, sem movimento aparente: seria o equivalente ao planar das aves. No sentido figurado, pairar, seria olhar de alto ou ainda, abranger com o espírito. Essa ideia pode ser acentuada por Merleau-Ponty em “O olho e o espírito” (1960) quando o autor retoma o dilema sarcástico de Malebranche¹, no qual o espírito sairia pelos olhos do pintor para passear pelas coisas.

Se o espírito sai pelos olhos do pintor para passear pelas coisas – é natural que a pintura esteja imbuída das coisas do mundo, de coisas comuns. A dificuldade de consolidar uma imagem na tela, para Philip Guston, estaria sobretudo atrelada ao peso da familiaridade e a indissociabilidade entre a arte e a vida. O que poderia em uma pintura fazer descobrir um pouco do mundo exterior? Ou ainda, qual a distância entre o imaginário e o real? Seria a pintura uma espécie misteriosa de régua para estes questionamentos?

O quadro ou a mímica do comediante, não são auxiliares que tomo do mundo real para visar através deles coisas comuns em sua ausência. O imaginário se aproxima e distancia do real justaposto ao caráter misterioso da visão, este, capaz de tecer

¹ Malebranche (1638-1715) foi um filósofo racionalista e padre francês, ele postulou a teoria da alma caminhante.

uma textura imaginária do real. Ao cruzar e se entrelaçar com o tempo, a pintura adquire sua autonomia.

Na mesma entrevista, Coolidge quer descobrir como Philip Guston começou a pintar *The Paw*, e questiona se o artista havia pensado em uma mão antes de começar a pintura. O pintor diz que não – descreve que inicia o trabalho colocando um pouco de branco num fundo cor-de-rosa.

Embora não saiba exatamente o que vai ser a pintura, Guston diz saber o que não vai ser. *The Paw*, nas palavras do pintor, não seria um elefante ou uma árvore.

Clark Coolidge: Mas você viu uma mão de alguma maneira...

Philip Guston: Uma mão, sim. Mas não sabia como ela ia aparecer, nem nada disso. Veio como minhas imagens sempre vem: muito rápido. E essa rapidez tem relação com a imagem e com o que ela é durante o processo – e tem a ver com o momento que você para, porque você para quando de alguma forma a reconhece. E eu não digo reconhecer enquanto um substantivo, nem enquanto imagem, mas reconhecer o mínimo que está lá para que ela possa existir. Eu estou sempre entusiasmado com a linha tênue que divide uma imagem de uma não imagem. O que me anima sobre uma imagem é que num piscar de olhos eu poderia raspar e ter o caos, não ter nada ali.

Ao enfrentar a ideia de reconhecimento – não enquanto substantivo ou imagem – num outro momento da conversa, apreende-se que este estaria atrelado a impressão de reencontro; algo como se a imagem pintada já tivesse sido vista pelo pintor, mas tivera sido esquecida. Volta-se a ideia de familiaridade.

Seria então, a fixação de uma imagem em pintura, um reencontro do pintor com alguma passagem das imagens construídas por seu pensamento no ínterim de suas experiências? Uma justaposição dessas imagens do pensamento, das imagens que soterram seus dias e das de seus sonhos?

É preciso tomar ao pé da letra o que nos ensina a visão: que por ela tocamos o sol, as estrelas, estamos ao mesmo tempo em toda a parte, tão perto dos lugares distantes quanto das coisas próximas, e que mesmo nosso poder de imaginarmo-nos alhures – "Estou em São Petersburgo em minha

cama em Paris [...] –, de visarmos livremente, onde quer que estejam seres reais, esse poder recorre ainda a visão, emprega meios que obtemos dela.

A conversa de ateliê passa a ser uma discussão em torno de um dos enigmas possíveis da pintura: querer ver a coisa que se imaginou de alguma forma como uma imagem realmente em tinta. Parece que a qualquer momento a conversa poderia virar – bem como uma imagem em pintura está sempre a um triz de ser coberta por mais tinta ou raspada – um grito alto ou um borrão.

Philip Guston: Poderíamos pensar o quão fantástico seria ver uma mão com dois metros de comprimento.

Clark Coolidge: Mas não pode ser do jeito que é na nossa cabeça...

Philip Guston: Exatamente. Porque assim que essa imagem pensada ganha corpo na matéria oleosa da tinta sobre tela, ou, neste plano achatado e misterioso que chamamos tela...

Clark Coolidge: Tudo fica diferente.

Philip Guston: É, tudo fica diferente. Fica deformado e ondulado e encolhido e puxado e ...

Clark Coolidge: É uma física diferente!

Philip Guston: Exatamente. E quando me pego pensando nisso percebo que tem um certo *voyeurismo* pelo desejo de querer muito saber como esse pensamento iria aparecer na matéria pintada.

Desejo o qual, parece ser substrato para a continuidade na produção do artista. A tela, por sua vez, enquanto plano achatado e misterioso, recebe as distorções fornecidas pela atividade do pintor: tudo fica diferente, deformado, encolhido, e mesmo uma imagem reconhecível poderia ser vista como abstrata. Guston revela a Coolidge:

[...] mesmo que o trabalho tenha se tornado... que palavra estúpida: “figurativo”, e por aí fora, “não-figurativo”, não é esse o objetivo. Porque nunca tentei duplicar dados visuais, nem nada do gênero. Faço, algum tipo de construção total. Há uma espécie de ânsia e desejo de ver. E depois o enigma transforma-se naquilo a que, no passado, chamaste um “enigma claro”. Sempre gostei dessa combinação de palavras, porque por vezes se pensa que o enigma é algo difuso, misterioso e enevado. Mas o enigma consiste, no meu caso, em ter afastado uma cortina, quase como se tivesse retirado a quarta parede de uma sala e encarado seu conteúdo.

5 Considerações Finais: impasse e continuidade

A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um
sabiá
mas não pode medir seus encantos.
A ciência não pode calcular quantos cavalos de força existem
nos encantos de um sabiá.

Quem acumula muita informação perde o condão de
adivinhar: divinare.

Os sabiás divinam.

Manoel de Barros, Livro sobre nada (1996).

Essas reflexões, ainda que de forma breve e incipiente, ajuntam minha pesquisa pictórica e o pensamento pintado que tenho desenvolvido nos últimos cinco anos ao estreitar laços com os fenômenos que constituem a prática em pintura. Na justa medida em que desembaraço algumas dessas questões, uma cadeia de nós que se dirige à imensidão parece se formar.

A escolha dos textos de Maurice Merleau-Ponty, Giorgio Agamben e Philip Guston, proporcionaram tatear os campos claros e escuros que atravessam o trabalho em pintura – ao interpolar estes autores, reencontro algo que entendo ser fundamental nas atividades dentro do ateliê: postura, presença e autocrítica.

Sigo provocada a me aprofundar nestas tessituras, já que, enquanto pintora e artista educadora hei de me comunicar ao longo da vida não somente através das pinturas, mas de nossa linguagem escrita e falada. Mesmo com a impressão de andar em um terreno escuro, tenho a sorte de reconhecer na prática e na experiência, imagens que me impulsionam a continuar.

Isto posto, ainda acredito que os problemas próprios da pintura, só são resolvidos quando no fundo do impasse – da tinta com o plano misterioso da tela – esquecemos das linhas de pesquisa que a princípio havia os formulado e atraídos por alguma outra coisa, em plena distração, reencontramos e transpomos os obstáculos postos pela teoria.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesco. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

CARGNIN FACCO, Marta Lucia. *Dewey e o pensamento pintado como ação investigativa e formativa*. Curitiba: Apotheke, 2023.

CHAUI, Marilena. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar comum*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GUSTON, Philip. *I paint what I wanna see*. Nova York: Hauser & Wirth, 2022.

GUSTON, Philip. *Faith, Hope and Impossibility*. California: University of California Press, 1965.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

ROSENBERG, Harold. *O objeto ansioso*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.