

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Instituto de Artes - Campus de São Paulo

BRUNO MARCELINO DE OLIVEIRA

MATRIZ FANTASMÁTICA:
vontade construtiva no registro imaginal

São Paulo

2025

BRUNO MARCELINO DE OLIVEIRA

MATRIZ FANTASMÁTICA:

vontade construtiva no registro imaginal

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo, para obtenção do título Doutor em Artes.

Área de Concentração: Processos e Procedimentos Artísticos

Orientador(a): Prof. Dr. José Paiani Spaniol

São Paulo

2025

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

O48m Oliveira, Bruno Marcelino de (Bruno Marcelino), 1989-
Matriz fantasmática : vontade construtiva no registro imaginal / Bruno
Marcelino de Oliveira. – São Paulo, 2025.
153 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. José Paiani Spaniol.
Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Arte. 2. Estética. 3. Arte - Filosofia. 4. Arte - Metodologia. 5. Criação
(Literária, artística, etc.). I. Spaniol, José Paiani. II. Universidade Estadual
Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 701

BRUNO MARCELINO DE OLIVEIRA

MATRIZ FANTASMÁTICA:

vontade construtiva no registro imaginal

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo, para obtenção do título Doutor em Artes

Área de Concentração: Processos e Procedimentos Artísticos.

Data da defesa: 03 /10 / 2025

Banca Examinadora:

Prof. Dr. José Paiani Spaniol
UNESP - Instituto de Artes - São Paulo

Prof. Dr. Fernando Cidade Broggiatto
UNICAMP - Instituto de Artes – Campinas

Prof. Dr. Guilherme Teixeira Wisnik
USP - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - São Paulo

Prof. Dr. Carlos Eduardo Riccioppo Freitas
UNESP - Instituto de Artes - São Paulo

Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo
UNESP - Instituto de Artes - São Paulo

Para Ella

AGRADECIMENTOS

Gostaria de expressar minha profunda gratidão ao meu orientador, José Spaniol, pelo olhar afiado e pela confiança depositada ao longo deste percurso. Agradeço a Carlos Eduardo Riccioppo Freitas pelas trocas sempre estimulantes sobre arte e cultura brasileira.

Ao professor Guilherme Wisnik, minha sincera gratidão pela generosidade e pelo olhar atento e sensível às questões epistemológicas que compartilhamos. A Fernando Burjato, agradeço pelas conversas e pela parceria de longa data. A Sérgio Romagnolo, pela perspicácia, e a Mauricio Adinolfi, por aceitar o convite para compor a banca em cima da hora.

Agradeço especialmente a Geraldo Leão, Marco Melo, Lilian Gassen e Paulo de Oliveira Reis, pelo papel decisivo que tiveram na minha formação inicial.

Sou grato a Gustavo Motta, Renata Pedrosa e aos colegas do grupo de pesquisa Artecolapso. Também agradeço aos integrantes dos grupos de pesquisa Arte no Campo Ampliado da Cultura e L.O.T.E.. Este trabalho não seria possível sem as questões suscitadas, as trocas proporcionadas por esses coletivos e pela residência L.O.T.E., no Ateliê de Escultura da UNESP. Aos técnicos Daniel Tomoyose e Pedro Hamaya, minha gratidão pelo suporte à produção durante os anos de residência.

Agradeço a Eliane Prolik e a Cleverson Oliveira pelos convites, pela parceria e pela confiança no meu trabalho. Ao amigo André Schultz, que foi companheiro constante ao longo do doutorado, e aos amigos e colegas artistas que estiveram presentes em conversas, exposições e colaborações, deixo meu reconhecimento. Minha gratidão também a Daniele Desierrê pela acolhida – pelo sofá que marcou o ponto zero dessa jornada.

Agradeço à minha mãe por tudo, especialmente por acreditar em mim mais do que eu mesmo.

E agradeço a Ella Pacheco por todo amor, dedicação e pela parceria intelectual que tanto me impulsiona.

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

RESUMO

Esta tese investiga a prática artística como forma de pensamento autônomo, capaz de produzir conhecimento por seus próprios meios. A partir de uma abordagem reflexiva, o trabalho propõe que a arte não apenas representa, mas pensa, constituindo uma epistemologia própria que desafia os limites da linguagem discursiva. O percurso teórico e prático parte da experiência do autor com pintura e construção, revelando uma matriz fantasmática que estrutura o fazer artístico como campo relacional de virtualidade e potência. Nesse contexto, emerge o conceito de registro imaginal, entendido como o espaço invisível, ao mesmo tempo inteiro e múltiplo, pressuposto tanto na percepção quanto pela linguagem, onde objetos emergem e onde se articulam significantes, podendo ser considerado a um só tempo a moldura dinâmica e a gramática tácita da realidade. A vontade construtiva é apresentada como uma sublimação do impulso de ver, cuja instanciação material na arte reconfigura ou rearranja o campo imaginal, sendo crucial para a alteração de modos de ver. Assim, a pesquisa propõe que a arte, ao operar sobre suas próprias molduras, pode transformar categorias cristalizadas e instaurar novas possibilidades de sentido, reafirmando sua função epistemológica e cultural no presente.

Palavras-chave: prática artística reflexiva; epistemologia da arte; percepção na arte; metodologia artística; vontade construtiva; pulsão escópica.

ABSTRACT

This thesis investigates artistic practice as a form of autonomous thought, capable of producing knowledge by its own means. Based on a reflective approach, the work proposes that art not only represents, but also thinks, constituting its own epistemology that challenges the limits of discursive language. The theoretical and practical journey starts from the author's experience with painting and construction, revealing a phantasmatic matrix that structures artistic practice as a relational field of virtuality and potentiality. In this context, the concept of imaginal register emerges, understood as a space that is both whole and multiple, presupposed both in perception and language, where objects emerge and signifiers are articulated, and which can be considered both the dynamic frame and the tacit grammar of reality. The constructive will is presented as a sublimation of the infinite impulse to see, whose instantiation in art reconfigures or rearranges the imaginal field, being crucial for the alteration of ways of seeing. Thus, the research proposes that art, by operating on its own frames, can transform crystallized categories and establishing new possibilities of meaning, reaffirming its epistemological and cultural function in the present.

Keywords: reflective artistic practice; epistemology of art; perception in art; artistic methodology; constructive will; scopic drive.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Experiência de papel, guache e acrílica sobre papel, 17 x 24 x 3,5 cm ...	27
Figura 2 - Sem Título (3), empenado, tinta spray sobre aço inox e alumínio e aço inox espelhado, 22 x 24 x 8 cm.....	28
Figura 3 - Vista da exposição Pinturas Sem Limites.	29
Figura 4 - Vista de montagem alternativa da exposição Pinturas Sem Limites, Galeria Casa da Imagem, Curitiba, Paraná	29
Figura 5 - Sem Título (3), empenado, tinta spray sobre aço inox e alumínio e aço inox espelhado, 22 x 24 x 8 cm. Vista lateral.....	30
Figura 6 - Exposição Fora de Serviço, Museu da Gravura da Cidade de Curitiba, Bolsa Produção para as artes visuais, Fundação Cultural de Curitiba, Programa de Apoio e Incentivo à Cultura.	31
Figura 7 - Registro de processo.	32
Figura 8 - Transitivo, tinta vinil e automotiva sobre madeira e metal, 126 x 80 x 150 cm.	32
Figura 9 - Para todas as cores pretas, 2019, acrílica, tinta vinil e spray sobre madeira e madeira balsa, 26 x 20 x 3 cm.....	33
Figura 10 - Sem título (2), 2022, aparato de luz, pintura epóxi eletrostática e aço galvanizado, 112 x 112 x 2 cm	36
Figura 11 - Somos Um, 2022, pintura epóxi eletrostática e aço galvanizado, 120 x 115 x 50 cm.....	37
Figura 12 - Palheiros (Efeito da neve e do sol), óleo sobre tela, 65,4 cm x 92,1 cm.	38
Figura 13 - Coisas que acontecem de novo, cobre.	39
Figura 14 - Nimbus. Madeira e aço inox. 150 x 140 x 280cm.....	42
Figura 15 - Oficina estruturas temporárias no Museu Oscar Niemeyer.....	43
Figura 16 - Spectrum colors arranged by chance II, colagem de papéis recortados e coloridos e grafite sobre quatro folhas de papel, 97,2 x 97,2cm.	45
Figura 17 - Gente derivada, computer plotter output, 100 x 78 cm.....	46
Figura 18 - Pannel de azulejos, Salão Verde (Jardim Interno), Câmara dos Deputados.	47
Figura 19 - 1024 colours, esmalte sobre tela. 96 x 96 cm.....	48

Figura 20 - Random Distribution of 40,000 Squares Using the Odd and Even Numbers of a Telephone Directory, 50% Blue, 50% Red, 1960, óleo sobre tela, 103 x 103 cm.	48
Figura 21 - Modelo sem título. Madeira, aço galvanizado, alumínio. 23,8 x 27 x 4,5 cm.	52
Figura 22 - Modelo sem título, 2023.	56
Figura 23 - Exposição Corpo Suporte Estrutura.	57
Figura 24 - Armação 4, madeira, alumínio, inox, aço carbono e galvanizado, tinta acrílica e automotiva, 25 x 22 x 5cm	58
Figura 25 - Objeto ativo, óleo sobre tela sobre madeira, 52 cm x 4 cm x 2 cm.	59
Figura 26 - Twentysix Gasoline Stations 1963, Livro de artista, 51 páginas.	61
Figura 27 - Standard Station, Ten-Cent Western Being Torn in Half. Pintura, óleo sobre tela, 165,1 x 308,6 cm.	63
Figura 28 - Intervalo, acrílica, esmalte e poliuretano sobre aço, alumínio e aço inox, 58 x 55,5 x 10 cm.	64
Figura 29 - Meu bisavô, Marcelino José de Carvalho.	64
Figura 30 - Casa mudando de endereço.	65
Figura 31 - Meu retrato aos 2 meses de vida	65
Figura 32 - Edifício Marumby, Praça Santos Andrade, Curitiba, Paraná, 1948.	66
Figura 33 - Sem título (canto), acrílica, esmalte e poliuretano sobre aço, alumínio e aço inox espelhado, 100 x 22 x 5cm	67
Figura 34 - Algumas variações de casas de madeira da região do Norte Pioneiro, no Paraná.	68
Figura 35 – Untitled, um trabalho de Flavin para o Marfa project.	72
Figura 36 - Vista da instalação dos Solid Light Works de McCall	74
Figura 37 – Skyspace de James Turrel no MASS MoCA.	75
Figura 38 - Detalhe de um dos objetos que integra a montagem de Donald Judd intitulada 100 trabalhos sem título em alumínio.	77
Figura 39 -Escultura Snake, Aço corten, três placas com 5 cm de espessura. 4 x 31,7 x 7,84 m.	83
Figura 40 - O "Quadrado Negro" de Kazimir Malevich exposto pela primeira vez na Última Exposição Futurista, 0,10, em Petrogrado, em 1915.	115
Figura 41 - Sem título, óleo sobre linho, 176,5 x 176,5 cm.	134

Figura 42 - Sem título (20), tinta spray sobre aço carbono e aço inox e aço inox espelhado, 48 x 46 x 15cm.....	140
Figura 43 - Portinhola, esmalte e acrílica sobre compensado e madeira, 23,5 x 27,2 x 5,2cm (fechado).	141
Figura 44 - Portinhola, esmalte e acrílica sobre compensado e madeira, 23,5 x 27,2 x 5,2cm (fechado).	142
Figura 45 - Portinhola, esmalte e acrílica sobre compensado e madeira, 23,5 x 52 x 5,2cm (aberto).	142

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	HABILITAR SENDO HABILITADA	14
3	A PARTIR DE	25
4	VONTADE CONSTRUTIVA E REFLEXIVIDADE.....	41
5	NO MEIO DO CAMINHO TINHA UMA PEDRA	70
6	ARTE E A COISA MENTAL	94
7	MATRIZ FANTASMÁTICA.....	107
8	REGISTRO IMAGINAL.....	129
9	DESENLACE.....	139
	REFERÊNCIAS.....	144

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa foi disparada e se desdobrou a partir da minha prática de arte que veio escrevendo um rastro de insistências. O objetivo deste escrito foi sobretudo marcar esse caminho de maneira profunda, para estaquear as balizas que constituem o campo do meu fazer. O meu trabalho de arte, pela sua autonomia, coloca de partida a questão da sua condição de possibilidade, em face do debate mesmo da condição da arte e do seu papel epistemológico. Esse problema central se toma no presente trabalho mediante a concepção da arte como modo de pensamento que, ainda que sugerido ou apenas suposto, apresenta um modelo de sujeito do saber particular ao seu modo de fazer realidade.

A empreitada de afinar a matriz de minha prática enquanto um meio de pensar conduziu a pesquisa pelas veredas de um debate que partiu da fenomenologia até o seu limite, de onde me propus refletir sobre a concepção do sujeito a partir do impulso implicado pela minha prática. Este percurso seguiu transformações na minha produção, desde o protagonismo de um pensamento de pintura e por imagens, passando pela construção, e até a integração dos meus esforços nestas duas frentes, da pintura e da construção. Essa matriz conforme trabalhada, existindo apenas neste trabalhar do meio de arte, conduziu suas bifurcações a algo de invisível, mas suposto e que se mostra no visível, e a que se pode dizer que constitui um registro imaginal. Um registro que na sua virtualidade suporta os campos da linguagem e da percepção, permitindo mesmo a coincidência entre eles e as permutações de seus significantes e objetos. O encontro deste suposto lugar faltoso realinou o sentido construtivo e foi chave para uma virada na concepção de arte a partir da minha prática.

Neste giro, encontrei a minha vontade construtiva como sendo constituída pelo percurso de um desejo de arte, que vai se fazendo no caminho incessante da pulsão visual que constitui o campo fantasma do imaginal. Em resposta à repetição e a diferenciação desse trajeto, que tal campo é fundado e suporta na sua condição de lugar vago, veio a concepção de matriz como cenário gerador, ele mesmo fantasmático, ou se quiserem, uma vacância abstrata de realização. Os sete capítulos

dessa tese descrevem exatamente o percurso de tal exegese que habilita a minha prática de arte.

2 HABILITAR SENDO HABILITADA

Com o passar do tempo fui percebendo que entendo tudo a partir da prática, inclusive a teoria. Existem práticas reflexivas, meditativas e contemplativas, de modo que pensar, sentir e outras coisas da mente exigem práticas.

Faço arte e escrevo sobre arte por uma vontade única, mas que se bifurca em meios articulados reciprocamente. Ambos, a prática da arte e a da escrita, refletem sobre o que é a arte, mas de maneiras diferentes. Enquanto o fazer arte reflete enquanto faz, ficando a reflexão inscrita no corpo da obra, a escrita sobre arte reflete sobre a reflexão sediada na prática artística. Tal escrita tem as funções imbricadas de compreender o espaço de pensamento que a arte constitui e situá-lo no campo cultural.

Assim, às práticas da arte e da escrita é comum o objeto e o proceder, porque têm como objeto o que é arte e procedem por reflexões. Há uma homologia entre um e outro em um nível formal, mas não do formato superficial do texto e da obra de arte. Não obstante há uma não homologia, pois a escrita apresenta suas próprias regras e se faz por categorias e modos de pensar que arrastam um campo de pressupostos algo de autônomo, na medida em que constitui um debate ampliado. Ao passo que a prática da arte também não é pura imaginação, nem sensação ou percepção, já que a dimensão sensível, conquanto estruturada no fazer da arte, apresenta igual complexidade sistêmica e histórica, que a associa também com categorias muitas vezes introduzidas mediante a escrita de artistas, e a divisa como um campo de linguagem.

Por isso, além disso, em certo sentido, a passagem de uma prática de arte que se quer vinculada ao campo da imagem, tal como a minha, para a escrita sobre essa arte, é um exercício também de parcial tradução de um meio a outro, de uma temporalidade a outra, que resulta em impasses eventuais. Entrementes, o esforço do escrever sobre arte estabelece uma situação de mútua influência, em que o pensamento pela prática da arte atua reenquadrando a escrita no campo simultâneo da imagem. Já a escrita situada por debates, a seu turno, fornece uma ampliação das conexões possíveis para uma prática da arte específica dispondo suas características de outro modo, sucessivo.

Ainda, avistada de outro ângulo, a teoria da arte que se faz escrita está predisposta a um afastamento da prática para ser capaz de debater os fundamentos dela e produzir uma explicação guia. Já a prática não explica, mas exemplifica.

Não obstante, defendo que estas práticas apresentam importantes aproximações. Por exemplo, a teoria se constitui mediante a prática deliberada do pensar. E essa prática envolve explorar também vastos lugares de passagem. Os diálogos socráticos, nesse sentido, apresentam momentos importantes de suspensão do juízo mediante um método que abre hiatos de reflexão a partir do seu próprio estilo irônico de escrutinar (Kierkegaard, 1991). A teoria que se escreve não é diferente, sendo também uma prática. Enquanto isso, não podemos negligenciar a arte enquanto uma prática, se não teórica, alicerçada em um método de pensamento. Ademais, se interpretarmos teoria enquanto uma visão, um modo de ver, ela pode ser compreendida como um filtro através do qual se acessa o mundo. Neste último sentido, quase de um ícone, a arte também pode ser teoria¹.

Mas há sim uma diferença, já que a teoria é para mim um exercício de distanciamento, não só porque a linguagem escrita é um meio exógeno em relação aos meios com os quais produzo arte. A meu ver a teoria interroga pela consistência última e a arte parte das consistências na direção do inconsistente.

Há uma excelente passagem de Hegel (Apud Kierkegaard, p. 1991), que fala que Anaxágoras “encontrou como essência [...] o simples negativo” e que para ele “não há, por assim dizer, nada de ‘pregado e rebitado’”. O sofista na figura deste pré-socrático seria segundo Hegel um sujeito que sustenta um relacionamento com o Nada, com aquilo que há de negativo, ou, no termo lacaniano, inconsistente. À diferença da retórica sofista, uma teoria filosófica, pressupõe-se que ela diga o que é. Artistas são como sofistas, estão ocupados em manter uma relação com isto que se não sabe, e nem um pouco compelidos a dizer o que isto é. É o processo da arte que

¹ Com a ajuda dos místicos, Henri Corbin e Jacques Lacan, proponho que a arte e teoria são campos imaginais, fantasmáticos, que fundam a verdade e a realidade. Sobre uma interpretação do ícone que permite esse transbordar ver Leloup (2006) e Cheetham (2012).

define o que é, e apenas enquanto um sendo, de modo que enquanto o impulso para a teoria é no geral teleológico, o impulso da arte visa suspender o fim.

Portanto, a reflexão teórica escrita quer chegar ao lugar de onde pode dizer o que é arte, mas ela não é capaz de mostrar o que é arte. Arte só se mostra pelos seus exemplares, e se ensina do mesmo modo que se ensinam as cores: designando diferenciações. Já o que a teoria pretende dizer o que se deve contabilizar nesta diferenciação, isto é, se ocupa dos aspectos para os quais o ser sendo da arte está voltado, bem como da disposição e da tarefa histórica deste ser sendo da arte.

Teorias têm falhas, porque enquanto o exemplo é particular, a designação é geral. Por isso há um debate. Mas a generalização tem também a sua potência intelectual, pois no que ela simplifica, constitui uma heurística que não exatamente encerra o assunto, mas contribui para sedimentar as balizas adequadas ao recolhimento do impulso na direção da prática e em face da sua tarefa relevante. Esse impulso, para ser arte, precisa necessariamente ocorrer dentro de uma moldura que assim lhe fornece tal condição. A escrita que aqui se faz, junto aos debates sobre arte, tem essa função de enquadrar.

Durante o doutorado o momento de minha prática colocou a necessidade desta escrita a fim de conceber sua possibilidade, no ela existe justificadamente como um projeto diante de um debate sobre arte. A pesquisa e a escrita exerceram a função de encontrar as inclinações principais deste terreno e o campo de jogo para conceber o arremesso. E nesse processo mesmo, a escrita e a pesquisa, além de enquadrar, desenquadraram a minha prática de arte, descortinando caminhos e perspectivas relevantes que poderiam na sua falta seguir oclusas.

Essa questão é crucial, pois a meu ver não é possível para o meu tipo de prática adotar uma moldura a partir da paisagem superficial da doxa corrente, que seria a maneira pragmática de enquadrar. Isto é, pela predileção por uma linguagem, por um gênero, na revisão de um período, na concentração em questões apenas perceptivas e sensíveis, ou na direção de um sociologismo ou antropologia cultural diletantes.

A questão é que, para uma prática como a minha, as molduras que definem a arte, ou melhor dizendo, que definem enquanto arte a minha prática, são também materiais de que ela se faz e se ocupa. Tais balizas são também categorias históricas e sociais do discurso sobre a arte a que minha prática se filia.

Entretanto, a minha prática toma seus próprios limites como maleáveis por necessidade intrínseca, pois ela se constitui como a exploração de tal plasticidade mediante o convocar à superfície outros modos de ver. Ao se fazer é crucial que ela estremeça suas próprias balizas e precipite outros enquadramentos mediante a reflexão sobre suas condições de possibilidade.

Alego que ela faz isso materialmente, a partir da variação nas condições para a coemergência inexaustiva e relacional da percepção. O corpo do trabalho como recorte sobrepõe o recorte prévio e distraído impondo no nível do seu conjunto predileto e preestabelecido de elementos, outro padrão de relevâncias, que estrutura e direciona o entendimento de outro modo. Estas molduras do entendimento e da percepção servem como estados iniciais, ícones de onde se parte na direção de uma atividade que pode ser reflexiva, e que vai além da percepção consciente, em que os limites cristalizados podem ser relativizados.

Portanto, não é controverso, a meu ver, afirmar que a arte pode questionar a operação de conceituação em si mesma, e assim pôr em debate categorias estagnadas. Com efeito, as práticas de arte que tomo como exemplo procuram, com decisão, realizar esta tarefa que cria a possibilidade de reavaliação e transformação das categorias.

Acredito que essa operação crítica se dá de modo efetivo e predileto na prática artística, e está relacionada ao ser como da arte: sua aptidão de reelaborar a forma ou sustentar uma situação em formação. Assim, o fundamental é que a arte é uma prática que atua no estofo que está na origem das categorias de arte e de mundo, porque são as formas e as práticas herdadas, conquanto elas participem do imaginário cultural, que compõem com as categorias a realidade.

A arte se rebela por baixo contra certas consistências, pois age no campo intermediário do acordo entre categorias e formas que constituem um meio,

estranhando a convencionalidade cristalizada dos seus posicionamentos. Deste modo, coloca em cena uma insubordinação face as definições prévias enquanto árbitros das possibilidades. Assim, as possibilidades encontradas na prática são capazes de influir nas regras do seu próprio jogo e nas demarcações do seu campo, instituindo um desejo de reestruturação incessante.

Em muitos discursos de arte, fica submerso que este contrato entre uma categoria e uma forma tem a origem no momento epistemológico de um meio, quando ele desenvolve seus fundamentos, o que ele é e pode ser. Mas para a arte como a entendo, é imprescindível repropor e reativar essa relação. Se artistas como Mondrian, Malevitch e Kandinsky são importantes é justamente na medida em que foram capazes de 're-presentificar' a origem da pintura na experiência através da pintura, indicando que o meio do qual uma dada categoria ou conceito se desprende é inseparável dela. Para estes artistas as ideias de pintura são pictóricas e as ideias pictóricas são apenas possíveis mediante o meio da pintura.

É claro que no contexto hodierno, se a especificidade dos meios existe, também devemos nos prevenir em relação a sua essencialização. Um conceito depende do meio de origem, que o determina, embora não o deva fazê-lo de modo absoluto. A título de exemplo, a categoria pintura informa o meu trabalho. E aqui é preciso notar que a pintura não forma o trabalho. O que implica que a categoria pintura é aberta no trabalho, e reorganizada de modo particular, pressionando por uma reconsideração do arranjo lógico convencional entre suas partes e da sua posição no campo dos discursos culturais.

Essas passagens transformativas ocorrem no interior do fazer, como parte do entendimento do discurso em relação à utilização específica dos meios e às formações dos trabalhos. Assim, a categoria pintura estabelece alguns limites específicos, necessários para a minha prática de arte, ao mesmo tempo em que é dinamicamente reelaborada pela própria prática.

Dentro desse escopo, e para além, esse trabalho procura simultaneamente retomar e reelaborar posições que podem ser novamente desdobradas devido ao contexto atual, no que ele permite pensar e oferecer uma base material para tanto. A saber, quero

insistir na possibilidade de revisão, em bases naturais e imanentes, do misticismo muito próprio dos projetos abstratos do período entre guerras, cujos artistas centrais aparecem supracitados.

Em profundidade, quero recuperar conceitualmente a busca de oportunidades de alteração da montagem dos discursos e das categorias artísticas e adjacentes, pelo pôr do convencionado na relação com a factualidade não discursiva de uma vontade construtiva que o transforma. E é isto a meu ver que um meio de arte faz, e que nele mesmo, pode desalojar suas próprias definições convencionais, seus significados prévios. E nesta medida, intenciono com a minha prática operar e até mesmo esvaziar conceitos, convocando por isso mesmo um esforço teórico além, que vem de encontro às torções que o fazer da arte sedia.

Esse espaço de reflexão que se abre na própria prática abriga então a escrita, que atua a inflexão de outras categorias e conceitos, na intenção de encontrar para o que se faz um vocabulário constituinte, não exatamente da sua definição, mas do proceder das suas redefinições. Uma tarefa que leva a reconexões com outros elementos no campo histórico, mediante a pesquisa, e que então voltam a informar a prática, em uma série que pode se repetir infinitas vezes.

Assim, pode não ser necessário que o artista escreva ou faça teoria, nem que proponha ressignificações e redefinições, mas isto é necessário para este meu modo de atuar, no que ele atua junto a própria noção de arte. E isto é da natureza de toda a arte que o faz, desde Leonardo Da Vinci, desde Mondrian, Malevitch, Kandinsky, até Ad Reinhardt, Donald Judd, Hélio Oiticica, Mira Schendel e além.

É certo que a maneira como a minha prática de arte se organiza informa e constrange o que a minha escrita é capaz assuntar deste meu fazer, de modo que o trabalho da arte já convoca de partida categorias relevantes. Entretanto, estas categorias arrastam inevitavelmente um campo simbólico e de debates da arte, de modo que sua rede espessa de relação não pode ser compreendida de modo instantâneo. Até porque, o trabalho trata de situar estas categorias no tempo presente, de modo que se elas vêm prontas, não tem agora o mesmo sentido de sua emergência no seu momento epistemológico próprio.

As formas dadas e categorias conhecidas são também um amálgama de conteúdos e, por vezes, contradições sociais cristalizadas. Se as práticas artísticas podem transformar os meios e categorias, penso que, essa transformação se processa no nível além destas formas e categorias mediante a confluência dos conteúdos explícitos e implícitos filiados a elas, mas enfrentados pela arte em um tempo próprio da sua prática. No meu entender, a arte acessa a profundidade histórica das convenções e materiais para além do agora imediato, mas não separa isto em passado e presente, pois sustenta a multiplicidade do acontecimento no instante.

Muito embora essa multiplicidade alimenta a projeção de um impulso, o tempo da arte como entendo não é o tempo definido por um percurso linear, mas por um campo de imagem. A prática de arte não produz uma ansiedade de um por vir cabal que está fora da prática, nem o desejo por um antes e um depois, embora eles se façam presentes. A ansiedade da prática da arte é mais um senso de urgência imbricado em uma vontade de constituir um relacionamento atual a partir de uma inconsistência imanente.

A questão central é que essa inconsistência precisa de um lugar para existir, de modo que ela só é possível acessar conservando uma psicodinâmica relativamente funcional mediante uma prática consistente. A escrita vem, como sustento e reitero, ao auxílio da constituição desse lócus da prática da arte dentro do campo simbólico, isto é, da linguagem, de um meio articulado socialmente. E é nesse sentido mesmo que a dimensão mística é uma dimensão atada à prática, ao ritual, à rotina, à repetição, no que tais estruturas em ato produzem uma inteireza e uma diferenciação. A escrita e a teoria existem para constituir também este campo de oportunidades, de relacionamentos com o que a escrita mesma não pode escrever, com o que a visão não pode ver.

Desde este lugar, escrita e teoria, embora não estejam propícias a ser arte, contribuem para configurar os horizontes de possibilidades da prática. Muito embora não o façam em absoluto, o vocabulário, e a maneira como encontram palavras para dizer do espaço de reflexão próprio da arte influem no porvir da prática de arte, no que afetam

o desenvolvimento do seu caráter. E aqui importa tudo, mas sobretudo, a maneira, o modo.

Isto se processa por uma escrita teórica cautelosa que permite passar o tempo simultâneo da arte para o tempo sucessivo da escrita. Esta tradução que já mencionei, é uma decomposição em um segundo nível de abstração reflexiva, que é um vetor contrário de certa poesia que produz imagens com a escrita. Mas essa passagem de um tempo a outro é a oportunidade de um desembaralhar, que se feito com cuidado, permite inventar e descobrir conexões e um lugar particular, mediante a articulação do que emerge na reflexão interna à prática artística com discursos associados aos meios de que ela lança mão, bem como aos debates e imaginários culturais que a atravessam.

Este descobrir que inventa não é um acontecimento monolítico, unívoco e unidirecional. A escrita como processo é uma trama de múltiplos afastamentos, atravessados em conexões sucessivas, apartados e distribuídos no tempo. As constatações proporcionadas neste processo estendido são reintegradas paulatinamente no meio da prática artística, e entremeadas no próprio fazer. Contempladas em retrospecto, na composição textual, neste ato posterior identificar, há como identificar o caráter da prática de arte e sua contribuição, ou sua possibilidade de contribuição junto ao campo da história e da teoria da arte.

Em concordância com o exposto até aqui, é possível seguir Gilles Deleuze (2011, p. 12 e seg.) e dizer que cada artista reelabora a história da arte a partir de sua prática. E faz isso, penso, reorganizando a paisagem de saliências e relevâncias desta história, modificando o que é pertinente perceber, como que embaralhando a linha da história, montando seu próprio baralho, para fazer com ele o seu próprio jogo. Não exatamente jogar o jogo como se deve, mas sabendo jogar, não jogar, inventar o jogo.

Assim, é possível apreciar o sentido da arte e a sua definição, não em termos de uma entidade essencial, mas sim em um nível pragmático e contextual, não exaustivo e relativo a conexão com práticas de arte, sem excluir outras práticas sociais. A tarefa de saber o que se está fazendo e situar-se neste campo é para mim uma exigência intelectual particular, mas acredito que já algum tempo ela vem se firmando enquanto

uma exigência geral, devido a pluralidade de abordagens da arte que concorrem no espaço social.

Cada manifestação com vontade de arte aponta para o conceito de arte, em que se segue sua equivocação e pluralidade, pois dada pela miríade mesma de construtos que se associam à categoria arte o seu sentido torna-se obscuro até, ou principalmente, nos debates mais esotéricos². Se por um lado um conceito universal de arte não é possível em vista da infinidade dos seus referentes, há algo como a arte em geral, a partir do ponto de vista de uma prática específica. Um conceito de arte que responde pela pertinência da arte que se pratica, constituindo no conjunto das conexões entre modos de discursos, debates específicos e genealogia, sua inscrição social.

Esse entendimento da definição de arte existe mesmo à revelia da intenção do artista, ou da declaração da sua intenção. É possível fazer arte sem um conceito claro do que é arte, sabendo apenas como é fazer arte em específico, ou ainda, fazer arte sem saber que se está fazendo arte. Entretanto, é sempre necessário localizar o conteúdo socialmente identificado como artístico em qualquer coisa para que ela assim seja arte. O estatuto de arte é inseparável da sua atribuição, que requer de um campo nomológico de validação.

É claro que em muitos casos a designação vem do exterior e posteriormente ao acoplamento ativo de um sujeito com um fazer e seus resultados tipológicos – pinturas, desenhos, canções, romances, e assim por diante. Mas para as práticas como a minha, que tem a arte e sua tarefa como questão, a concepção de arte encontra o seu sentido a partir da prática, pois em práticas onde a arte é o objeto por princípio, sua existência só se justifica mediante a reflexão deste objeto em um nível epistêmico.

² Theodor Adorno (2013, p.11) afirmou já no início da sua teoria estética que “tudo o que diz respeito à arte deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação ao todo, e até mesmo o seu direito à existência.”. Susanne Langer (1953, p.16) também indicou que a pluralidade de acepções e práticas particulares pode produzir paradoxos quando da tentativa de compor um conceito de arte em geral. Segundo ela, a função da filosofia seria, nesse caso, dissolver os paradoxos. Não sustento o mesmo, nem indico um conceito de arte exaustivo. Apenas sugiro a possibilidade de uma concepção parcial que situa a minha prática. À esta posição, não obstante, não falta rigor.

Ou seja, para esse tipo de prática a arte não pode ser definida externamente, nem por uma tipologia de práticas, nem se refere especificamente a uma morfologia. Em vez disso a arte é uma ferramenta conceitual que dispõe uma hierarquia de relevâncias que define o horizonte da própria prática. Este horizonte organiza um relacionamento da prática específica com o campo social, (da arte, da cultura, da pesquisa) e permite sua participação intencional em uma parcela dos seus debates e da sua paisagem.

Esse relacionamento é um processo dinâmico, cuja transformação no decorrer do tempo é grosso modo observável e descritível, assim como são as mutações nas categorias implicadas pela prática e o sentido que elas assumem pelos seus rearranjos, desde a categoria de arte mais ampliada, até as estruturas discursivas associadas a meios e temas singulares.

O crucial é perceber que a minha prática reflexiva exige de si mesma, para que exista como arte, uma noção de autonomia da arte; qual seja, da arte como uma certa forma de pensamento, que pensa pelos seus próprios meios. Para dar a esse processo um sentido de existência, que pretende marcar com a sua realização uma função própria da arte, é preciso então considerar que ele pensa, como ele pensa e porque pensa a arte no atual recorte histórico. Aqui estou propondo desenvolver tal tomada particular a partir da arte como sua questão, a fim de divisar sua tarefa abstrata e epistemológica, isto é, relativa ao como pode realizar o saber e o mundo hoje.

Nesse sentido, este trabalho se lança na aventura de insistir na arte como uma prática que apresenta suas próprias regras e que oferece a partir de delas um modo de refletir. Como tal, a arte é tomada como um método de pensamento, que é, como Yve-Alain Bois (2009) pensou a pintura, um modelo de pensamento. Mediante a arte enquanto este meio autônomo, marco que a arte importa socialmente e epistemologicamente sendo arte mesma, um modelo de pensamento constrói para si sua própria lei (Safatle, 2022).

Isto exige reencontrar, como quer Yve-Alain Bois (2009), uma tarefa histórica para a pintura, e eu diria para arte abstrata. Com este ponto de vista uma aventura teórica pareceu necessária, desde o caso específico do meu trabalho, mas para além dele, para compreender qual a sua tarefa reflexiva possível no atual horizonte epistêmico.

Por assim dizer, em continuação, mas também de modo a se afastar de parte de sua herança.

Algo que o meu trabalho faz é constituir a construção enquanto meio reflexivo, um pouco no sentido que Walter Benjamin (2011) o entendeu a partir do primeiro romantismo. Um pouco, porque o fundamento que o meio do trabalho opera, ou necessita operar, sua tarefa epistemológica específica que o justifica enquanto este lócus autônomo, é distinto do fundamento da reflexividade romântica. Uma vez que romantismo alemão pressupõe na sua origem e destino de flexibilidade um modelo de Sujeito muito próprio da sua época, é a diferença mesma neste modelo de sujeito, a qual proponho, que marca enfim o momento epistemológico do pensamento abstrato que o meu trabalho realiza. Ele constitui o modelo de sujeito para arte e conhecimento místico que o trabalho pressupõe e desenvolve.

Para alargar essas passagens e este campo tão pertinente para o trabalho, que habilita a sua autonomia, a teoria é necessária. Mas não implica dizer que a escrita que se quer teórica detém por isso o primado em face da prática da arte, reflexiva ela mesma. O entrelaço entre a prática da escrita e da arte, inscrito nesta pesquisa, e que tentei descrever brevemente acima, demarca, em vez disso, que a escrita teórica habilita a prática da arte, mas apenas ao passo que é reciprocamente habilitada por esta última. A aventura a que se lançam ambos, este esforço teórico e a afinação do meu método de fazer arte, tem no horizonte essa condição de reciprocidade.

3 A PARTIR DE

Tendo apresentado um primeiro entendimento da relação entre minha escrita e minha prática da arte, pretendo agora avançar na direção do problema central mediante a retomada dos pontos cruciais da minha dissertação de mestrado. Foi uma inferência a partir do meu processo que definiu a minha pesquisa de mestrado e uma indução de igual teor que iniciou o caminho narrado nesta tese. Para chegar nele, no entanto, será preciso recuperar o estalo que deu origem a minha pesquisa acadêmica, qual seja: as imagens mentais de pinturas abstratas que precipitavam a minha produção poderiam ser pensadas como *ready-mades*.

Considereei como *ready-made* as representações mentais, fixações cristalizadas ou sedimentadas na mente a partir da associação de diversas memórias, na forma de uma imagem geral a representar um determinado entendimento de pintura moderna até certo ponto banal, superficial. Foi desde esta inferência que levantei autores e práticas artísticas relacionadas.

Desenvolvi a ampliação do termo *ready-made* de Marcel Duchamp por aproximação ao conceito de clichê utilizado por Deleuze (2011) na análise das pinturas de Francis Bacon. O filósofo entendeu que as imagens já prontas não só eram encontradas nas mídias de massa, mas também enquanto representações no nosso espaço de trabalho mental. Para Deleuze (2011), as imagens mentais são como os simulacros de Lucrecio, que nos chegam sem que tenhamos pensado intencionalmente sobre eles, como sensibilizações diversas e finitas, mas involuntárias. Em certo sentido, o *ready-made* mental simplesmente acontece, não há escolha por indiferença, mas recepção passiva.

Os escritos de D.H. Lawrence (2004) sobre Paul Cézanne foram seminais para Deleuze (2011) e foram retomados na minha pesquisa durante o mestrado. Essa recuperação permitiu abordar uma certa concepção de consciência, ou de modelo ou modo de ser consciente mediante a fixação de representações mentais. Na época, pensei nisto como um tipo de estilo cognitivo que acessa a realidade mediante imagens mentais encerradas, clichês imateriais disponíveis como *ready-mades*.

Para Duchamp os *ready-mades* precisavam ser escolhidos com base na indiferença visual, a característica destas imagens mentais, ao contrário, seria que ocorrem à margem da jurisdição do pensamento. Já Deleuze pensou que o trabalho do pintor seria se livrar destas imagens prontas. Isso não se dava por escolha, mas mediante a própria prática da pintura. Também para Lawrence a arte não estava na coincidência com estas imagens já-prontas. Pelo contrário, residiria no desarticular da sua convencionalidade através do processo artístico, em que o engajamento com o corpo mediante as suas sensações e através do fluxo da imaginação são indispensáveis.

Meditando, pensei que o meu processo também se desenvolvia abrindo as concepções já-prontas de pintura que me chegavam espontaneamente. Estas últimas eram uma primeira intuição, mas não continham em si mesmas a imagem clara do seu vir a ser, que dependia do fazer de uma construção. Assim, diferente de Deleuze (2011) e Lawrence (2004), não tinha estas imagens como finalizadas. Elas me vinham prontas, mas não acabadas. A definição destas imagens era um trabalho de construção posterior, que as inscrevia à sua maneira. Para Deleuze (2011) e Lawrence (2004), o conteúdo sensível e pulsional destas imagens seria mínimo ou ausente, mas com o decorrer da minha pesquisa, e aqui me adianto, pensei o contrário. Constatei, que essas imagens são fantasmas que se organizam em torno de um impulso visual. Elas são criações às voltas de uma volição, um pouco no sentido que Worringer (1997) entende a abstração a partir de uma vontade de ordem.

Bem, se havia nisto uma vontade de ordem, o importante é marcar que no meu caso essa ordem era a da imagem e que ademais era realizada por meio da construção. Pensava na época que a construção cozinhava a crueza da imagem, ao mesmo tempo em que transformava o seu aspecto inicial, tal como se pode fazer com um alimento. O que essa metáfora ajuda a descrever é uma certa reelaboração, a partir da prática da arte, de minhas imagens mentais elusivas, sem aspectos físicos, mas que me assombravam e me compeliavam a tomar providências.

A questão começou com um grupo de trabalhos que levam o apelido de empenados e que partiram de estudos de cor à guache e acrílica sobre papel. Esta série de trabalhos foi a primeira providência que deu origem a vertigem que ainda movimenta a minha prática. Para estes estudos usei um papel em rolo, com 180 metros de altura,

do qual retirei tiras e pedaços que planificava antes de pintar. Pintava cada tira avulsa e depois fixava quartetos coloridos em uma base de papel. Logo depois comecei a pintar o papel ainda empenado por mera impaciência, o que resultou em um suporte tridimensional não-convencional e ativo: ele interferia no esquema colorido (Figura 1). Assim foi um acontecimento fortuito, contra as minhas imagens mentais, que disparou uma série infinita de variações construtivas.

Figura 1 - Experiência de papel, guache e acrílica sobre papel, 17 x 24 x 3,5 cm



Fonte: Autor, 2016

Neste processo todo, a construção e o seu substrato material pareciam estar em oposição, constituindo uma certa relação agonística com as minhas imagens mentais, de modo que o processo de construir des-aprontava as imagens prontas. Essa relação opositiva me surgiu um pouco porque a construção, diferente das imagens mentais, tem a sua própria lógica, e um pouco porque construir imagens com meios tridimensionais era em si mesmo um contrassenso em relação ao meu impulso visual, desprovido de tais indicações.

Mas na prática, o encontro do suporte empenado permitiu considerar a pintura da sua face oposta e com isso as cores deixaram de ser completamente visíveis de modo simultâneo e se apresentavam em sucessão. Desde uma disposição de cores lado a

lado em uma superfície contígua e única, passou-se para uma disposição em superfícies opostas de uma mesma folha, de modo que a relação entre elas só poderia ser experimentada através da circulação ao redor da peça, ou pela rotação sua rotação. Entretanto, como na época a vontade de produzir quadros dominava a operação, ela determinou a montagem da peça com uma das suas faces voltada para a parede e outra para a sala, deixando oclusa, pelo menos à primeira vista, uma das faces coloridas (Figura 2).

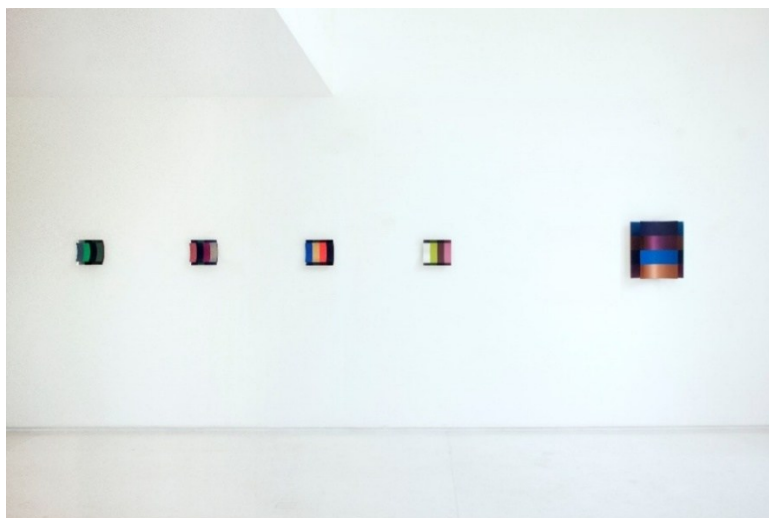
Figura 2 - Sem Título (3), empenado, tinta spray sobre aço inox e alumínio e aço inox espelhado, 22 x 24 x 8 cm.



Fonte: Autor, 2017.

Havia nisto uma impossibilidade entre o desejo de uma apreensão visual instantânea de algo que, no entanto, era tridimensional. No âmbito deste impasse lancei mão de uma superfície reflexiva para rebater o verso do papel pintado. Em cada destes empenados procurei ainda compor uma imagem única com essas duas chapas, uma pintada e outra espelhada. Sobretudo quando o trabalho é observado a distância e frontalmente, percebe-se um plano virtual único de relações simultâneas e (Figura 2) as visões da pintura e da imagem especular da pintura são conflagradas em uma única mirada.

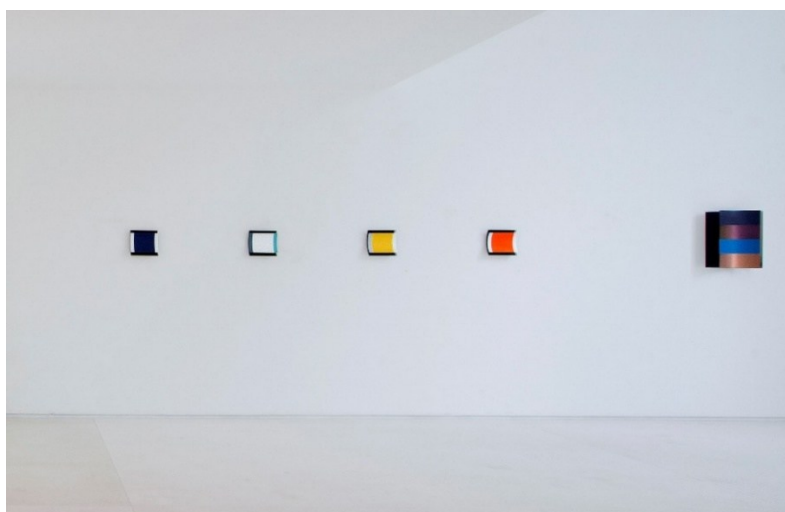
Figura 3 - Vista da exposição Pinturas Sem Limites.
Galeria Casa da Imagem, Curitiba.



Fonte: Autor, 2017

O efeito final é instável: a mudança mínima do ponto de vista provoca uma quebra nesta univocidade do plano virtual. Tal fratura pode ser observada na Figura 3. Nesse registro a câmera foi posicionada próxima ao centro da peça pintada com as cores prata, verde, bordô e rosa. As peças na sua vizinhança apresentam o colapso do plano único, em duas superfícies empenadas distintas. No registro fotográfico a quebra é mais acintosa (Figura 4). A fragmentação é sutil até uma distância média e por isso intrigante.

Figura 4 - Vista de montagem alternativa da exposição Pinturas Sem Limites,
Galeria Casa da Imagem, Curitiba, Paraná



Fonte: Autor, 2017.

Esta quebra, que cria um jogo de congruência e incongruência entre a imagem especular e a imagem frontal pintada, torna estas construções empenadas algo enigmáticas, porque camufladas de pinturas elas, no entanto apresentam variações inesperadas para esta tipologia. Em reação a tal quebra da antecipação, algumas pessoas se aproximam e espreitam as peças, demonstrando uma curiosidade investigativa. Assim, podem eventualmente visualizar trabalho cor de rosa mencionado acima (Figuras 2 e 3) em uma posição similar à apresentada pelo registro abaixo (Figura 5).

Figura 5 - Sem Título (3), empenado, tinta spray sobre aço inox e alumínio e aço inox espelhado, 22 x 24 x 8 cm. Vista lateral.



Fonte: Autor, 2017

É claro que, a forma dos empenados garante que conteúdo da imagem especular geralmente seja a imagem de suas áreas de cor oclusas, mas a depender do ângulo de reflexão ele pode refletir tanto o seu observador quanto o espaço. Já a imagem pintada mostra seu substrato material e se refere a própria estrutura do esquema de divisão da superfície, que é invariável.

No topo deste tipo de observação é que constatei na época o que parecia ser uma relação opositiva entre imagem e elemento tridimensional, e entre as minhas imagens prontas e a construção. Pareceu-me lógico que, sendo a minha experiência de processo algo como uma desrealização da minha imaginação primeira, que a recepção das peças empenadas apresentasse o mesmo teor.

Nesse mesmo compasso, observava que os trabalhos engajavam o corpo do público. Isto é, o público caminhava em torno deles. Seguindo isto passei a fazer eu mesmo uma fenomenologia do trabalho. É evidente que esse método fenomenológico fica acima esboçado, mas ele se aprofunda ainda em mais um nível durante o mestrado, e em um terceiro nível, atualmente. Ao eleger o método fenomenológico para pensar os trabalhos, também avancei para o espaço e com isso segui o seu desenvolvimento construtivo.

Os meus próximos trabalhos foram um conjunto e de três peças de chão multicoloridas e com superfícies de aço inox polido que refletiam o espaço expositivo (Figura 6). Nessa ocasião iniciei um aprofundamento da leitura fenomenológica, ao perceber primeiro a relevância dos acabamentos brilhante, fosco e metálico da pintura; e depois, que a armação com ar destas peças provocava a projeção das sombras das estruturas sobre suas próprias partes. Assim, percebi a relevância do ar e da sombra também nos empenados, nas quais as áreas de cor refletidas são veladas por uma penumbra.

Figura 6 - Exposição Fora de Serviço, Museu da Gravura da Cidade de Curitiba, Bolsa Produção para as artes visuais, Fundação Cultural de Curitiba, Programa de Apoio e Incentivo à Cultura.



Fonte: Autor, 2019.

A partir dessas observações, durante o processo de produção daquele conjunto de trabalhos, uma oportunidade emergiu quando percebi o efeito da superfície reflexiva do inox quando voltada para fora (Figura 7). Seguindo essa trilha, houve então uma

bifurcação em que desdobrei a pesquisa de modo simultâneo por dois caminhos. Em ambos procurei explorar a sombra, do brilho e de outras características fugidias da percepção dos materiais e da tinta.

Figura 7 - Registro de processo.



Fonte: Autor, 2019.

Primeiro em uma peça chamada Transitivo, em que elaborei uma estrutura com madeira um pouco mais alta que as anteriores e usei as chapas aço inox com as superfícies espelhadas voltadas tanto para o exterior quanto para o interior do arcabouço (Figura 8).

Figura 8 - Transitivo, tinta vinil e automotiva sobre madeira e metal, 126 x 80 x 150 cm.



Fonte: Autor, 2019.

Neste trabalho a intenção foi construir um volume tridimensional autoportante voltado à exploração que se quis fenomenológica, a partir da tentativa de salientar os seus aspectos variáveis de acordo com o campo perceptivo. Um destes aspectos sendo a imagem especular, que muda de acordo com o ângulo de reflexão, mas também a variação de cor e na superfície da pintura, ora fosca, ora brilhante, ora metalizada. E por fim, o entrelaçamento de tudo isto a partir da conjugação com a circulação em torno da peça, que implica o visível e suas faces oclusas da construção, e produz entre as partes um diálogo.

Figura 9 - Para todas as cores pretas, 2019, acrílica, tinta vinil e spray sobre madeira e madeira balsa, 26 x 20 x 3 cm.



Fonte: Autor, 2019.

O segundo caminho que se arvorou em simultâneo ao aberto pela construção Transitivo (Figura 8), ficou sedimentado em uma série de caixinhas onde procurei estabelecer relações entre a cor, sombra a características da superfície. Para tanto, adotei molduras como suporte e continuei explorando o reflexo, mas a partir da materialidade das tintas. Por exemplo, no trabalho apresentado pelo registro da Figura 9, o brilho, a sombra e o reflexo da aba lateral comparecem como aspectos significativos, principalmente quando a peça é vista de um ponto de vista oblíquo.

Nestes trabalhos pensava nos detalhes e sutilezas e na variação da aparência a depender dos pontos de vista como elementos plásticos no decorrer do processo de construção. No fazer, pensava, essas variações como pontos de possíveis guinadas não esperadas ou não intuídas pelas minhas imagens mentais. A partir de então o contraponto entre a categoria da imagem de pintura já-pronta e da sua instanciização concreta perdeu algo da sua relevância em favor de uma síntese do processo construtivo capaz de imbricar ambos também como meio de construir anteparos para este terceiro campo de inconstâncias perceptivas.

Tal imbricamento, sua estima consciente, se nota nesta série de caixinhas monocromáticas, de cujo conjunto exemplo acima participa. Cada caixinha apresenta oportunidades para compreensões variáveis das suas relações internas, mediante a reorganização de características salientes relativamente às condições do espaço de sua instalação e a movimentação do público.

A adoção inicial da coincidência das categorias pintura, imagem e *ready-made* afetou a estrutura geral da minha prática artística e sedimentou a construção como uma operação oposta à imagem. Assim, a partir da construção das imagens mentais, percebi que elas não se tornavam arte através da sua simples transferência para um suporte material tomado como um meio neutro. De modo que o impulso para a imagem constituiu ao fim do mestrado o disparador de uma prática construtiva que se orientava também pelo entrelaçamento entre:

- a) a presença de características e aspectos literais – em geral atribuídos a objetos materiais;
- b) a emprego da tipologia da imagem – peças discretas, autoportantes ou não, definidas por aspectos virtuais em geral atribuídos a dimensão da imagem ou considerados abstratos – o modelo óptico de pintura abstrata, o plano geométrico ou a própria geometria projetiva.
- c) um terceiro campo, que vem constituir-se por elementos da percepção que se consideram algo como ruídos para ambos os domínios: seja na interpretação literal, seja na interpretação virtual. Isto é, coisas como reflexos, texturas, sombras, brilhos, oclusões e volumetrias e assim por

diante, que participam de um campo que é considerado acidental, contingente, que são o conteúdo da análise fenomenológica de segundo nível.

Mas neste ponto do processo não foi tanto a instanciamento de uma imagem de pintura em um suporte construído que perdeu relevo, mas foi sim a elaboração mental desta imagem de pintura – muito genérica, apenas esquemática – que perdeu a pretensão de se fazer transmitir como tal e recuou para a condição de ponto de partida.

Em compensação, o processo de desenvolvimento de um suporte de pintura como um volume tridimensional integrado ao desenvolvimento da percepção tomou a frente. Com isso a presença e as implicações cruciais da construção na minha prática se fizeram inegáveis e à medida que a construção adquiria mais espaço a pintura deixava de ser a categoria principal, até que ambas passaram a dividir o protagonismo.

Algumas das minhas construções, a depender do ponto de vista, adquirem o aspecto geral de uma pintura geométrica e plana. Esse aspecto plano é virtual e fica instanciado sobretudo na relação entre a forma da construção tridimensional e a aplicação da cor. O efeito depende da pintura e do seu suporte construído em igual medida, devido a vinculação com o ponto de vista. Essa virtualidade é experimentada em situação, emergindo neste encontro: a construção e a cor interagem com o movimento e com as diversas perspectivas do público e a presença virtual emerge e submerge.

Pela volumetria concisa e persistente das caixinhas (Figura 9), por exemplo, pensava que o olhar poderia divisar. Por um lado, é distraído e trivial, como aquele direcionada aos objetos ordinários, por outro, há o campo da percepção na reciprocidade relacional entre sujeito e ambiente, a partir do perceber da relevância de sua posição para a determinação da aparência do trabalho. Envolvido com essa dinâmica, comecei entrelaçar cor e construção de modo a aprofundar a diferença do que é visto a depender da perspectiva. Em diversos trabalhos o uso da cor não ficava dedicada a instanciar um plano virtual, mas ora buscava configurar a presença também literal do suporte, ora era colocada para funcionar como anteparo de ruídos, reflexos e luz do

ambiente. Explorei algo nesse sentido quando desenvolvi um método de construção com tramas de metal a fim de ser finalizado com pintura eletrostática.

Figura 10 - Sem título (2), 2022, aparato de luz, pintura epóxi eletrostática e aço galvanizado, 112 x 112 x 2 cm



Fonte: Autor, 2022

Nos melhores exemplos, como *Aparato de luz* e *Somos Um*, (Figuras 11 e 12) empreguei o preto brilhante para ativar a superfície mediante os reflexos do local de instalação. Nestas tentativas há uma coesão relativa entre a estrutura e os aspectos visuais fugazes, mas a depender do ponto de vistas a pintura brilhante torna a superfície do trabalho elusiva. Na verdade, são vários pretos que podem ser

percebidos. Há, portanto, uma distinção evidente entre a materialidade da tinta e a experiência da cor e do aspecto da superfície.

Figura 11 - Somos Um, 2022, pintura epóxi eletrostática e aço galvanizado, 120 x 115 x 50 cm.



Fonte: Autor, 2022

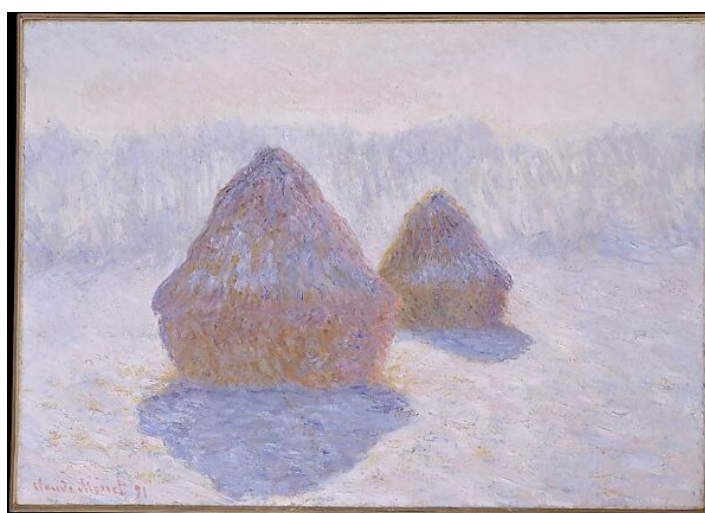
Ou seja, a cor ora salienta a materialidade do suporte, ora altera a aparência do plano como na pintura, mas também é ela mesma alterada pelas sombras do objeto e pela percepção da sua variação em função da variação do ponto de vista. Com isto tentava desdobrar elementos já presentes em trabalhos anteriores, como a peça *Para todas as cores pretas* (Figura 9). Também pensava em explorar a transitividade convocada pelo trabalho *Transitivo* (Figura 8), mas mediante outro processo construtivo, que apesar de distinto tentava ativar a consciência sensório-motora do observador.

Tomando o trabalho como seu ponto de apoio, o público poderia, pensava, se engajar em uma percepção estendida no tempo, mediante a sintonização com a aparência do

trabalho, que varia em resposta à mudança da posição do observador em relação ao objeto da percepção. Esta relação sendo possível mediante a disponibilidade da pessoa do público e a partir da oportunidade dada pelo trabalho. Esta última seria definida pelo entrelaçamento perspicaz da construção e da cor, que salienta a trama das qualidades literais da peça, com a sua dimensão virtual de imagem – referente à pintura, e com os aspectos contingentes da situação – os brilhos, reflexos, sombras e assim por diante.

Relaciono essa operação ao princípio da investigação dos materiais e de suas variações aparentes nos objetos específicos de Donald Judd, que de certo modo provocam o deslocamento do olhar impressionista desde o processo de pintura para a ocasião de encontro entre o público e o objeto situado em contexto. O que há de comum nestes exemplos é um método de olhar que pretende atualizar-se na experiência sensível situada. O modo como Donald Judd explica os seus interesses é uma bula para a compreensão da disposição que gerou seus objetos específicos. Nas palavras do artista: “O espaço em torno do meu trabalho é crucial para ele: a instalação foi pensada no mesmo nível que a peça em si mesma” (MOMA, 2023).

Figura 12 - Palheiros (Efeito da neve e do sol), óleo sobre tela, 65,4 cm x 92,1 cm.



Fonte: Claude Monet, 1891.

De modo similar, Roni Horn vai comentar sobre a condição situacional e contextual da identidade das suas peças (Figura 13). Segundo a artista, a variação na identidade de cada volume é dependente das circunstâncias (Temkin, 2020).

Figura 13 - Coisas que acontecem de novo, cobre.



Fonte: Roni Horn, 1986.

Estes são exemplos de explorações do sensível a partir de especificidades e particularidades geralmente descartadas pelo olhar trivial. Eles estão interessados na categoria de acontecimentos sensórios que Oiticica (2006) certa vez instanciou em cada cor específica, com o conceito de núcleo da cor, e que em última instância o precipitou à exploração do espaço tridimensional.

Esta noção diz respeito as variações percebidas em uma mesma cor o material de acordo com nosso ponto de vista e transitividade e em face também da articulação da qualidade da materialidade da superfície cromática em reciprocidade com as condições contextuais e de iluminação da situação. Em suma algo que o filósofo Alva Noë (2012) chamou de perfil sensório-motor da cor: acontecimentos que participam de uma experiência do impermanente, da variabilidade de uma cor dentro dela mesma, a partir das distinções na textura da superfície, da opacidade e do brilho da tinta.

Portanto, naquele momento encontrava o sentido da arte no relacionamento com aspectos que na percepção trivial poderiam passar despercebidos, fazendo isso especificamente através da posituação das aparências contingentes, mediante a

construção que tinha como ponto de partida minhas imagens mentais, mas que se desdobrava por um método também fenomenológico de aproximação à percepção. Essa encruzilhada entre as minhas imagens mentais, a construção e a fenomenologia dos aspectos contingentes da percepção é o lugar de onde partiu a presente pesquisa. A empreitada do doutorado envolveu caminhar por cada uma destas veredas, para encontrar o que delas se trouxe ao ponto de encontro.

4 VONTADE CONSTRUTIVA E REFLEXIVIDADE

Talvez o aspecto mais negligenciado pelas minhas meditações sobre o meu próprio trabalho tenha sido desde sempre a sua tendência construtiva. E isto diz respeito a sua mecânica abstrata, mas também ao seu substrato material, cujo conjunto perfaz ele mesmo um meio. Mas paulatinamente, antes tarde do que nunca, a construção se tornou central na minha prática de arte. Esta virada começou com a bifurcação mencionada no capítulo acima, quando realizei os trabalhos *Transitivo* (Figura 8) e em *Para todas as cores pretas* (Figura 9).

Um ponto intermediário no processo foram os trabalhos tramados *Aparato de luz e Somos Um*, que tentavam, e conseguiam a até certo ponto, mostrar a cor como dependente da relação. Parece que na pintura medieval havia uma diferença entre preto e negro, em que o primeiro impunha uma opacidade para a superfície e o segundo, produzia profundidade, dimensão atmosférica (Rangel e Hamaya, 2021). A superfície preto brilhante destes trabalhos funciona de ambas as maneiras e para além, pois depende da variação de posição em relação a peça e do espaço entorno que a peça reflete. Assim, há nestes trabalhos algo de uma intenção de engajamento relacional que os conecta com a noção de núcleo de cor, de Hélio Oiticica.

No entanto, essa virada se consolidou mesmo com *Nimbus* (Figura 14), que recebe esse nome como um apelido, pois a forma que emergiu no seu processo de construção assemelhou-se a uma nuvem. O trabalho foi comissionado como uma escultura suspensa e o nome me pareceu adequado um pouco por isso, mas sobretudo porque capturava algo da proposição que gerou o trabalho: produzir uma peça cuja aparência não pudesse ser completamente antecipada. Nimbus entrelaça um vocabulário construtivo de práticas projetivas e da arte moderna com estruturas temporárias, incluindo cavaletes de sinalização e publicidade. Participam desse entrelaçamento experiências com materiais, técnicas de construção e processos industriais, cujas aplicações na paisagem urbana são familiares. Baseada na construção em forma de cavalete chamada *Transitivo*, a sua forma foi encontrada a partir da realização de maquetes e da minha familiaridade com a madeira e com o aço inoxidável.

Figura 14 - Nimbus. Madeira e aço inox. 150 x 140 x 280cm.



Fonte: Autor, 2022.

Nimbus foi um ponto de virada, porque entendi que a construção poderia se fazer na minha prática de maneira autônoma em relação a uma concepção anterior de forma ou imagem. Por isso, este trabalho reorientou o meu proceder, principalmente porque o ponto de partida foi uma injunção, e não uma aparência desejada, colocando a atenção desde o início no processo construtivo. Essa liberação com relação ao formato desejado dependeu da definição de campo de atuação a priori:

- a) a partir da condição de adequação a uma tipologia específica;
- b) devido a familiaridade com os materiais e com a prática construtiva.

Essas limitações permitiram considerar Nimbus como uma oportunidade para a exploração do processo construtivo em si mesmo, em vez de considerar o processo em função de uma imagem prévia ou do formato desejado da peça. Assim, mediante essas condições, elaborei uma estrutura articulada de modo que o ângulo de abertura de cada junta ficasse definido pelo contraste entre o peso da madeira e a tensão das

chapas de metal. O inox polido foi escolhido pela sua maleabilidade e pela sua superfície refletora, que produz variações de aparência não previsíveis.

Este foi o primeiro momento em que imaginei a organização de sistema de produção como aquilo que poderia definir o que eu vinha buscando enquanto arte. Sendo esta sistemática uma promoção da variação virtualmente infinita de uma prática construtiva inscrita em uma série de objetos materiais. Essa noção ficou ainda mais clara com a oficina *Estruturas temporárias* (Figura 15), realizada no Museu Oscar Niemeyer, em 2021.

Figura 15 - Oficina estruturas temporárias no Museu Oscar Niemeyer.



Fonte: Autor, 2022.

Quando fui convidado para ministrar uma oficina no Museu Oscar Niemeyer, pensei em recriar a experiência da produção de Nimbus. Tomei como parâmetro os materiais disponíveis no setor educativo do museu, que tinha dezenas de cavaletes de pintura para crianças e muito papel colorido. Minha proposta consistiu em desmontar os cavaletes e reconstruí-los como móveis (Figura 15). Cada participante desmontou seu cavalete e criou uma escultura, acrescentando partes de outros cavaletes previamente desmontados e pedaços de papel colorido. Eles começaram com uma estrutura idêntica e pronta e terminaram em esculturas improvisadas e imprevisíveis. Partia-se assim de uma estrutura pronta e familiar, mas que era desarticulada para

dar espaço a uma experiência de construção de uma forma que se resolvia no campo do fazer.

O importante nessa oficina foi a constituição de um campo de exploração da vontade de construção, inscrita na subjetividade dos participantes. Não se tratava mais fazer um trabalho de arte específico a partir de concepção prévia da sua forma, mas de propor um processo que seguia uma vontade, porém, cujo resultado em si era apenas em parte previsto. Havia constrangimentos a determinar certa previsibilidade, como por exemplo os materiais e a tipologia – o fato de se propor de saída que o resultado fosse uma construção suspensa –, entretanto, agiam esses constrangimentos ao modo de um projeto determinante e exaustivo.

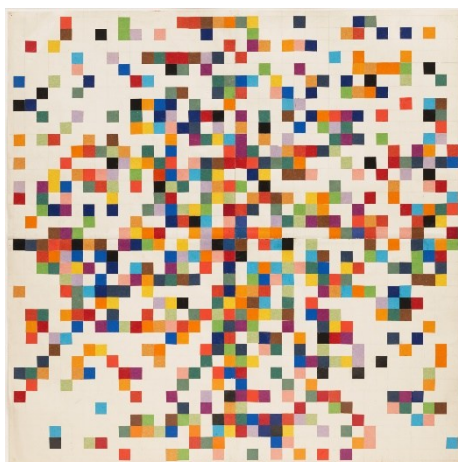
Com *Estruturas temporárias* a minha tarefa foi organizar uma prática de construção mediante parâmetros de relação entre procedimentos, materiais e limitações e contextuais. A oficina funcionou como um ícone, algo para se contemplar através, ver o meu processo a partir de um registro distinto do fenomenológico e do imaginário. Visto a partir da oficina, minha própria prática se mostrou também como a organização de um processo construtivo, a partir da determinação das suas balizas.

Tão logo percebi a mudança de quadro de referências, a relatei com uma concepção à qual havia esbarrado por acaso, ao assistir uma conferência sobre o artista Ellsworth Kelly, proferida por Yve-Alain Bois, quando este empreendeu a tarefa de elaboração do catálogo *Raisonné* do artista. Na palestra sobre os métodos do artista americano Bois (2013) descreveu a prática de Kelly enquanto um conjunto de materiais, operações e procedimentos, não orientado para a realização de uma imagem exaustivamente predeterminada. Nesse sentido, seria o processo mesmo de negociação e arranjo entre os elementos desse conjunto que determinavam a forma da pintura, dos desenhos, relevos e esculturas de Kelly. Segundo Bois, essa concepção de uma matriz de trabalho, geradora da formação, mas não subsumida a uma forma integralmente determinada a priori, fora introduzida pelo seu colega Benjamin H. D. Buchloh.

O conceito aparece em um texto de Buchloh no pequeno catálogo da exposição Ellsworth Kelly: *Matrix*, em que uma noção de matriz fica definida como: "um conjunto

prefixado de dados formais, perceptivos e espaciais que se combinam com um conjunto prefixado de termos operacionais e procedimentais" (Buchloh, 2003, p. 8).

Figura 16 - Spectrum colors arranged by chance II, colagem de papéis recortados e coloridos e grafite sobre quatro folhas de papel, 97,2 x 97,2cm.



Fonte: Ellsworth Kelly, 1951.

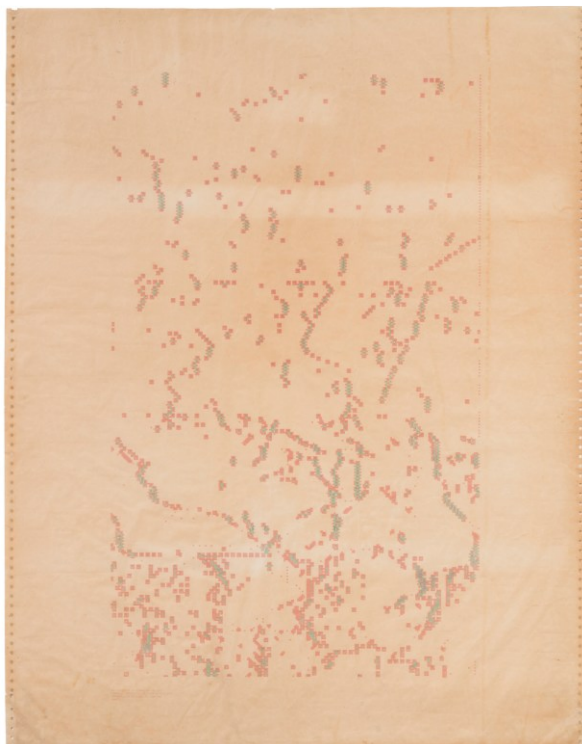
De acordo com Buchloh (2003), a pintura abstrata seria um *ready-made* para Kelly porque ela é tratada como um conjunto acabado de regras já dadas; Como disse Duchamp, se um pintor usa tinta de um tubo, a pintura resultante é uma combinação de *ready-mades* (De Duve, 1986). Para Buchloh como se esta combinação de *ready-mades* incluísse outras características e elementos da linguagem pictórica, como se as cores fossem empacotadas junto com convenções e códigos de pintura, como um sistema autônomo. Neste sentido, a matriz é quase um algoritmo aplicativo que organiza processos.

Sendo um conjunto de parâmetros já dados, que funcionam normalmente como instrumento de homogeneização e produção, a matriz repete a lógica do sistema de produção. Como tal é um conjunto de operações conhecidas, estabilizado como um sistema de parâmetros dados de produção. Considerar o sistema como *ready-made* reconhece nele a reificação dos modos de produção e circulação de produtos, imagens e informações e seu próprio empacotamento o localiza como uma mercadoria potencial³.

³ A produção industrial enquanto um processo de reificação do campo cultural não se restringe literalmente ao processo fabril automatizado e as coisas que ele produz positivamente. Seria impreciso considerar que só tem relação com a indústria aquilo que literalmente sai da indústria, pois da indústria saem também coisas do tipo não palpável, como processos de codificação e

A concepção de matriz aparece também nos escritos de Waldemar Cordeiro, quando ele inicia sua produção de imagens geradas por programas de computador, conseguindo resultados aleatórios a partir de parâmetros fixos (Cordeiro, 2014). Com isso, Cordeiro passou a entender o algoritmo computacional como uma matriz.

Figura 17 - Gente derivada, computer plotter output, 100 x 78 cm.



Fonte: Cordeiro; Soares; Dada, 1974.

Curiosamente, o conceito de matriz de Buchloh (2003) é muito semelhante à definição de algoritmo, que segundo o Google, consiste em um conjunto de instruções ou regras matemáticas que, especialmente se dadas a um computador, ajudarão a calcular uma resposta a um problema. Criar algo inesperado e novo foi o problema que os algoritmos de computador de Waldemar Cordeiro resolveram produzindo aleatoriedade⁴ (Figura 17). No entanto, o artista não restringiu a noção de arte

produção de realidades, constituindo em si mesmo um folclore próprio, o próprio consumismo, por exemplo. Ao mesmo tempo, as matrizes estudadas por Buchloh (2003-2004) não pretendem, apesar de que seu material imaginário seja este folclore industrial, provocar uma aderência ao regime da indústria, mas em vez disso intencionam o desvio que implica novamente sua relação conceitual com o *ready-made*.

⁴ As experiências matriciais de Cordeiro também envolviam a colaboração com outros autores, sugerindo a abertura da autoria no modelo matricial.

algorítmica ao código de computador, mas disse que Mondrian não fazia pinturas, mas um algoritmo cujas pinturas eram modelos. Em conclusão, Cordeiro defendeu que não produzia objetos, mas criava uma matriz (Cordeiro, 2014).

A característica mais marcante da matriz seria a sua capacidade de produzir uma obra singular através de um processo repetitivo que gera diferenciação. Para tanto, a matriz preserva um conjunto de regras, mas prolifera infinitas variações, produzindo resultados irrefletidos, gerados aleatoriamente, definidos por uma dialética entre acaso e controle.

Figura 18 - Painel de azulejos, Salão Verde (Jardim Interno), Câmara dos Deputados.

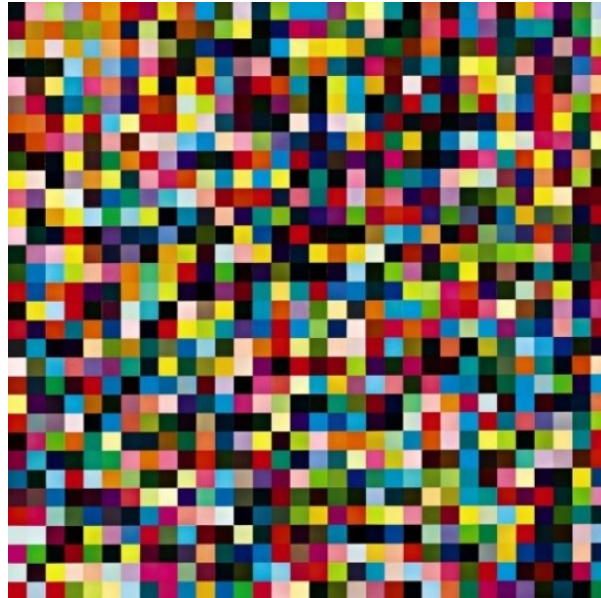


Fonte: Bulcão, 1971.

Um outro caso de matriz são os murais de Athos Bulcão, que consistem em um padrão de grade, montado com azulejos cerâmicos com um fundo branco e repetidas formas geométricas simples (Figura 18). Esse trabalho é uma matriz devido a sua proposta de montagem coletiva, em que se pode dispor cada azulejo aleatoriamente e em qualquer orientação, com a exigência única de que toda e qualquer combinação deve evitar o fechamento de uma forma. Assim, os murais são acompanhados de uma instrução de montagem, como um jogo que tem suas balizas, mas que dentro dela permite a exploração de muitas possibilidades aleatoriamente. Assim, o que Bulcão faz com essa proposição é modelar uma matriz para uma experiência coletiva, cujo

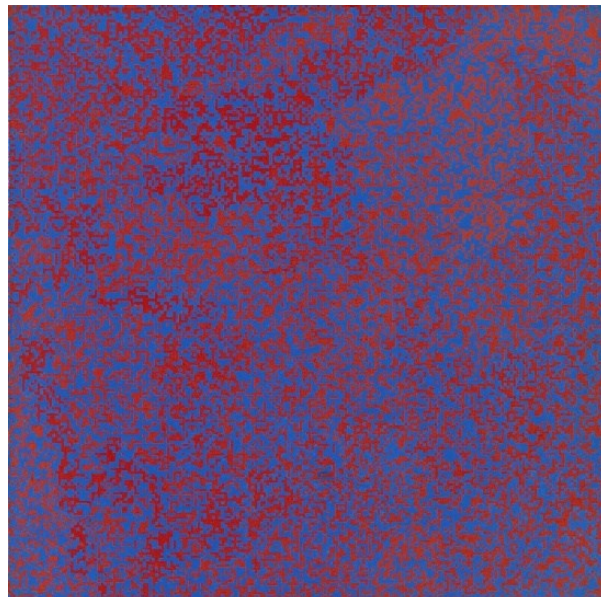
resultado ficava pré-estabelecido pelo desenho dos azulejos, porém não exaustivamente.

Figura 19 - 1024 colours, esmalte sobre tela. 96 x 96 cm.



Fonte: Richter, 1974.

Figura 20 - Random Distribution of 40,000 Squares Using the Odd and Even Numbers of a Telephone Directory, 50% Blue, 50% Red, 1960, óleo sobre tela, 103 x 103 cm.



Fonte: Morellet, 1960.

Outro exemplo importante é a pintura *1024 cores*, de Gerhard Richter, em que a escolha das cores é aleatória e em alguns casos executada por computador (Richter, 2014). Além deste, há também as pinturas a partir da lista telefônica, de François

Morellet (Figura 20). Em todos esses casos, a matriz provém como um conjunto de regras fixas já dadas, assumidas como parâmetros, mas cuja aplicação retorna uma forma não prevista. Nesse sentido uma matriz produziria oportunidades para uma serendipidade a partir da aleatoriedade. De tal modo que há um aspecto da formação através da matriz que depende do acaso.

Segundo Iverson (2014) artistas preocupados com o acaso na arte substituem o desejo de controlar o resultado pela disposição de aceitar as consequências do processo. Esse é o caso dos artistas que participam dessa concepção de matriz, cujo aspecto de interesse aqui é também o processo enquanto o que desvela a forma. Para alguns a estratégia da matriz seria capaz de produzir um trabalho liberado de conteúdos subjetivos. Essa pretensão que Bois caracterizou como o sonho do anonimado, necessariamente fracassa, muito embora a insistência neste fracasso produz uma multiplicidade de modos de ver

Assim a matriz não pode fornecer uma perspectiva neutra, de lugar nenhum, pois os seus parâmetros geradores são da autoria de um sujeito situado cultural e socialmente. Por isso não existe um puro acaso, mas o acaso que existe talvez possa ser considerado não egológico, não intencional. Como tal ele produz um encontro com a alteridade, mesmo que ela se encontre nas hostes da pessoa do próprio artista. Nesse caso a função da matriz não seria produzir expressões identitárias, mas oportunizar a plasticidade não egológica da forma.

Portanto, a matriz seria um modo de evitar o império da escolha consciente. Ela começa definindo um conjunto de condições que são assumidas como limites e regras, mas que proliferam infinitas variações, produzindo resultados parcialmente aleatórios, definidos por uma interação entre acaso e controle. Assim, a matriz cria obras de arte pela variação aleatória produzida por um sistema gerador. Em outras palavras, o artista mantém o controle sobre as regras do sistema, enquanto os resultados do sistema, ainda que não sejam completamente isentos de autoria, não podem ser totalmente previstos.

No entanto, neste jogo, o objetivo não pode ser constituir uma perspectiva essencialista, ou escapar do sujeito historicamente situado. Richard Serra, Imi

Knoebel e Fernanda Gomes são bons exemplos de artistas onde a matriz não é um sistema de regras fixo totalmente estabelecido para produzir acaso – mas sim como um conjunto de parâmetros flexíveis, não teleológico, que realizam sucessivamente sua própria transformação no decorrer do processo. Com suas matrizes estes artistas exploram exatamente o aspecto surrealista da matriz, em que ela pode estar associada com o jogo infinito que existe apenas quando é jogado e cujo objetivo é continuar sendo jogado.

O conceito de matriz que me interessa tem algo desta acepção surrealista: baseada não tanto nos jogos e no acaso, mas na insistência, na repetição e transformação infinita de uma prática. Concebo essa matriz de forma ampla, abrangendo meios, técnicas, materiais, procedimentos, assim como um conjunto central de interesses e tipologias específicas, sempre abertas e flexíveis.

Esta matriz construtiva pode parecer que resulta em objetos, mas ela não é o mesmo que um projeto de um objeto. Mesmo que uma matriz esteja organizada em torno da construção de objetos, isto não é senão um meio construir a própria matriz. Portanto, não faz sentido perguntar se a matriz foi bem executada porque ela não conhece esse tempo, mas apenas o presente, quando são simultâneas a construção como meio e as estruturas construídas. A matriz é imanente à construção, não estando excluída desta matriz a dimensão física, dos materiais, nem sensível, nem a afetiva, nem aquela da imaginação.

A noção que entra em choque aqui é a concepção de que se faz um trabalho e depois outro, e um terceiro e assim por diante, de modo que a tarefa seria por isso analisar este e depois aquele trabalho de maneira isolada e independente. Ao contrário, o que interessa em um e outro trabalho são as operações de sua construção enquanto participam de uma série que corresponde a procedimentos construtivos anteriores e aqueles por vir no âmbito do fazer estendido no tempo. Afinal, é aí que um meio encontra sua lógica: no que o proceder atual reage a, ou conserva os procedimentos anteriores. Portanto, a aventura que se propõe é da ordem do método aberto e em transformação.

Assim, a instanciamento dos parâmetros de uma matriz produz a vertigem de um meio – que transforma as suas condicionantes e promove a modulação simultânea das mesmas a partir da prática. Para esta chave não importa tanto cada trabalho em si mesmo, mas o fato de que cada trabalho cristaliza o movimento de um pensamento contínuo, que se pensa pela constituição e transformação das suas próprias limitações. Nessa perspectiva, a matriz é sempre um conjunto de regras ou convenções que se articulam em um fazer que põe em jogo as regras e convenções do fazer em si. Consequentemente, é possível compreender o processo da arte como a elaboração de uma matriz que pode ser colocada como objetivo e meio da prática de arte. Isto é, a elaboração incessante de uma matriz dá significado ao trabalho, porque constitui o seu ser como arte. O meio em operação é a matriz em elaboração, sendo a sua infinita transformação também o seu fim. Não se trata dos fins que justificam os meios, mas dos meios como fins, ou da ausência de fim.

Seria então o caso de dizer que essa matriz tem algo da constituição de um meio reflexivo, conforme definido por Walter Benjamin (2011), a partir do primeiro romantismo alemão. Essa noção de reflexibilidade se define enquanto um pensar que pensa o pensar que pensa o pensar e assim por diante, em uma cadeia infinita. E nesse sentido, o que se propõem é tratar a construção como um meio de pensar mediante um construir que constrói o construir que constrói o construir e assim por diante.

E isto ficou posto pela consideração primeira da construtividade em minha prática, A caracterização da minha prática enquanto uma matriz de construção disparou a questão de saber como se organiza essa matriz. Tal questão é relativa ao que se considera relevante para a construção. E resolvi tomar este problema primeiro a partir da construção de construções, cuja reflexividade intrínseca implicou pesquisa e reflexões à parte.

Assim sendo, minha investigação partiu da tentativa de afinar a minha matriz de construção. Para esta tarefa tomei como ponto inicial o trabalho *Nimbus* porque ele constitui o ponto de virada descrito no início deste capítulo, mas também o trabalho *Transitivo*, que lhe deu origem. Ambos apresentam materiais com os quais desenvolvi familiaridade em estruturas concisas e aparentes, o que permite considerar a

relevância de todas as suas partes. Nas duas peças a presença do aço inox reflexivo é dominante, mas em *Transitivo* há também lados das chapas metálicas pintados. A peça *Nimbus* (Figura 14) é derivada da peça *Transitivo* (Figura 8), que por sua vez é derivada de cavaletes frente de loja encontrados na paisagem urbana. Somadas, estas características compõem um sumário de minha produção do ponto de vista dos seus materiais e imaginário mais recorrentes até aquele momento.

Além desses materiais, a oficina *Estruturas temporárias*, esteve no meu horizonte desde o primeiro impulso na direção que me precipitou a meditação do meu trabalho enquanto uma matriz de construção. A observação da colaboração dos participantes da oficina que evidenciou que as estruturas construídas por partes intercambiáveis constituíam também uma importante linha de força central na minha prática. Essa intercambialidade esteve presente nas construções autoportantes da exposição *Fora de Serviço*, que são todas desmontáveis (Figura 6) – tanto que em ocasião posterior, remontei uma delas recombinação partes distintas dos três cavaletes. A mesma lógica combinatória do desmontável aparece nos estudos para os empenados (Figuras 1) e nos próprios empenados (Figuras 2 3, 4 e 5), assim como nas peças de parede compostas de fundos e molduras (Figura 9), em *Transitivo* (Figura 8) e *Nimbus* (Figura 14). Essa proclividade foi iluminada pela oficina *Estruturas temporárias* (Figura 15), onde ela foi, de certo modo, isolada enquanto um campo imaginante.

Figura 21 - Modelo sem título. Madeira, aço galvanizado, alumínio.
23,8 x 27 x 4,5 cm.



Fonte: Autor, 2023.

Os meus primeiros estudos a partir dessa diretriz foram realizados a partir da tipologia do quadro e me restringi, grosso modo, a realização de construções de parede e de pequeno formato, porque foquei em resolver questões plásticas e formais, a fim de restringir a indeterminação da matriz (Figura 21). Um dos problemas com uma matriz construtiva é saber afinal o que entra ou não nessa matriz, já que o meio da construção é incrivelmente vasto. Havia, portanto, nessa tentativa de afinamento, um impulso redutivo.

Quando se trabalha com estruturas aparentes e com meios reduzidos tudo que comparece visível é muito relevante. Rodchenko pensava que a decoração colapsava na estrutura dos trabalhos deste tipo, e era isso que ele entendia por fatura (Lodder, 1988). É um pouco isso que acontece aqui, pois quando se trabalha sem distinção entre suporte e pintura tudo importa. Assim, uma menor complexidade e uma execução simplificada da estrutura foram táticas que permitiram me ocupar sobretudo de uma série de pormenores de fatura.

A intenção era definir que materiais seriam utilizados, quais acabamentos, e de que modo as partes seriam pintadas, com qual técnica e tintas, quais parafusos seriam utilizados e assim por diante. E isto levando em conta a estrutura e seu modo de construção. Para tanto construí várias peças simultaneamente, o que permitiu conceber uma espécie de intertexto processual em que a situação de uma informou as possibilidades de outra, que pôde ser desdobrada em uma terceira e assim por diante.

As questões de construção vieram um tanto prontas porque a intenção primeira foi utilizar as chapas metálicas como elementos estruturais e isto se fez adequado de prima, levando em consideração, é claro, a escala diminuta. No geral a estrutura das armações é auto evidente e dá a ver como ela se fez: como o conjunto das tiras metálicas sustenta a posição das peças horizontais de madeira, ao mesmo tempo que são posicionadas em relação a ela. Durante o processo senti a necessidade de utilizar um perfil estrutural de alumínio nas laterais das armações para uma estruturação mais firme, o que estabeleceu a última regularidade estrutural e determinou o procedimento inicial para a construção das armações.

O aspecto central do processo de afinação da matriz dizia respeito, todavia, à lógica de combinação das partes e sua intercambialidade. Esta lógica pode desconsiderar a aparência dos materiais, mas depende da elaboração de uma estrutura variável e flexível. O ponto de partida desse desenvolvimento era submeter as faixas de pintura aos formatos de superfícies de cor discretas, incluindo aquelas dos próprios materiais, recuperando uma estratégia utilizada primeira vez nos estudos para os empenados.

A separação das faixas em tiras permite que a escolha das cores e dos materiais das tiras verticais se dê-se a partir da tentativa e erro, de modo que é possível trocar uma tira por outra, isto é, um material por outro, uma cor por outra, ou um material por uma cor e vice-versa. Uma vez que as áreas de cor não cobrem um suporte único, mas que, em vez disso, cada cor é colocada sobre um suporte avulso, as cores podem ser montadas por combinações sem que haja mistura de materiais pictóricos. Nesse caso as cores se aproximam de materiais e até mesmo da condição de objetos. Esta lógica de montagem denota a possibilidade do uso de materiais diversos, como tecido, acrílico, polímeros e assim por diante.

Por fim, os cantos arredondados dos elementos metálicos têm a função de mostrar visualmente que cada parte é um elemento discreto. Suas bordas são arredondadas para que se fechem como uma peça independente. Também as peças de madeira em relação às tiras metálicas cumprem bem as funções estrutural e de elemento avulso. O fechamento abre caminho para alteração nos seus contornos, passando das fitas para a silhuetas. Não obstante, há maleabilidade e possibilidade de transformação e conformação do metal e usinagem da madeira, permitindo desenvolver outras formas tridimensionais. Ao passo que quando um elemento se modifica, toda a montagem se modifica, podendo essa mudança ser também estrutural. Ficou configurado assim um sistema construtivo complexo.

Ao mesmo tempo que resolvia a estrutura e a lógica construtiva também observava como os materiais poderiam ser combinados levando em consideração a variação dos seus aspectos visuais em função da sua posição na peça e do nosso ponto de vista. Nos modelos iniciais as superfícies dos materiais se apresentavam como foram encontradas, com manchas, sujidades e riscos, bem como de marcas do processo de construção. Estes ruídos não compareciam como elementos visuais intencionais, mas

antes se mostravam como características próprias da história dos materiais, sinais deixados por situações ou de seus usos eventuais anteriores.

Naquele momento, pareceu-me necessário buscar maior regularidade de acabamento, pois meus esforços eram orientados pela leitura fenomenológica do trabalho, que eu também tentava provocar mediante o uso de materiais cuja aparência é variável a depender do ponto de vista. Assim, todo o esquema foi simplificado como estratégia para salientar aspectos que de outra maneira poderiam passar despercebidos: as particularidades descartadas das generalizações enquanto acidentais, contingenciais – as sombras, reflexos luminosos, peculiaridades dos materiais etc. É por isso que as condições de acabamento são muito importantes no caso da minha prática. E isto é ainda mais importante nas peças menores, em que os ruídos são mais significantes. Por essa razão mesma decidi não usar chapas muito finas de metal, porque ao contrário do que se pode supor, a ondulação do metal fino traz mais atenção para a fisicalidade, em vez de salientar os aspectos virtuais da experiência.

Além disso há um conteúdo que passa junto ao uso de materiais de segunda mão, pois isto permite considerar uma narrativa a respeito da origem dos materiais e sobre o sentido de uma produção a partir de restos. Preocupou-me a extensão que esse tipo de interpretação pode adquirir e como ela poderia interferir, e se poderia inclusive diluir a experiência no corpo a corpo com o trabalho. É claro que essa experiência jamais é pura, mas há meios de enfatizar os sentidos e sensações no encontro perceptivo com o corpo de relevâncias sensíveis entregue pelo trabalho.

Nesse sentido, há também uma tendência a autonomia – no que ela sobrevive enquanto uma vontade de entrincheiramento da significação no instante do encontro efetivo e presencial com o trabalho, fazendo considerar o objeto, suas partes físicas e o seu contexto imediato – elementos positivos – enquanto os únicos aspectos relevantes. Mas a minha bandeira nunca foi da essencialidade de um meio, em vez disso pensava inscrever na aparência dos trabalhos conteúdos perceptivos que atuassem como ícones na direção de uma percepção sensório-motora.

Figura 22 - Modelo sem título, 2023.



Fonte: Autor, 2023

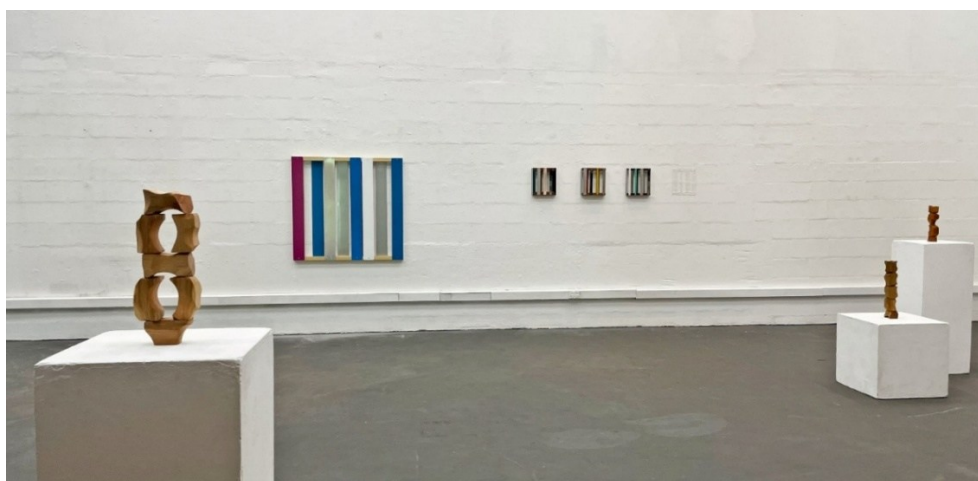
Assim, se os primeiros protótipos se resolveram sem apresentar tiras espelhadas, a sequência deste processo deu-se pela inclusão do aço inox e do alumínio, levando em consideração tais materiais especulares e reflexivos como meios de ativação dos elementos verticais estruturais das armações. Em um caso particular explorei a variação na aparência destes materiais a partir da curvatura, numa variação mais simples do mesmo efeito que torna *Nimbus* uma construção complexa.

Como parte da aparência de base para este grupo de trabalhos, restringi os tipos de materiais metálicos que ficaram reduzidos ao inox, alumínio e aço carbono ou galvanizado, pintados com ar. A pintura sendo uma maneira tanto de zerar informações da produção quanto e direcionar o foco para a área colorida e potencializar o jogo virtual apresentado por cada armação. Escolhi usar a tinta spray ou automotiva porque elas proporcionam acabamento não gestual, sem acontecimentos ou tratamento desigual da superfície. Isto condiciona a atenção à cor e ao aspecto do formato do anteparo da cor e não ao modo em que a tinta foi aplicada.

Selecionei a cera como acabamento da madeira, porque ela interfere menos na sua aparência crua.

A exposição Corpo Suporte Estrutura foi um retrato do processo até o momento acima descrito, que se concentrou na invenção de um sistema construtivo. Todos os trabalhos da exposição eram tipos para parede que em referência à grade e à janela da pintura chamei de armações. Além disso, também usei o termo em referência à armação interna das esculturas, cuja autonomia se conquistou na modernidade, através da engenharia e arquitetura – com a torre Eiffel, em (1887-1889) – e nas experiências construtivas russas – com destaque para o Monumento à Terceira internacional (1919-1921), de Vladimir Tatlin.

Figura 23 - Exposição Corpo Suporte Estrutura.
Galeria Alcindo Moreira Filho, 2024.



Fonte: Autor, 2024

Além disso, penso que as armações apresentadas tinham uma afinidade com a ideia neoplástica de realizar uma síntese da pintura, da escultura e da arquitetura. Segundo Bois (2009), para os neoplásticos a divisória arquitetônica era a forma que melhor reunia estas linguagens. Com efeito, assim como as divisórias, as armações autonomizam a cor não apenas da representação, mas da relação direta com outras cores em um plano único, incluindo um espaço intervalar entre elas.

O apresentado na exposição estava dentro do que pretendia na primeira fase do trabalho, que consistiu em configurar um sistema construtivo autônomo e aberto a possibilidades múltiplas. Não obstante o processo ficou marcado por um

transbordamento não intencional do objetivo inicial que desvelou aspectos da minha prática, situando-os de outro modo no meu pensamento.

Esse transbordamento parece que acontece pelo menos de três maneiras:

- a) Mediante a insistência da tipologia do quadro;
- b) Com a transformação no campo da minha imaginação;
- b) No encontro de uma inscrição imaginária dos meus materiais e da minha vontade construtiva;

No meu discurso intencional entendia a razão para o uso da tipologia do quadro como um suporte para o desenvolvimento da matriz enquanto algo apenas tático. Isto é, em si mesmo desimportante, não essencial ou mesmo destacável da matriz. E essa impressão me vinha justamente porque a construção estava posta em oposição às minhas imagens mentais. Entretanto, ao decompor e dissecar a construção, também internalizei e desenvolvi um processo de construir. E esse sistema foi realizado a partir de construções que obedeciam a tipologia de quadros não só apresentando o formato quadrangular, mas também a concepção de um ícone do campo perceptivo (Figura 24).

Figura 24 - Armação 4, madeira, alumínio, inox, aço carbono e galvanizado, tinta acrílica e automotiva, 25 x 22 x 5cm



Fonte: Autor, 2024

Ora, ao desenvolver a construção a partir de um suporte assim definido não pude me furtar a elaborar imagens mediante a disposição intervalar das tiras. Nas armações há sim atravessamentos onde o olhar encontra a parede, mas também há relacionamentos entre as partes da construção. Portanto, há uma inteireza não só estrutural, tectônica, mas também virtual, a partir do campo fenomenal das aparências cromáticas e dos aspectos elusivos das superfícies metálicas. Com efeito, as tiras de cor e as metálicas colapsam o seu aspecto literal em favor de um registro clivado, enigmático, que exige e convoca uma atividade de interpretação no campo virtual da imagem. Trata-se de uma imagem inteira, que coordenada as partes em um todo, mas que é múltipla, pois recusa a definição literal e a categorização unívoca.

Figura 25 - Objeto ativo, óleo sobre tela sobre madeira, 52 cm x 4 cm x 2 cm.



Fonte: Castro, 1959.

No fim, isto reiterou a proximidade com os objetos ativos de Willys de Castro, porque as armações também oportunizam uma situação a partir de um conjunto composto de partes reunidas em uma unidade discreta e, à princípio, vista como autônoma em relação ao espaço. Essas partes são termos intercambiáveis que produzem significação também através dos relacionamentos que travam entre si, como que de

um modo interno. Este jogo que se percebe travado nos limites do trabalho é uma das maneiras em que genealogia pictórica da minha prática se coloca.

É evidente que – e mesmo no caso de pinturas convencionais – esse relacionamento não é apenas entre as partes do trabalho, também é conosco, enquanto presenças integradas à situação. Somos nós que fazemos e dinamizamos estas relações entre as partes dos trabalhos. Somos nós que atribuímos essas relações ao trabalho, como que retirando nossa participação. Desse modo, o meu trabalho de fato se destaca do espaço e em relação ao seu público, e apresenta acontecimentos próprios, muito embora seja permeável, sensível às condições do local.

Mas o que realmente significou uma virada foi o fato de que esse processo de construção acabou transformando a minha imaginação. Antes da minha investigação da construção as minhas imagens mentais de pintura e o processo de construção estavam apartados. Porém, com a dedicação ao processo de construir, as minhas imagens mentais, antes elusivas e difusas, começaram a me ocorrer em “alta definição”. Elas passaram a comparecer na imaginação já apresentando um corpo construído com fatura e materiais específicos. Agora, mesmo que essa imaginação não venha a se concretizar no fazer do trabalho, as minhas imagens já não me chegam sem substrato material. Ocorreu, portanto, uma integração entre construção e imagem, que faz com que eu veja a imagem através do meio construtivo, de sua montagem material, ao passo que vejo a construção através da imagem, da sua inteireza fractal.

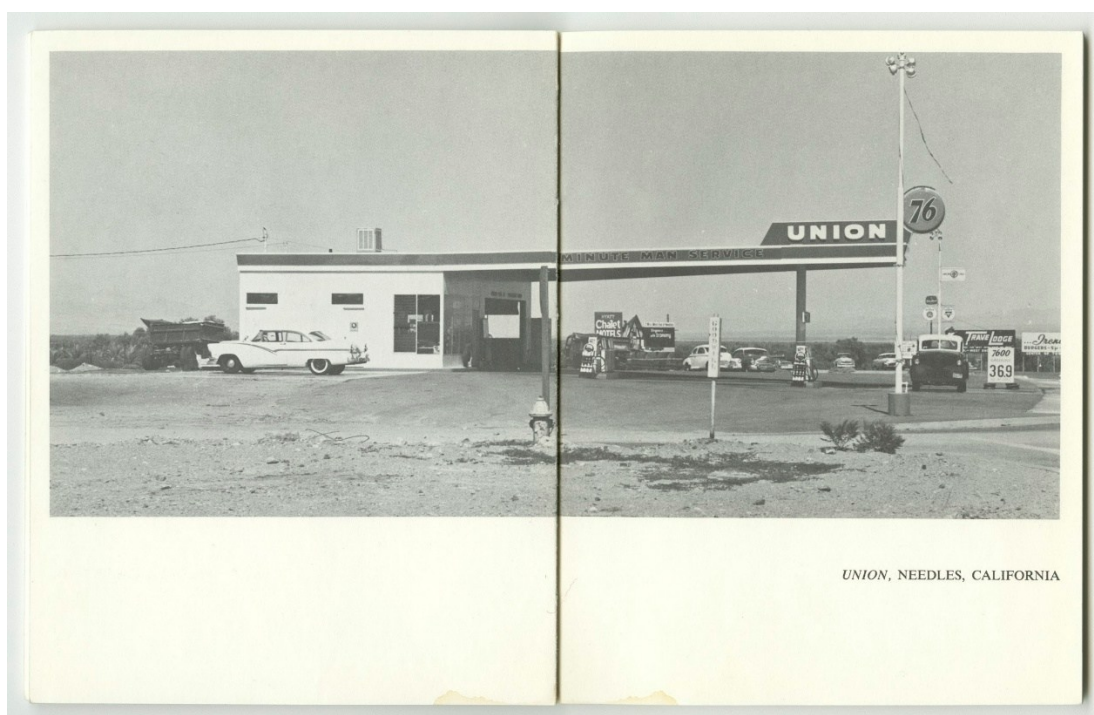
Com isso já não concebo a construção, os reflexos, as sombras e outros aspectos que recuperam a situação do ambiente de montagem em oposição ao campo da imagem, mas como parte do mesmo campo virtual do trabalho. De modo que já não tomo estes elementos variáveis e elusivos como disparadores de uma consciência da situação como determinante para as relações internas ou próprias do trabalho. Na verdade, isso perdeu importância porque essas características virtuais da percepção se tornaram também material plástico para construção e imaginação da inteireza fractal de cada trabalho, mas não visando a suposta disposição do público a fazer fenomenologia a partir do trabalho. O que provoca o retorno da questão do porquê as

peças caminham diante do meu trabalho – pressupondo que elas não caminham para fazer fenomenologia.

Para além disso e finalmente, o desenvolvimento da matriz me pôs em contato com a vontade construtiva de minha prática, que, penso, participa de uma vontade construtiva geral que Oiticica (2006b), como Worringer (1997), concebeu de modo contextual, quase como uma vontade de ordem e desenvolvimento à contrapelo do subdesenvolvimento caótico brasileiro. Sim, mas também senti a necessidade de pensar no aspecto particular dessa vontade, de modo a identificar algo de sua estrutura imaginária singular, para além de sua sintaxe.

A inquietação crucial foi imperativo de marcar que muito embora a tarefa central do meu trabalho seja abstrata, isto não significa que a minha prática esteja como tal suspensa em um mundo à parte, fora da história. Trata-se, pois, de um situar minha prática de arte como atividade de um sujeito social, cuja presença compreende também a virada do campo da arte para o debate no campo ampliado da cultura, que Oiticica (2006b) também anunciava no seu Esquema Geral da Nova Objetividade.

Figura 26 - . Twentysix Gasoline Stations 1963, Livro de artista, 51 páginas.



Fonte: Edward Ruscha, 1963

Krauss (2011) desdobra semelhante noção de arena expandida ao repropor a concepção de meio para arte a partir da cultura. Analisando o trabalho de Ed Ruscha a autora argumenta que o meio de produção do artista não é a técnica, nem o substrato material ou suporte das suas pinturas a óleo e livros de artista, mas o automóvel.

O trabalho *Twenty-Six Gasoline Stations* (Figura 26), de Ruscha, segundo Foster (2014), é exemplo de uma produção que realiza um “mapeamento sociológico implícito”. Esse mapeamento dá a ver não apenas os postos de gasolina, mas, de maneira latente, o imaginário em torno do automóvel, isto é, a cultura do automóvel nos Estados Unidos. Mas não generalizada, e sim particularizada na experiência do sujeito do artista. Isto porque o livro foi produzido a partir de fotografias dos postos de gasolina encontrados no caminho de sua residência até a casa dos seus pais (Silveira, 2021, p. 304). Assim, o trabalho está apoiado no sujeito específico do artista, enquanto inserido na linguagem e no contexto ampliado da cultura.

Em outras palavras, o meio artístico não é de-historicizado, nem é reduzido às técnicas, nem ao material, nem ao suporte, se definidos desimplicados culturalmente. Portanto, se considera um espectro alargado de um sujeito de uma cultura, cuja existência resulta em certa prática e que por sua vez fica cristalizada nos seus produtos. Nessa chave, seria o trabalho de Ruscha o produto de um artista consciente de sua inserção em um contexto cultural, com suas estruturas simbólicas e imaginárias.

Nestes termos, o artista age como um sujeito crítico da cultura, pois com o seu trabalho convoca não apenas o imaginário positivo do automóvel. Isto é as conotações ligadas a liberdade, individualidade e autonomia, mas também destaca o lado sombrio da paisagem do automóvel: “seus fotolivros destacam seu aspecto anódino (da paisagem), sem presença humana (muito menos interação social), ou documentam seu espaço ocupado por um reticulado de propriedades (privadas), ou as duas coisas” (Foster, p. 27).

Ou seja, a contraparte negativa e suprimida do imaginário do automóvel – a sua verdade não intencional, não prevista, não consciente nem planejada de modo

positivo - é uma contraparte pinçada e salientada pelo trabalho de Ruscha. Por exemplo: a desolação da autopista – como contraponto da liberdade; a desagregação social – como contraponto da individualização; e a concentração da propriedade privada – como contraponto da autonomia.

Figura 27 - Standard Station, Ten-Cent Western Being Torn in Half. Pintura, óleo sobre tela, 165,1 x 308,6 cm.



Fonte: Edward Ruscha, 1964.

A revista de western barato ‘sendo’ rasgada no canto da pintura *Standard Station, Ten-Cent Western Being Torn in Half* (Figura 27), colocada na tela de modo um tanto insólito, demonstra que o trabalho pretende movimentar estas tensões profundas entre a individualização e a cultura coletiva. O ponto nevrálgico é o rasgo congelado em ato pela sua representação pictórica, que torna a imagem tanto estranha, quanto familiar, tanto coletiva, quanto singular. Neste caso o meio de Ruscha não é simplesmente o automóvel, mas também o mecanismo crítico abstrato que toma o imaginário do automóvel mediante uma imagem dialética que inclui suas contradições culturais.

O desenvolvimento da minha matriz me levou a busca do meu imaginário próprio em relação também a cultura em termos ampliados. Este mandato me redirecionou à minha história de vida no seu entrelaço com o campo social. A observação do meu trabalho em conexão com a cultura fez emergir elementos formais que provavelmente se sedimentaram no fundo do olho com o passar dos anos. Assim são, por exemplo,

as cores de terra vermelha e as cores de cunho um tanto populares, de esmalte para madeira, que aparecem renitentes nas minhas construções (Figura, 29).

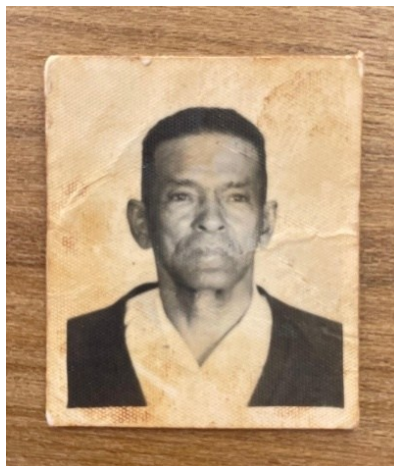
Figura 28 - Intervalo, acrílica, esmalte e poliuretano sobre aço, alumínio e aço inox, 58 x 55,5 x 10 cm.



Fonte: Autor, 2023.

Não só imagens da história da arte me povoam, o que é óbvio, mas acontece que o processo de arte me permitiu identificar múltiplas reminiscências de construções, que retornaram reavivadas pelo meu envolvimento com este meio.

Figura 29 - Meu bisavô, Marcelino José de Carvalho.



Fonte: arquivo pessoal.

Algumas destas memórias vêm da infância, da construção de brinquedos com madeira, como carrinhos de rolimã e tacos de Bets. Mas além disso, minhas imagens passaram a apresentar conexões também com um imaginário da arquitetura de madeira, sobretudo anglofônica, que foi o modelo de ocupação e colonização da região chamada Norte do Estado do Paraná. A ocupação do sertão norte paranaense foi um projeto de colonização, urbanização e exploração imobiliária de terras devolutas do Estado (SERRA, 2019), do qual meu bisavô, Marcelino José de Carvalho (Figura 30), tomou parte, conta-se, como grileiro da Fundação Paranaense para Colonização e Imigração, fundada pelo Governador do Estado, Moysés Lupion.

Figura 30 - Casa mudando de endereço.



Fonte: Perfil da empresa Transporte de Casas Pauli e Souza no Facebook, 2014.

Figura 31 - Meu retrato aos 2 meses de vida



Fonte: arquivo pessoal.

Duas fotografias capturam fragmentos metonímicos deste imaginário. A primeira mostra uma casa de mudança sobre um caminhão, que era um acontecimento comum a interromper o jogo de bola na rua. E a segunda é o meu próprio retrato puntual, aos 6 meses de idade, onde apareço em primeiro plano como uma silhueta desfocada, enquanto o fundo, o interior de uma casa de madeira com piso vermelhão, é capturado em foco, apesar da penumbra.

Em paralelo, o meu trabalho apresenta também uma afinidade com a arquitetura moderna e de estilo Art Déco, com a qual tive contato muito posteriormente, no período que morei em Curitiba, mas que se desenvolveu em paralelo à colonização do norte pioneiro. Essa conexão com a qual me encontrei por acaso, me fez pensar que é bem provável que meu impulso de arte arraste algo do imaginário em torno destas vontades de ordem e desenvolvimento que modelaram o meu contexto social e cultural de origem e formação. É evidente que tais processos, tanto modernos, quanto são coloniais, se comparecem no meu imaginário, o fazem nos seus aspectos tanto utópicos quando sombrios.

Figura 32 - Edifício Marumby, Praça Santos Andrade, Curitiba, Paraná, 1948.



Fonte: MERO, 1948.

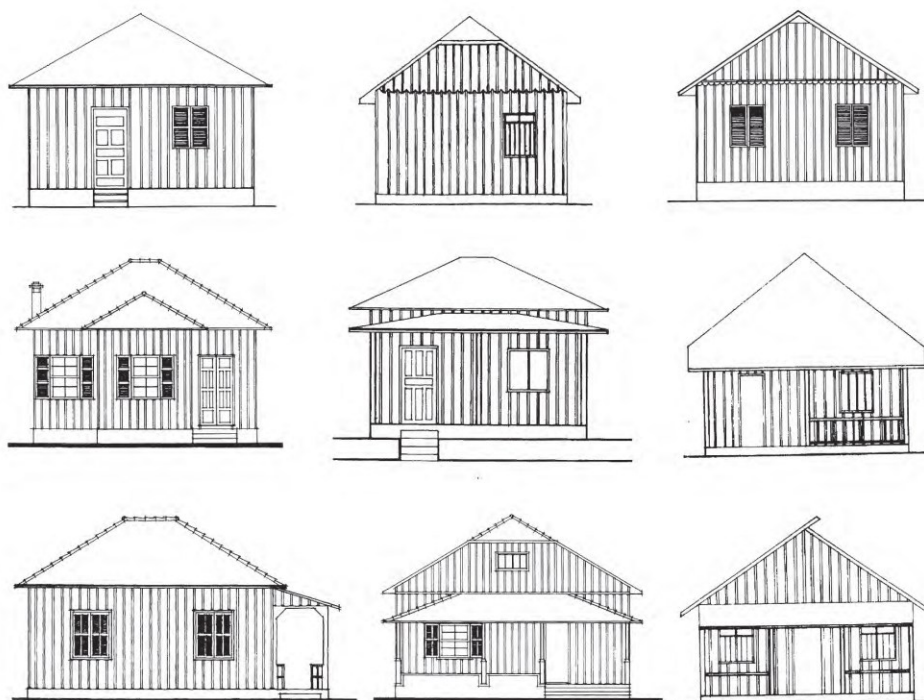
Figura 33 - Sem título (canto), acrílica, esmalte e poliuretano sobre aço, alumínio e aço inox espelhado, 100 x 22 x 5cm



Fonte: Autor, 2023.

É claro que isto não resume o meu trabalho, mas situa meus materiais no campo ampliado da cultura. Se *Twenty-Six Gasoline Stations* sumariza o imaginário de Ruscha, os livros *Prédios de Curitiba* (Macedo; Batista; Takeuchi, 2017.), *Espiraís de madeira: uma história da arquitetura de Curitiba* (Dedueque, 2001), *Arquitetura em madeira* (Zani, 2013), junto da tese *Cidades novas da fronteira do café: história e morfologia urbana das cidades fundadas por companhias imobiliárias no norte do Paraná* (Rosaneli, 2009), compõem a bíblia *ready-made* de meu imaginário social. É claro que este imaginário é aberto e vai recolhendo novas imagens no percurso das identificações.

Figura 34 - Algumas variações de casas de madeira da região do Norte Pioneiro, no Paraná.



Fonte: Zani, 2013, p. 99.

Ao mesmo tempo, a arte como entendo não trata, contudo de uma operação que busca cristalizar o imaginário nem tampouco reforçar a identificação cultural, mas um relacionamento descentrado com a cultura⁵. De modo que estes elementos aqui elencados são materiais imaginários do trabalho, cuja tarefa é reinseri-los no campo do discurso para revirá-los. Barthes (1977) notou muito bem esse mecanismo. Comparando um professor a um psicanalista observou que na verdade o professor é o analisado. É ele que dirige seu discurso à linguagem, e o grupo de estudantes retorna para ele sua própria mensagem deformada. A teoria ou a ciência seriam os restos desse processo.

O artista, na sua prática, faz o mesmo quando procura pôr em campo sua vontade de arte, que reboca o seu imaginário. Ao pôr isso na linguagem, ou no corpo, essas instâncias que na teoria psicanalítica de Lacan ocupam o lugar da alteridade e do imaginário, o processo dessa formalização encontra, como diria Rodrigo Naves, a

⁵ Esta perda do sentido de si a fundamental intuição de Platão sobre a arte: “Pois coisa leve é o poeta, e alada e sacra, e incapaz de fazer poemas antes que se tenha tornado entusiasmado e ficado fora de seu juízo e o senso não esteja mais nele. Enquanto mantiver esse bem, o senso, todo homem é incapaz de fazer poemas e de cantar oráculos”. (PLATÃO, *Íon*, 534a, 2011)

resistência do mundo, que trava a formação lisa do previamente idealizado. A mensagem é deformada, de modo que revela as suas inadequações⁶. O trabalho de arte, portanto, não é exatamente um produto do imaginário autônomo e autêntico do artista, mas o resultado do revirar desse imaginário, porque traz incessantemente o fundo para o ponto de foco. Se é este o caso, devo perguntar, não sendo aquele da identidade, qual é o sujeito do meu discurso de artista?

⁶ Este conceito resistência se estende pela obra crítica de Naves, mas talvez a sua melhor caracterização conceitual esteja em: NAVES, Rodrigo. Prefácio. *In*: ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo. Companhia das Letras, 1995, p. XI-XXIV. Para exemplos dessa resistência na produção artística brasileira gosto do ensaio NAVES, Rodrigo. Amílcar de Castro: matéria de risco. *In*: NAVES, Rodrigo. **A Forma difícil**. São Paulo, Companhia da Letras, 2011, p. 233-260. Também: NAVES, Rodrigo. Mira Schendel: o presente como Utopia. *In*: NAVES, Rodrigo. **O vento e o moinho**: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 89-106. Ver ainda: NAVES, Rodrigo. Aventuras do Método: Amílcar, Camargo, Mira, Willys. *In*: NAVES, Rodrigo. **O vento e o moinho**: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p.107-122. Essa resistência está em concorrência com a tomada romântica e idealista do mundo e da arte, e a favor do “anonimato e da coletividade que acompanham a arte e a arquitetura modernas”. Ver: WISNIK, Guilherme. Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas. São Paulo: Editora Ubu, 2020, p. 181.

5 NO MEIO DO CAMINHO TINHA UMA PEDRA

Apenas recentemente eu passei a considerar a construção como o meio central do meu trabalho, pois meu ingresso na arte foi através do desenho, e depois avancei pela pintura. Mas desde que me interessei pela cor, já me interessei dentro de uma chave geométrica e construtiva. Algo desta vontade construtiva talvez explique o meu interesse pelo minimalismo, assim como o debate epistemológico da arte, quando da sua emergência.

Lembro-me bem que meu interesse pelo minimalismo foi instantâneo, quando tomei conhecimento dos trabalhos sobretudo de Donald Judd e Carl Andre, na ocasião do meu primeiro contato com o debate entre o minimalismo e o modernismo. Um debate que ficou retratado pela tensão entre dois ensaios: o primeiro, de Donald Judd, é o texto *Objetos Específicos* (2006), que propôs a arte como um objeto tridimensional – uma objetividade anti-ilusória, anti-pictórica – integralmente presente no aqui e agora, e dinamizada na sua relação com o observador; o segundo foi o escrito *Arte e objetividade*, onde Michael Fried (1967) leva a definição da objetividade de Donald Judd a sério, mas a vê como oposto à arte, que na sua estima deveria suspender a objetividade em favor de um estado de graça.

Já naquela época, mesmo sem ter contato direto com os trabalhos, sentia que a arte minimalista ia além de ambos os textos. Lembro de pensar que os artistas minimalistas expandiam a pintura para o espaço, o que para a minha surpresa foi abordado por Hal Foster muito tempo depois. Foi em parte este interesse no minimalismo e na arte americana em geral que motivou uma viagem minha até Nova York, em 2016. Lá visitei o Dia Beacon e exposições com artistas minimalistas e pós-minimalistas. Foi quando voltei ao Brasil, no mesmo ano, que iniciei os estudos dispararam a minha produção artística desde os empenados até o presente momento. E talvez por isso mesmo me apoiei nas leituras sobre o assunto para pensar o meu trabalho.

Não obstante, o debate específico em torno do minimalismo foi recuando para o plano de fundo e deu lugar central a minha prática. Este debate reemergiu recentemente por conta de um impasse com alguns dos seus pressupostos de interpretação que formataram o início de meu percurso. Alguns destes pontos foram introduzidos por

Rosalind Krauss (1966, 1973, 1996, 2007) a partir compreensão do minimalismo mediante a filosofia da linguagem e a fenomenologia. Mais tarde, acompanhei o modo como Hal Foster (2014; 2015) desenvolveu e transformou essa concepção ao sumarizar a recepção do minimalismo, cobrindo o debate da época e chegando até a crítica institucional e a sua relação com a Pop Art (Foster, 2014).

De início, Foster cristaliza um avatar literalista que, conforme o autor faz constar em *Complexo arte-arquitetura* (2015 p. 215-216), é semelhante àquele do artigo *Objetos Específicos*, escrito por Donald Judd. Como tal ele é esboçado no livro *O retorno do real*, onde Foster aborda a recepção inicial da mudança proposta pelo minimalismo, que “rompe com o espaço transcendental de grande parte da pintura modernista” (Foster, 2014, p. 53) ao mesmo tempo que se abre para o espaço dos objetos comuns e nega a base da escultura. Na sua revisão Foster (2014) considera a questão da recepção americana da fenomenologia de Merleau-Ponty e da linguística estrutural de Claude Levi-Strauss e Roland Barthes. A partir disso sustenta que o minimalismo está tanto empenhado em produzir outra discursividade para arte quanto constitui uma investigação fenomenológica.

Para ele o minimalismo em si pode ser compreendido “como fenomenologia” (Foster, 2014, p. 56), de modo que a conceituação do trabalho minimalista é definida como uma contraposição entre a compreensão imediata da forma e a variação da aspectualidade dos materiais em uma percepção estendida no tempo. Foi esse mesmo arranjo tensivo que por um tempo me pareceu presente na minha própria prática, até que o processo em si indicou que tal interpretação precisava ser reconsiderada.

Entretanto a tomada de Foster seguia um programa – fixar o minimalismo como um ponto de virada para o pós-modernismo – que o obrigou a abandonar a fenomenologia uma vez que ela estaria ancorada em uma matriz idealista que exclui o inconsciente e mantém a noção de sujeito em limites um tanto masculinistas. Considerar o minimalismo como uma crítica estruturalista dos meios modernos foi a maneira que Foster encontrou de “amenizar este embaraço” (Foster, 2014, p. 57). A ênfase na crítica discursiva seria um modo de destacar as investigações minimalistas como um avanço rumo a um modelo de consciência menos idealista do que o do modernismo.

Para tanto, Foster (2014) se apoia e se engaja na defesa do literalismo no que ele se coloca antes enquanto uma reação à virtualidade – e à ambiguidade – da pintura. Essa postura negativa se constrói contra o modernismo americano da pintura e em específico aos modelos mentais que ele implica. Foster tenta suspender a fenomenologia para escapar da abstração do sujeito suposto do minimalismo, identificado como o mesmo sujeito idealizado, fora da história, associado àquele supostamente pressuposto pela pintura modernista americana.

A construção deste argumento, no entanto, não é capaz de separar a pintura modernista americana dos discursos de promoção e reação que ela suscitou. O constructo *modernismo* no discurso de Foster é uma generalização reativa aos limites do modernismo na pintura, grosso modo de acordo com uma concepção atribuída a Clement Greenberg (2013). Neste constructo de pintura, a virtualidade é concebida como uma ilusão que é motivo de suspeita ideológica, pois seria alheia às dinâmicas sociais ou aderente ao *status quo*.

Figura 35 – Untitled, um trabalho de Flavin para o Marfa project.



Fonte: Dan Flavin, 1996.

A crítica parece sobretudo direcionada ao anacronismo dessa posição, mas o problema é que ela conserva as oposições entre imagem e construção, literal e ilusão, corpo e ideia. Ao mesmo tempo reduz a pintura aos termos destes binômios que podem ser associados ao imaterial. Essa concepção literalista abafa a continuidade da pintura no minimalismo. Hal Foster percebe o problema em parte, quando nota a insistência, no minimalismo (e sobretudo nos seus herdeiros), de um aspecto virtual que o crítico logo associa à pintura. Foster (2015) retoma a questão e a fenomenologia no seu livro *Complexo arte-arquitetura*, onde ele demonstra, a partir de Donald Judd e Dan Flavin, como o minimalismo estende o encontro com a virtualidade desde a pintura para uma situação específica de encontro com objetos no espaço.

Nos seus exemplos preferidos, Hal Foster (2015, p. 159,164n) reconhece uma reelaboração de questões modernistas para além da dialética ilusão-real, por exemplo, a influência que Jackson Pollock e Brancusi exerceram sobre Richard Serra e a possível relação entre Anthony McCall e os experimentos de luz de László Moholy-Nagy (Foster, 2015, p. 212-214). Mas parece que com essa genealogia ele quer sugerir que os trabalhos de Serra e McCall estão associados a tendência modernista de enfatizar a materialidade e a experiência situada em reação a suposta abstração do substrato material dos trabalhos de arte e a autonomização da imagem em relação ao contexto. Ao passo que nos trabalhos de Turrell, Irwin e companhia aconteceria o contrário: haveria uma inflação da opticidade do modernismo (Foster, 2015) com a extensão do ótico para o espaço real. Essa condição, segundo o crítico, já havia sido anunciada pela pesquisa de Dan Flavin, para quem o minimalismo era tanto pintura quanto escultura, assim:

[...] Flavin promove não só uma abstração completa do pictórico (isso foi em grande parte alcançado por Pollock e outros), mas sua atomização total. Se para Judd o minimalismo 'não é nem pintura nem escultura', com Flavin começa a ser ambas, sendo cada categoria transformada no processo – a pintura levada ao óptico e a escultura ao espacial. Isso constitui uma revisão fundamental da noção comum do minimalismo, porquanto, assim considerado, ele inaugura não só um deslocamento da ilusão *para* o espaço mas também um remodelamento do espaço *como* ilusão." (grifos do autor) (Foster, 2015, p. 233)

Figura 36 - Vista da instalação dos Solid Light Works de McCall



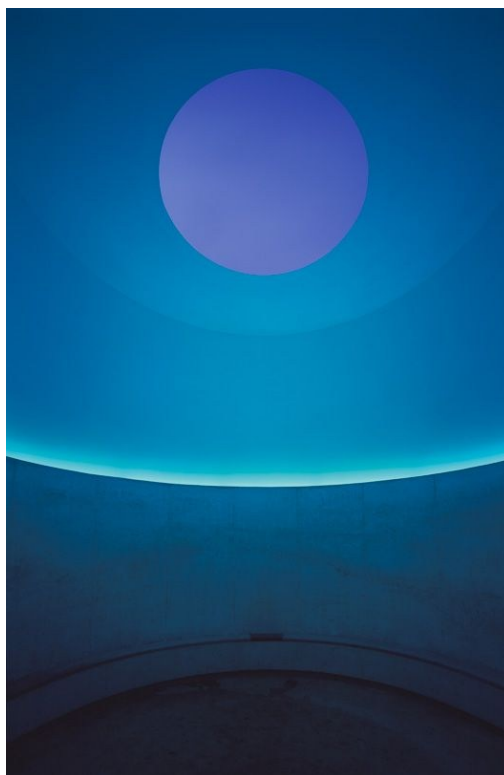
Fonte: Anthony McCall, 2018.

Assim, ao reconhecer o equívoco que expulsou pintura e fenomenologia de sua consideração, Foster (2015) desenvolve uma crítica discriminando a boa e a má fenomenologia, de acordo como o grau de ilusionismo. De um lado, ficam os desenvolvimentos problemáticos do minimalismo *como* fenomenologia, nos trabalhos de Larry Bell, James Turrell e Robert Irwin, além de Olafur Eliasson e Bill Viola. Do outro lado, estão situadas as práticas que se descolam do idealismo, como é o caso da escultura de Richard Serra, que toma o espaço como um campo, e o trabalho de Anthony McCall que nos “reconduz à benevolente fenomenologia de Merleau-Ponty” (Foster, 2015, p. 206).

Entre ilusão contra realidade da linguagem, construção contra imagem, a crítica de Hal Foster vai se organizando por pares de opostos. Com efeito, Foster (2015) retoma a relação entre modernismo e minimalismo, tanto enquanto uma continuação do modelo de consciência modernista, quanto enquanto a crítica dos seus desdobramentos. Tal abordagem situa construção, corpo e materialidade contra um modelo de consciência que supostamente é focado no espaço substancializado da imagem, na mente desincorporada e na ilusão. Assim, o crítico não só volta a analisar a fenomenologia, mas também recua na sua própria alegação de que o minimalismo encerra e dissipa a aporia entre o material e o espiritual na arte moderna.

Em certo sentido, essa bifurcação é constituinte do discurso de Foster, da sua inadequação epistemológica e da sua contradição performativa. Ao se ocupar de resistir a ilusão e ao positivismo, o crítico considera as virtualidades como ilusões, em oposição a uma realidade social que ultrapassa o reducionismo ótico. Mas isto implica supor um corte entre o ótico e suas virtualidades e o que pode ser considerado real, bem como implica em aceitar que a ênfase da pintura modernista se encerra na ilusão óptica. Esse recuo causa um problema de método de análise de trabalhos que inegavelmente ultrapassam essa aporia. Hal Foster não demorou a notar que os trabalhos de James Turrell, Olafur Eliasson e Bill Viola já não aceitam estes termos, pois provocam o desmoronar dos “binários que estruturam nosso discurso sobre arte desde o minimalismo – o ilusionístico e o literal em Judd, ou o absorvente e o teatral em Michael Fried, ou mesmo o participativo e o espetacular” (Foster 2015, p. 246).

Figura 37 – Skyspace de James Turrell no MASS MoCA.



Fonte: Turrell, 2021.

Ora, se um dado trabalho de arte constitui algo para o qual não há discurso, em relação ao qual o discurso prévio é inadequado e a estrutura para acercá-lo vacila, seria por isso requerente da tarefa de reconsideração do que não encaixa no que se espera, exigindo compreender o momento epistemológico de sua possibilidade, se

necessário buscando o vocabulário para tanto. Ou seja, se Foster tem razão com relação a inadequação do vocabulário hodierno para abordá-los, em paralelo à crítica política e cultural das implicações desses trabalhos – que pode muito bem ser mantida, restaria perguntar quais seriam então as categorias adequadas para pensar estas produções.

Em suma, não seria o caso de admitir que estes trabalhos são pregnantes justamente porque ultrapassam a aporia entre material e espiritual da arte moderna – o mencionado modelo de consciência modernista, exigindo então considerar quais são os modelos de consciência podem ser supostos por tais práticas? Mas para fazer isso seria preciso primeiro reconsiderar a virtualidade ótica como um aspecto real e não ilusório, bem como considerar que o seu emprego que parece encerrar uma ilusão na pintura e fora dela não é um fim, mas um meio.

Alego que é possível desenvolver essa posição a partir da fenomenologia, mas para tanto é preciso mudar os seus pressupostos e realizá-la de fato. E isto implica simplesmente compreender que a fenomenologia é uma ferramenta metodológica discursiva para a análise do trabalho de arte que como tal ela depende do texto e não é idêntica ao campo de arte, mas sendo homologa ao discurso, pressupõe também uma virtualidade constitutiva. O que estou dizendo é que, os trabalhos de arte possuem conteúdo fenomenológico, mas não são tal como uma fenomenologia. Isto é, não existe minimalismo como fenomenologia, nem arte como fenomenologia. Possuindo conteúdo fenomenológico, porque é perceptível, a arte pode ser tomada pela fenomenologia, mas essa será sempre pela sua natureza de texto sobre alguma coisa, sempre estranha ao trabalho de arte. Aliás, a fenomenologia estará sempre aquém do trabalho. Não obstante, o discurso da fenomenologia e o campo do trabalho de arte depende ambos da suposição de um campo virtual não sensível.

Segundo o filósofo Alva Noë (2012) a forma básica, de um trabalho de arte é a seguinte: Veja-me, se for capaz! Eu nunca compreendi a máxima de Frank Stella, o que você vê é o que você vê, fora desse tipo enquadramento (Stella; Judd, 2006). A declaração de Stella pode ser considerada positivista *tout court*, mas dizer isto não implica de pronto afirmar que o que é pode ser compreendido objetivamente e de imediato. Pelo contrário, dizer isto significa trazer radicalmente o problema para

estrutura do trabalho de arte, compreendido em si mesmo como aquilo cujo Ser é o de uma questão para a linguagem. Há, portanto, um aspecto irreduzível à expressividade da linguagem, que é assunto do trabalho, posto que ele é sobre isto que resiste a significação. Essa é uma parte estimulante do neopositivismo de Wittgenstein, e que os melhores trabalhos minimalistas são capazes de manter em operação. Em suma, dizer que o que você vê é o que você vê não diz o que o visto mostra em última instância, de modo que o imperioso contrato entre a linguagem e a percepção é o limite que deve ser considerado posto em questão.

Figura 38 - Detalhe de um dos objetos que integra a montagem de Donald Judd intitulada 100 trabalhos sem título em alumínio.



Fonte: Judd, 1982-1986.

Vejamos como isso pode se dar partindo de uma citação de Donald Judd, onde o problema fica resumida da seguinte maneira:

O que está na sua frente é o que existe, e o que está dado. Essa pedra fundamental na estrada é o que deve ser descrito e analisado. A pedra é um problema filosófico e uma estrutura deve ser construída para lidar com ela e, além disso, uma estrutura filosófica deve ser construída para lidar com o fato de que há mais de uma pedra, até mesmo um bocado delas. (Judd apud Potts, 2000, p. 272)

Judd descreve o problema filosófico da experiência a partir do exemplo de uma pedra, mas essa pedra no meio do caminho não se trata de qualquer pedra. Ela parece aquela mesma de Drummond:

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra
(Andrade, p. 16, 2002)

Trata-se, pois, da pedra que é um acontecimento de encontro. Um encontro por assim dizer exigente porque faltoso de estrutura. A pedra feita inesquecível, aquela específica pedra, que surpreende as retinas cansadas. É a pedra como um *corpo-problema* em contexto, que requer o pensamento, que interpela. Ainda que seja só e tão somente uma pedra, é uma questão na sua imanência, que resiste e insiste, não vai embora, e assim se repete, renitente, aquela mesma pedra. Na minha leitura Judd não estava com o seu trabalho tentando solucionar esse problema dizendo o que é a pedra, mas apenas colocando o problema-pedra mesmo em evidência, na forma do trabalho.

Ou seja, a meu ver, o problema que Judd entende como a necessidade de uma estrutura filosófica fica posto pelo seu trabalho tal e qual enquanto o problema desse contrato entre percepção e linguagem. E ele só se coloca na medida mesma que é um acontecimento, e só é um acontecimento na medida em que se coloca enquanto um descompasso entre um e outro. E é nisso que consiste a especificidade dos chamados objetos específicos: eles tratam do problema da tentativa de especificação de qualquer coisa. Se essa era a sua intenção ou não, pouco importa.

Este acontecimento de um objeto específico depende dos registros literal, ou discursivo, também do registro da percepção, que inclui as virtualidades. E este último é aquele registro que está em tensão com a definição trivial de objeto, em parte pelo caráter ótico, mas não apenas. A questão diante disso é tripla, que a virtualidades na pintura ou no ambiente tridimensional não são ilusórias, de modo que é através das virtualidades, que a pintura faz arte por descompasso, mas nem as virtualidades nem

a pintura pressupõe uma ilusão, nem um sujeito transcendente, ou substancial, ou puramente imaterial. E em segundo, e que a pintura explora as virtualidades, mas esse não é o seu fim, nem a sua definição como arte, e sim sua caracterização como uma técnica. E que o campo que a pintura ou a arte explora é também virtual, mas de um modo invisível, e não mantém com o campo do discurso uma relação agonista, pois o discurso implica um campo virtual de idêntica natureza.

De tal modo que se a pintura continua no trabalho de Judd ela se faz pela virtualidade visível no trabalho, mas não está contida nessa virtualidade. Em vez disso ela está posta em um campo virtual invisível. É no sentido deste último que devemos realizar a fenomenologia. Isto é, a fenomenologia se realiza quando encontra o seu limite não fenomenológico, no qual está posto, afinal de contas, o que um objeto específico de Judd mantém da arte da pintura, mesmo que à revelia do conteúdo de seu discurso.

Agora, a maneira de pensar essa virtualidade com a fenomenologia não pode ela mesma ser presa de uma bifurcação que a coloca em contraposição ao real. Devemos em vez disso partir da concepção que a mente não é substancial e imaterial, mas incorporada e relacional, de tal maneira que embora haja bifurcação, não há como conceber a essa mesma bifurcação, entre real e ilusão, sujeito e objeto, privilégio de uma cristalização enquanto fundamento onto-epistemológico. Dizer que uma coisa é ilusão e imaterial já é uma operação cultural de discurso que apresenta uma disposição distinta do discurso de método fenomenológico. Este tipo de abordagem cuidadosa com o método da fenomenologia encontra-se em tomadas da filosofia da mente e do cognitivismo que estão as voltas com o conceito de mente ecológica e enação.

Alva Noë (2006), por exemplo, entende o virtual de uma maneira totalmente outra, como aquilo em que consiste o próprio campo visual. Para este autor grande parte da nossa percepção visual é amodal, isto é, formada por aquilo que não vemos nem temos acesso através dos cinco sentidos, mas que percebemos mediante o conhecimento tácito do nosso aparelho sensório-motor. Por exemplo, a inteireza de um dado objeto é virtual, mas isso não implica que o sistema visual utilize “representações virtuais; a alegação é que o conteúdo experiencial é em si mesmo

virtual” (Noë, 2006, p. 67) “em toda a sua extensão” (Noë, 2006, p. 134), sem que seja necessário a importação de uma representação para um espaço mental interior.

Na mesma esteira, Noë (2006, p.125-132) observa que quando falamos uma parede é amarela geralmente queremos convir que ela apresenta um único tom de amarelo. Entretanto, ao dizê-lo descontamos as mudanças na sua aparência, as quais variam em relação ao entorno, às condições de iluminação e conforme a nossa perspectiva, ou seja, o seu “perfil sensório motor”. Outro exemplo é a percepção do contorno de um prato como uma elipse, embora o mesmo prato seja também percebido como um círculo (Noë, 2006, p. 84). Nestes dois casos, a percepção do amarelo e do círculo são amodais, são independentes do que se vê, mas dependentes do conhecimento da dimensão sensório motora da percepção ativa (Noë, 2006 p. 128). Assim, são virtuais ao mesmo tempo que relativas ao exercício de habilidade sensoriais e moventes do corpo. Mas nem por isso implicam um sujeito destacado nem tampouco uma vista de lugar-nenhum.

Ou seja, a inteireza do visível é ela mesma virtual e a percepção não se faz mediante a representação interna de uma cena exaustivamente detalhada, como são, por exemplo as fotografias de Andreas Gursky. Em vez disso, a inteireza é percebida enquanto disponível a partir da possibilidade de acesso conjugada à possibilidade de exploração sensório motora (Noë, 2006, p. 67). Assim, a percepção é fractal e complexa, pois ao mesmo tempo supõe um campo de acessos cuja percepção se dá enquanto uma totalidade que é virtual (Noë, 2006, p. 134).

Não obstante, o filósofo assegura: a “presença virtual, fenomenologicamente falando, [...] é um tipo de presença, não um tipo de não-presença ou presença ilusória” (Noë, 2006, p. 67). Não é estranho, pois, que o filósofo tenha se referido ao trabalho de Richard Serra em artigo sobre a abordagem da percepção como atividade e enação (Couchot, 2018, p. 290). Não obstante a meu ver, a defesa da virtualidade do campo perceptivo afasta a teoria de Noë (2006) de modo crucial dos pressupostos da análise desenvolvida por Hal Foster (2015).

Podemos pensar essa divergência a partir dos Ganszfields de James Turrell, que são algumas das obras mais conhecidas do artista, realizadas a partir de 1980. Agora, as

primeiras experiências do tipo *Ganzfield* datam de 1930, e foram realizados por W. Metzgers (Gibson, 2015, p. 142). Um *Ganzfield*, na definição de Gibson, é um campo visual homogêneo, ausente de profundidade, texturas, diferenças e eixos de orientação e que entrega a experiência de coisa alguma: ‘*era como se olhássemos para o céu*’, comenta Gibson (2015, p. 143). Sobre a percepção como um campo e a experiência em um *Ganzfield*, Noë escreve:

A experiência é sempre um campo [...] e nunca se pode compreender todo o campo num único ato de consciência. [...] no momento que paramos e tentamos fazer de uma característica específica o objeto isolado da nossa consideração [...] ela nos escapa, no sentido em que excede o que podemos absorver, em plenitude, num instante. Isto é verdade mesmo para um *Ganzfield*. Suponha que você está em um gigantesco nevoeiro cinzento. Nada distingue visualmente o aqui do ali. E, no entanto, não lhe é dada uma propriedade simples quando você se encontra nessa situação. O cinza está espalhado no espaço. Há o cinza lá em cima e o cinza aqui embaixo. Não se pode apreendê-lo de uma só vez (grifo do autor) (Noë, 2006, p. 135)

Assim, poderíamos dizer que a homogeneidade do campo perceptivo é intensificada pelo *Ganzfield*, mas isso não impede que seja indiferenciável pelos padrões inscritos no esquema sensorio motor. A informação do campo visual é simplificada, reduzida radicalmente, mas não é completamente eliminada. O *Ganzfield* não oportuniza uma visão da bidimensionalidade nem a ausência do campo visual, o que sugere que a visão bidimensional não é requisito para a experiência do espaço tridimensional (Gibson, 2015, p. 143).

Para Hal Foster (2015), entretanto, tal experiência pressuporia uma expansão narcísica de sujeito fora da história, diluído e confundido no espaço, que se apraz com a sensação de que é olhado pelo espaço. E sendo justo, em parte é Turrell quem introduz os termos e a estrutura deste discurso que então é voltado contra a sua prática. Mas em vez de corroborar com o artista, quero sugerir que o seu *Ganzfield* não provoca esta visão desincorporada expandida, nem a paranoica sensação de ser o objeto de uma visão panóptica.

Para começar, o trabalho de Turrell não nos cega em absoluto, mas retira os padrões que oportunizam ver o mundo. Vemos, mas o que vemos é ausente de variação e desigualdades. Se a visão do *Ganzfield* entrega uma experiência visual “sem conteúdo”, isto é, um tipo de “cegueira experiencial” (grifo do autor) (Noë, 2006, p. 4),

mas ela não é completamente vazia, pois o esquema tácito do corpo é o seu conteúdo, incluída a suposição de que há uma inteireza fractal do campo perceptivo, mesmo que não haja nada dentro dessa inteireza. Quando imersos em um *Ganzfield* não deixamos de ter corpo, nem sofremos de um instantâneo esquecimento sensório motor capaz de apagar nosso saber tácito de sintonização com o mundo. Ou seja, não esquecemos o nosso saber ver, apenas vemos algo sem conteúdo suficiente e não encontramos oportunidades para acoplagem.

Na verdade, nessa situação a presença do corpo pode ser intensificada, pois o perfil corporal pode ser destacado contra um fundo indistinto. A dimensão sensório motora da percepção pode ser convocada com mais força diante da falta de correspondência com o ambiente e da anulação do domínio visual. Uma experiência de desorientação pode ser provocada pela falta de pistas da profundidade, no intervalo vago entre o aqui e o lá de um *Ganzfield*, mas ela só é percebida como tal porque ainda temos em nós a história e a cultura. Assim, se há um arrebatamento momentâneo de êxtase sublime tecnológico, eu disputaria a afirmação de que essa experiência tem a possibilidade de ultrapassar os limites de uma proeza técnica e um efeito de sublime.

Em outras palavras, a experiência em primeira-pessoa não é fatalmente caracterizada como a expansão do ego no espaço, ela pode se voltar para a presença do corpo, afinal de contas um espaço indeterminado não é idêntico a um espaço ilimitado, nem implica em um espaço disponível para o livre desenvolvimento da mente sem um corpo. Na verdade, a ausência de conteúdo, ou pistas da situação em que se está imerso, pode conduzir a uma retração do eu sobre ele mesmo diante de um encontro faltoso. Mas pode ser que esse encontro faltoso mostre, um campo virtual que é natural e imanente a condição de realidade e discurso.

Tomemos outro exemplo: a percepção da variação nas inclinações das placas que compõem as esculturas de Richard Serra depende do que é pressuposto na nossa acoplagem com o mundo. No entanto as referências para essa acoplagem são transformadas pelo trabalho de modo que o nosso saber sensório-motor mais básico pode estremecer.

Figura 39 -Escultura Snake, Aço corten, três placas com 5 cm de espessura. 4 x 31,7 x 7,84 m.



Fonte: Serra, 1994-1997.

Esse saber é desenvolvido em relação ao mundo social a nossa volta. Já em certas esculturas de Serra, como Snake (Figura 39) o campo visual é limitado pelas placas de aço, que ocultam a extensão do espaço, o qual só se revela mediante o transitivo atravessamento do espaço em obra da escultura. Nesse caso, o que está oculto é ainda presente virtualmente, não obstante seja também indeterminável na sua extensão. A percepção atualiza de maneira paulatina as percepções modais e amodais – a presença visível e a presença invisível. A profundidade do campo nunca se dá de uma só vez para a visão, senão mediante a noção virtual da total extensão percorrida, ou seja, como imagem de um campo.

Pois bem, um crítico de arte pode distinguir sobre as dimensões ideológicas das práticas de James Turrell e Richard Serra, assim como sugerir as implicações políticas e culturais de uma e outra prática artística. O que um crítico não pode dizer – do um ponto de vista da concepção de percepção aqui apresentada – é que o trabalho do primeiro está em oposição à prática do segundo porque produz uma experiência ilusória, pois virtual e desincorporada.

O alegado acima pede pelo complemento que concerne a explicar ainda como o argumento que identifica a ilusão com a virtualidade da pintura modernista, que seria a expressão de modelo de consciência apartado do corpo, é igualmente problemático.

Para tanto precisamos de uma outra concepção de imagem, que não seja suscetível a concepção de sujeito e conhecimento baseado nas representações mentais. Essa concepção de imagem precisa ser derivada da experiência de uma mente também incorporada e se pudermos, relacionado com a virtualidade própria do campo discursivo. Pensemos o seguinte:

Pinturas de Braque e Picasso no período Cubista demandam, precisamente que você reconheça o fato de que um objeto *oportuniza* um movimento potencial e, portanto, experiência sensória. O item é revelado a partir de todos os lados de uma só vez, por assim dizer. O visual e o pensamento estão comungados na imagem. (Noë, 2006, p. 176)

Assim, segundo Noë (2006, p. 179) o pintor vê o mundo como um domínio de uma “atividade perceptual habilidosa”, de modo que se pode extrair do processo de pintar instruções para fazer fenomenologia. Nessa acepção um quadro cubista apresenta o conhecimento sensório motor envolvido na exploração do espaço e dos objetos tridimensionais, como se fosse possível aprender a totalidade visual do objeto em um instante. Mas se apreendemos um dado objeto em um instante, inclusive considerando o destacamento do fundo que o configura como um objeto em primeiro lugar, é porque temos alguma noção tácita e virtual da sua totalidade. Para o campo visual no ambiente tridimensional, essa percepção é amodal e virtual. Ela tem mais relação com a interação entre o corpo e o que pode ser visto, e menos com o que se vê de fato. E assim é também na pintura cubista.

Essa concepção teórica do cubismo é rechaçada por Ernest Gombrich (2007, p. 239), pois ele entende que o quadro cubismo apresenta elementos de contradição, e assim “nos compele a começar tudo de novo”, barrando a consistência de um espaço ou objeto. Eu concordo, mas do modo como leio Noë, ele não está sugerindo que o quadro se fecha e se acaba, ou só existe enquanto ícone da percepção. Mas tampouco sugere que a pintura cubista substitui um objeto representado por um campo planar de relações. Entendo que ele indica que este campo cubista de relaciona diversos pontos de vista em uma inteireza, instaurando um campo virtual homólogo ao campo perceptivo, igualmente virtual.

“Imagens constroem ambientes parciais. Elas [...] correspondem a uma realidade da qual [...] temos uma compreensão sensório-motora [...] são um [...] tipo de espaço *virtual* [...] uma imagem e a cena retratada [...] nos levam

a utilizar uma classe comum de habilidades sensório-motoras. (Noë, 2006, p. 178)

Para Noë (2006) uma dada imagem está em relação ao corpo como esquema de conhecimento sensório-motor, como é, aliás, a experiência comum do mundo. Assim, o cubismo reitera a dimensão fractal da experiência – o mundo oportuniza um leque de percepções distintas sempre parciais e que nunca se encontram no mesmo instante. A pintura cubista contém mesmo uma notícia dessa condição por meio de uma imagem. Ela procura reunir um conjunto de disparadores múltiplos do saber sensório-motor em um campo virtual.

Mas desde o exemplo da pintura cubista, penso que é possível sustentar que ela apresenta dois momentos. Seu tema é apresentado em perspectivas distintas, as quais oportunizam a emergência de recordações sensíveis de uma experiência movimento-dependente, mas não necessariamente consistente com um objeto ou espaço compreensível enquanto homogêneo. Ao mesmo tempo, a sua própria presença como quadro convoca um olhar a partir de um ponto de vista estacionário e frontal. Ela é um objeto no espaço, mas que dá acesso a uma pletora de elementos postos em relação em um plano virtual. Neste segundo plano, vale a interpretação de Gombrich, que insiste no Cubismo como uma linguagem, pois apresenta a relação dos seus elementos internos e fractais, em um pressuposto campo inteiro. Não obstante se mostra como algo a ser lido, que, no entanto, obriga a começar de novo. Mas todas essas suposições implicam que a um lugar em que o quadro é lido, que não é idêntico às formas vistas do quadro, mas que garante a reunião de imagem e pensamento, sem necessária obrigar a existência um campo de representação internalizado em uma mente substancial.

Esse tipo de lógica implica o barramento do acesso ao mundo e a arte através da compreensão de uma imagem enquanto uma ilusão e da concepção da consciência como espaço interno ideal e transcendente. E aqui, mesmo a consciência imaginante de Sartre é interessante ao supor que o próprio pensamento tem a forma de imagens. Quando imagem e linguagem, em vez de irrealis, podem ser tomados como um reflexo da inteireza do campo perceptivo, que mesmo virtual, amodal, invisível, é perceptível, fica posto assim um possível modelo para o quadro e para o sujeito que está ancorado na materialidade. E mais, no contato não mediado pela representação, porque a

imagem sob o signo da inteireza virtual pressuposta, pode ser também a dimensão do campo de *ação*, não interno, não enquadrado, mas distribuído na extensão das práticas, da presença corporal e do contato ou na emergência recíproca e simultânea do mundo e do sujeito.

A meu ver essa pressuposição de uma inteireza está presente inclusive em uma imagem que não retrata cena alguma – uma pintura não-figurativa para este efeito, porque está pressuposta antes no espaço do saber sensório-motor, da inteireza do campo perceptivo. E é exatamente nesse nível que a forma da pintura cubista abre o campo para o pensamento da pintura abstrata e para a possibilidade do fim do objeto e a concepção da construção na vanguarda russa. Foi Tarabukin (2014) que indicou o fim do quadro e do objeto em favor de um dado conjunto, ajuntamento de materiais, que pressupõe no seu amago, como único operador, uma inteireza virtual de um campo.

Não tenho problema em pensar que a arte funciona como a linguagem, e sustento que essa concepção tem um importante paralelo com a defesa de Lacan do inconsciente como algo que funciona como uma linguagem. A questão que surge a partir disso não é, contudo, apenas da ordem do significado e da sua produção, mas da estrutura: está no nível daquilo que determina que as coisas devem ser juntadas por princípio, do que torna os ajuntamentos necessários e que, ao mesmo tempo, funda o espaço dessa possibilidade. Então a arte é antes uma imagem, mas que deve ser pensada como pressuposta inteireza virtual, mas não inteireza como totalidade exaustiva e ubíqua, e sim inteireza inexaustiva, infinita e invisível, como aquela do campo perceptual e do campo da imagem.

Este problema segue em aberto para a teoria da arte e pode continuar assim por um bom tempo até que seja considerada com decisão que o aspecto virtual da pintura é transcrição estrutural da emergência relacional da mente. Mas deste ponto, já é possível reconsiderar o estatuto da pintura não-figurativa, a ser compreendida não mais como uma imagem imaterial, sem corpo, nem apenas como um objeto ou plano concreto, mas sendo uma inteireza virtual que emerge no acoplamento com a percepção do público, trazendo também o aspecto fractal do encontro perceptual.

Assim, uma característica que um objeto específico de Judd compartilha com a pintura é esta noção mesma de inteireza, e um outro é o aspecto fractal. Agora, a relação entre eles é dada pelo intermédio da imagem, que é por assim dizer invisível, sendo o conjunto das percepções amodais. Para ser justo com Foster, é preciso lembrar que ele entendeu que a dialética do minimalismo – estabelecida pela contraposição entre a Gestalt imediata e o desdobramento no tempo das variações da percepção – impunha uma resistência à perda da realidade observada por ele na liberação da ilusão no espaço real dos herdeiros da minimal. O problema é que Foster considerou a opacidade da pintura como éfigie de ilusão.

O dilema consiste em perceber que, em última instância, é a apenas tomando como real a dimensão virtual do minimalismo que encontramos possibilidades desatreladas do modelo de consciência idealista e substancial. Para tanto, assim penso, a virtualidade da pintura modernista tem de ser conservada e estendida, mas desatrelada da sua concepção desincorporada. Afinal, a operação mesma de desconsiderar a virtualidade enquanto parte da realidade é o que a condensa e separa o virtual como uma instância ilusória, que pode ser puramente óptica e é suscetível de ser tratada como modelo de uma consciência imaterial. Defendo o contrário: a virtualidade tornada real, em toda a sua extensão, apresenta um sentido de suspensão dos discursos que divorciam mente e corpo.

O campo das virtualidades, das imagens, no limite, é essencial para a crítica das concepções que ignoram o acoplamento mente-corpo-contexto. Afinal, no que a virtualidade é resultado da experiência relacional entre corpo, mente e contexto, naquilo mesmo que lhe torna possível, ela exige a reconsideração dos discursos e práticas que mantêm estas fraturas em termos essenciais.

Aqui, a ênfase na questão da pintura, mais do que predileção arbitrária, ou primado irrefletido, alego, é crucial, pois a pintura não-figurativa é o objeto a ser reconsiderado justamente devido à força da discursividade modernista e sua cristalização, enquanto emblema histórico da estrutura moderna de consciência, nos significados menos profundos deste tipo de pintura. A interpretação para a vasta e variada produção de pinturas predatoriamente planificada pela categoria do ótico, indica que a pintura configura um corpo mítico mais que adequado ao desafio.

Isto implica então, na tentativa de encontrar o justo caminho do reconhecimento crítico dos limites epistemológicos na leitura da arte de vertente geométrica e não figurativa, para a partir disto repropor outra chave, que desloque a interpretação do umbral deste impasse. Para tanto, devemos admitir que um trabalho tem o que mostra para ser considerado, mas não devemos supor que esse mostrar se resume ao visível. No limite, como venho argumentando, o que se mostra está posto no encontro com o trabalho e não pode ser atribuído nem ao sujeito nem ao trabalho, mas ao encontro.

Uma parte dessa tarefa já se fez, entretanto, resta levá-la ao cabo chegando a realização do método fenomenológico, ao seu colapso no campo virtual da imagem. É claro que do campo perceptivo e das variedades de suas presenças, o que percebemos enquanto não visto é o que devemos localizar como o registro por excelência da arte, da imagem e do pensamento reflexivo. É exatamente isto que constitui a dimensão mística de cada um destes registros, no que místico, para Wittgenstein, é o que não se pode exprimir pela linguagem, mas que, no entanto, se mostra⁷. Ora, as virtualidades da percepção, conforme definidas por Noë, são exatamente este estofo que se mostra, mas que não pode ser visto, nem expresso, senão apenas transcrito estruturalmente, por exemplo, por um discurso como o cubista. Esta invisibilidade inapreensível não passou despercebida por Merleau-Ponty:

“Não considerar o invisível como outro visível “possível”, ou um “possível” para um outro... O invisível está lá sem ser um objeto, é pura transcendência, sem máscara ôntica. E os próprios “visíveis”, em última análise, também estão centrados em um núcleo de ausência –
 “Levante a questão: a vida invisível, a comunidade invisível, o outro invisível, a cultura invisível. Elaborar uma fenomenologia do “outro mundo”, como o limite da fenomenologia do imaginário e do “oculto”. –
 [...] Quando digo que todo visível é invisível, que a percepção é impercepção, que a consciência tem um “punctum caecum” que ver é sempre ver mais do que se vê – isso não deve ser entendido no sentido de contradição – não se deve imaginar que eu acrescento ao visível... um não visível... – É preciso entender que é a própria visibilidade que envolve uma não visibilidade”⁸.
 (Merleau-Ponty, 1968, p. 257)

⁷ “O que se exprime na linguagem só podemos exprimi-lo pela linguagem. Há um inexprimível: é o que se mostra (sem poder se dizer); isto é o místico” (WITTGENSTEIN Apud HADOT, p.130, 2019). Como comenta Pierre Hadot, já há um indizível na percepção, e é isto que a arte mostra. Isto tem relação com a noção de Lacan de que há Um, que é inexprimível.

⁸ Tradução do autor: “Not to consider the invisible as other visible “possible”, or a “possible” for an other... The invisible is there without being an object, it is pure transcendence, without an ontic mask. And the “visibles” themselves, in the last analysis, they too are centered on a nucleus of absence –

No que diz respeito à dimensão pictórica do minimalismo, ela não deve tão somente ser colocada no lugar das suas virtualidades, nem na relação entre o literal e o fenomênico, mas na ilusão da inteireza que contém o aspecto fractal infinito da percepção, porque é isto que a pintura, desde sempre, fez com a sua “ilusão”. É claro que, como qualquer coisa perceptível, outras mais, outras menos, o objeto específico pode ser divisado de múltiplas maneiras. A questão está mais na sua capacidade, quando bem realizado, em impedir que seja visto de uma maneira única, tornando cada uma das suas aparições igualmente relevantes.

A imagem, portanto, tem um campo próprio em que se expande. A peculiaridade epistemológica do minimalismo de Judd e Flavin, que não é exclusiva dele, é que ele apresenta esta expansão a partir no campo perceptivo adjacente ao objeto situado. Não obstante, este objeto não deixa de balizar o encontro com o múltiplo visual que não pode ser concebido de uma só vez e de maneira unívoca e, portanto, põe em cena o que fica faltando, que fica a ver. A questão é que a espessura ao mesmo tempo fractal da percepção compactada no ver – em que a compactação se constitui das virtualidades pressupostas da percepção, e em que a visão é metonímica, isto é, completa, mesmo sendo parcial – independe da fenomenologia.

Desse modo, o campo da imagem como este campo invisível de virtualidades é não fenomenológico e não visual no sentido óptico, entretanto pode ser contemplado intelectualmente pela fenomenologia. Ora, ao fazer fenomenologia não vemos o que observamos, mas o que a percepção nos mostra do que vemos para além do que vemos. Isto é, nós nos movimentamos no campo das virtualidades como se ele fosse um texto, ou melhor, com o discurso caminhamos pelo registro imaginal, de modo que a lógica discursiva decompõe a simultaneidade do ver na ordem sucessiva do contar. O limite dessa decomposição permite o encontro com o ponto cego do ver que constitui a imagem ali mesmo onde a visão falta. Assim a fenomenologia de um

“Raise the question: the invisible life, the invisible community, the invisible other, the invisible culture. Elaborate a phenomenology of ‘the other world’, as the limit of phenomenology of the imaginary and the ‘hidden’. – [...] When I say that every visible is invisible, that perception is imperception, that consciousness has a ‘punctum caecum’ that to see is always to see more than one sees – this must not be understood in the sense of contradiction – it must not be imagined that I add to the visible ... a nonvisible... – One has to understand that is is visibility itself that involves a nonvisibility”

trabalho de arte deve mostrar a origem da imagem enquanto invisível. Já o trabalho de arte não é uma fenomenologia, mas uma imagem enquanto ícone das virtualidades relacionais do campo perceptual. É algo para se ver através de, para se ver o vendo no seu limite não fenomenológico da cegueira experiencial.

Essa constatação me obrigou a reconsiderar a minha leitura não só do minimalismo e da arte, mas no meu próprio trabalho e da sua relação também com a fenomenologia. E ademais essa interpretação me veio justamente mediante um exercício do método fenomenológico a partir do meu trabalho. Já havia mencionado que atualmente havia aprofundado a fenomenologia até um terceiro nível, e agora asseguro que falava justamente deste nível em que a fenomenologia encontra o seu limite e o campo virtual de sua própria discursividade. Isto é, este ponto em que a fenomenologia desabilita a simultaneidade do ver, ao passo que é desabilitada pelo invisível.

Quando comentava acima o meu trabalho *Para todas as cores pretas*, partia da fenomenologia e interpretava as minhas estruturas construídas como anteparos para a cópula do observador com a aparência variável das suas partes. E de fato a sua configuração geral é persistente e concentrada, mas ao mesmo tempo aberta as contingências da situação. No entanto a fenomenologia era também minha linha de chegada, pelo menos intencional. Nos trabalhos daquela época tentava explorar as contingências como elementos fenomenológicos. O objetivo seria colocar as inconstâncias perceptivas em um grau elevado de saliência, para opor a sua presença à atemporalidade implícita na atitude de objetificação. A estratégia buscava acentuar a presença dos aspectos fugidios porque eles solicitam a desconsideração dos objetos literalmente em favor de um campo relacional e temporal apesar dos objetos e dos sujeitos.

Nesse sentido estava matutando em termos de um campo de virtualidades. Isto é, estas contingências, não as compreendia como apenas ruídos, mas notícias das condições relacionais e situacionais que marcam a emergência relacional de um campo perceptivo. Mas o meu impulso inicial era investigar esse afinamento que existe apesar dos objetos e sujeitos a partir da consideração fenomenológica do fato de que os meus trabalhos provocavam o caminhar.

E foi nessa questão da transitividade que por algum tempo eu fiquei preso. Porque observei em pessoas do público a tendência de espreitar e circular as minhas construções, foi que me interessei pela concepção fenomenológica do trabalho. Mas foi seguindo esse método, fazendo fenomenologia do trabalho e chegando ao seu limite, que percebi que o deslocamento do público em relação ao meu trabalho era um sintoma que pouco ou nada tem que ver com uma disposição intelectual, como é a fenomenologia.

Existe um outro nível do problema que diz respeito ao que realizam essas contingências perceptivas, o qual diz respeito a passagens entre o literalmente visível e o virtual que se mostra se ser visto. E, portanto, no ponto em que a fenomenologia mostra o inexprimível do ver, em que ele emerge como um acontecimento dentro de um fluxo perceptivo. Esse nível me obriga a repor em pauta esse mesmo trabalho, para discuti-lo outra chave. Essa chave de leitura se dá basicamente pela dinâmica entre o ingresso no visível e a oclusão de aspectos significantes, cuja troca sinaliza outro registro além do visível que conta na percepção. Este é o registro tácito do saber sensório-motor e da virtualidade. Existe, portanto, este nível do problema que não diz respeito apenas à simples saliência dos aspectos contingentes na percepção, mas sobretudo à imagem que o revezamento destes aspectos ocasiona.

O efeito compacto da inteireza fractal da imagem fica discriminado na sucessão discursiva pela fenomenologia. Há um conjunto de intervalos e aparições que se inscreve por mudanças de aparência do trabalho, que varia no tempo de uma percepção. Na experiência normal com o trabalho, entretanto, essa discriminação pode ser que jamais seja percebida enquanto tal, pois depende de uma não-instantaneidade experiencial, de um alargamento da convivência com o trabalho. Só com atenção se percebe a variação do que é apreensível no tempo-espço de um encontro situado entre público e obra.

Entretanto, mesmo que não se perceba claramente como varia o trabalho, sua forma é tal que se faz presente como inteiro, enquanto as suas partes sempre literalmente presentes em si mesmas, apresentam aparências tão distintas e apartadas, dependentes e muito sensíveis à variação de pontos de vista, que o trabalho captura o olhar com o enigma da não univocidade de suas aparições.

A fenomenologia permite perceber que esta não univocidade pode ser transcrita em uma descontinuidade que marca elementos de uma cadeia sequencial, numa linha do tempo. Nesta medida, pontos de vista diferente entregam aparições muito distintas, mas igualmente consistentes do trabalho, constituindo entre si momentos insignificantes, que são experimentadas como intervalos entre aparições significantes. Assim, há aparições que se coadunam em visadas unificadas, mas que se mostram sempre a seu tempo e mediante a oclusão da aparição de outra visada concisa.

E aqui há algo do jogo de *fort-da*, descrito por Freud (2016) como a brincadeira do foi embora, que resulta na compreensão de que o intervalo entre as aparições não impede que aquilo que desaparece e reaparece deixe de ser considerado o mesmo. E assim, é que, a cada aparição de um objeto, não a tomamos como singular, mas como o retorno daquele mesmo objeto. Que retorne como ele mesmo, e não como um diferente, depende mais da categoria objeto que reúne suas aparições do que das aparições elas mesmas. Mas esse recurso ao jogo freudiano apresenta bem que a questão aqui é ainda mais complexa, pois não há tão somente uma passagem entre uma aparição e outra em um mesmo objeto, mas essas aparições, que são do mesmo, se mostram, no entanto, muito particulares. Quase como se não fosse ali o mesmo, mais um outro. Como se, em um truque ou trapaça, o que vai como uma bolinha vermelha, volta na cor azul. Assim, nessas passagens, revelando algo da dimensão de emergência ou construção do objeto.

E por isso o agora visível pode ser também intervalo do que é não-visível. Ao mesmo tempo, visível e não-visível são ambos presentes a todo instante. Enquanto o mesmo substrato material do trabalho apresenta uma determinada presença que compõe com reflexos sombras e brilhos, ela invisibiliza a presença da outra aparição, sem brilho, sem composição, que aponta ora para a dimensão literal do objeto, ora para um campo plano virtual de uma pintura microtonal. Então, a aparição é o intervalo do ocluso, enquanto o ocluso é aparição em potência.

Em certas aparições o trabalho que impõe uma planificação virtual que oclui a materialidade do suporte, em outras, é a literalidade que é afirmada, enquanto em situações distintas, são os elementos contingentes da percepção que comparecem.

Nesse caso, na experiência do trabalho há sempre múltiplos aspectos oclusos, de modo que dele nunca se pode ter uma visada total.

Cada uma destas aparições e ausências pode ser lida como um ponto de consistência de uma experiência estendida no tempo, mas que nunca se fecha. De fato, entre cada ponto há ainda as passagens de um a outro. Estes pontos e as passagens são relacionais, pois emergem na reciprocidade entre a variação na aparência do trabalho e a variação da posição da pessoa que percebe. O intervalo entre os pontos de vista marca um limiar do visível, porque se situa como uma dobra cega.

Assim, no conjunto destes revezamentos, a dinâmica de falta entre as aparências mais consistentes do trabalho pode retornar a presença de algo para além do que está posto no visível. O ponto cego da dobra comparece na reciprocidade de uma relação que envolve um registro simultaneamente diferente do literal e do virtual. Isto está menos inscrito no campo do visível e mais nas oclusões intervalares, no que elas são tanto o limite quanto aquilo que transborda da percepção para uma psicodinâmica que envolve o fato de que não só vemos algo diretamente, mas a partir do campo da linguagem.

De modo que este intervalo entre as aparições articula uma com a outra, como elementos intercambiáveis em um campo, fazendo-as funcionar também como uma armação que captura o impulso de ver pelo que se mostra sem ser visível. Aqui a construção mesma se coloca como o meio adequado de chegar a isso, porque monta por partes uma inteireza que na sua constituição virtual e pressupões o espaço intervalar. Como um discurso, se faz pelo intermédio da distância entre significantes encadeados, cuja capacidade de significar depende da sua posição relativa aos outros significantes, bem como da noção mesma de inteireza e intervalo. O meio da construção, a matriz construtiva também depende assim da virtualidade da imagem.

6 ARTE E A COISA MENTAL

As minhas pesquisas a partir da produção artística não apenas modificaram meu entendimento sobre o meu processo, mas também permitiram considerar o problema desde a relação entre a arte e a mente. Essa questão me chegou atravessada – através de Deleuze (2008; 2011) e Lawrence (2004) – mas tal entrada oblíqua descortinou a centralidade do tema na história da arte.

Com efeito, a relação entre arte e mente – que toma a frente na minha pesquisa – é em parte capturada pela famosa máxima atribuída à Leonardo da Vinci (1452-1519): a pintura é coisa mental. Essa afirmação na verdade não aparece no *Tratado da Pintura* (1490-1517). Embora haja no tratado o enunciado de que a pintura é mental, a palavra coisa está ausente na formulação⁹. Para mim, a adição equívoca do vocábulo coisa torna ainda mais adequada ao sentido que aqui me interessa. O título deste tópico indica que essa coisa mental é o problema que está entrelaçado à arte, de modo que sua inclusão permite um outro arco de implicações.

A palavra coisa é a categoria adequada para agrupar o problema da mente, porque é indeterminada o suficiente para abarcar a maior parte das formas que a questão recebeu nos discursos sobre arte. Está questão comparece convocada por diversas categorias: mente, espírito, consciência, pensamento, representação, experiência, percepção, inconsciente, ciência, sensação, atenção, linguagem, sujeito, psique, cognição, imaginação, corpo, fantasia, sonho, olhar e assim por diante.

A lista acima é aberta e deixa evidente que aqui não quero convir o mesmo que Leonardo da Vinci, mas tampouco pretendo contestá-lo diretamente – muito embora não corrobore a distinção entre artes liberais e mecânicas, entre a teoria e prática. Pretendo simplesmente convir que há diferentes concepções da arte e distintos modelos da mente do ponto de vista da arte. Essas diferentes concepções são posteriores, mas também anteriores a concepção do polímata toscano. São históricas, mas também hodiernas.

⁹ Ver: DA VINCI, Leonardo. **Trattato della pittura**. Roma: Unione Cooperativa Editrice, 1890, p. 20.

Por exemplo, a maioria das histórias de pintores gregos contadas por Plínio, O Velho – certamente todas aquelas que envolvem algum tipo de *trompe-l'œil* – atravessam o tema da relação entre mente e arte, mas a partir de um modelo de consciência diferente do pressuposto pelo mestre do Renascimento¹⁰. Em um contexto mais próximo, destaco Lygia Clark (2006), que narra a invasão do inconsciente a partir da supressão do objeto. Disposta tal envergadura, este problema da relação entre arte e mente deve ser recortada no sentido de elaborar sua relevância para a minha pesquisa.

A primeira condição para este recorte é também presente na generalidade da máxima de Da Vinci, pois no ponto em que a sua acepção permite imbricar arte, ciência e filosofia, ele sugere que este problema pode ser compartilhado dentre as disciplinas que tomam a mente como objeto. A multidisciplinaridade suscitada pela mente como objeto de estudo já ser entrevista no âmbito da arte moderna, por exemplo, em seu entrelaçamento com a filosofia.

Este entrelaço também tem uma história, e nesse sentido, a influência de Immanuel Kant e Schopenhauer nos artistas europeus, segundo Robert Kudielka (2002, p. 17), é de uma extensão que “ainda não foi suficientemente avaliada”. Um entrelaçamento, que sabemos, todavia, foi crucial para os desenvolvimentos das noções modernas de autonomia e poética¹¹. Ainda segundo Kudielka (2002), situado mais próximo da sincronicidade – embora não seja descartada possível influência do pensamento de Kant – está o ensaio *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893) [O problema da forma nas belas-artes], do escultor alemão Adolf von Hildebrand. Kudielka entende

¹⁰ Por exemplo, as passagens de Zêuxis, Apeles, Protógenes e Lépido narradas na sua *História Natural* (Livro 35). Ver: LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura**: textos essenciais - Vol. 1: O mito da pintura. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004, p. 73-86. Como o modelo de consciência romano diverge do modelo Renascentista é algo que não se pode abordar aqui, mas suas razões históricas certamente são atravessadas pela recepção medieval e cristã do neoplatonismo. Sobre isso ver: KLEIN, Robert. *A forma e o inteligível*. São Paulo: Edusp, 1998. Ver ainda: DOEL, Marieke van den. **Ficino and Fantasy**: Imagination in Renaissance Art and Theory from Botticelli to Michelangelo. Leiden; Boston: Brill, 2022.

¹¹ Ela também está presente no romantismo alemão. Por exemplo, August Wilhelm Schlegel retoma as teorias da arte e do belo antigas e modernas e esboça a sua própria posição. Passando por Platão, Aristóteles, Edmund Burke, Immanuel Kant e outros, Schlegel pensa junto com o idealismo transcendental de Friedrich Schelling para desenvolver suas próprias concepções de psique e modelar as suas concepções de beleza, poética e a autonomia da arte, que tomam como modelo uma certa concepção de homem. Ver: SCHLEGEL, August Wilhelm. **Doutrina da Arte**: Cursos sobre Literatura Bela e Arte. São Paulo: Edusp, 2014. A noção kantiana de autonomia retorna também no discurso americano, na exegese de Clement Greenberg (2013).

que neste texto uma noção de autonomia da arte surge em *pari passu* com Kant, além de ser muito semelhante as considerações de Roger Fry sobre a autonomia da pintura. Na opinião de Kudielka o trabalho de Hildebrand e a sua extensão elaborada de maneira contígua por Konrad Fielder, constituem juntas uma concepção de representação desenvolvida em simultâneo à *Crítica da razão pura de Kant*, alegadamente desconhecida para ambos.

Evidente que existem muitas nuances nessas relações que mereceriam aprofundamento, mas meu interesse nestas citações é menos neste debate moderno específico e muito mais em exemplificar o tipo de enquadramento que se quer dar a questão também neste trabalho. Este estilo de enquadrar diz respeito a assunção de que concepções de mente – e de sujeito – estão implicadas nas teorias e práticas da arte. E, portanto, me aproximo do problema da mente pelo modo como ela vem a ser quanto aos seus estados e conteúdos quando ela existe no relacionamento com a arte – convindo que concepções distintas de arte supõem concepções distintas de sujeito e vice-versa.

A segunda condição para o estreitamento deste leque diz respeito à abordagem do problema. Evidente que a subjetividade pode ser tomada como uma característica da mente, mas não significa que, se considerarmos que as mentes existem, essa existência não possa ser pensada objetivamente. Uma abordagem deste tipo seria aquela que é direcionada e dependente do campo intersubjetivo, como uma pressuposta abertura ao dissenso e possibilidade de consenso. Que além disso estaria interessada na dinâmica estrutural da mente, mas sem, com isso, descartar ou impedir a autonomia de conteúdo específico para cada mente, nem das suas instanciações culturais específicas. Por exemplo, enquanto o juízo ou o significado do trabalho de arte pode ser subjetivo, a especulação a respeito de como um campo subjetivo se estrutura com a obra, que por sua vez ocorre enquanto algo entregue à esfera intersubjetiva, é uma questão objetiva, embora não seja simplesmente genérica e ou não particularizada.

Este problema me chegou atravessado, ele adquiriu corpo foi mesmo em relação a um debate elaborado em torno do minimalismo, com o qual eu já estava envolvido antes mesmo da emergência desta questão no meu horizonte. Foi em parte a partir

deste debate americano que encontrei a forma inicial do problema. No minimalismo, esta questão não é apenas crítica, mas também está abertamente colocada no pensamento de artistas como Donald Judd (2006) e Robert Morris (2006), tanto instanciado no discurso, quanto nos seus trabalhos de arte.

Partindo disto, também concebo esta questão entrelaçada na especificidade da minha prática artística, pois a meu ver se a arte tem algum papel histórico este se faz mediante a reflexibilidade crítica do processo de arte e sua instanciação em um campo nem completamente autônomo, nem puramente heterônomo. Aí reside o dilema da arte mesmo e sua possibilidade de contribuição em nível epistemológico, no sentido que ela transcreve estruturalmente esta situação que espelha o dilema da subjetividade e da objetividade.

De modo que foi o impasse fenomenológico divisado na leitura fenomenológica do meu próprio trabalho, aquele ao qual já me referi acima, e que está relacionado, por assim dizer, com o ponto cego, com o elemento invisível no visível, com aquilo de não apreensível, o problema que apontou em parte a necessidade de conceber um outro modelo de sujeito para pensar outros modelos de imagem e de construção. Mas antes de ter sedimentado essa heurística, este problema da mente já me havia sido posto durante o mestrado, quando me deparei com o trabalho do filósofo analítico John R Searle. Este filósofo se define como naturalista porque baseia-se na ciência e aposta que as pesquisas das ciências naturais devem confirmar as suas especulações (Searle, 2021).

Searle me interessou por conta da sua solução do problema da relação entre mente e corpo, que ultrapassa a dicotomia entre materialismo e idealismo, porque entende que a existência da consciência, enquanto uma experiência subjetiva, é causada pelo cérebro. Searle (2021, p. 47) reconhece a realidade da mente se dá partir da sua aparência privada, isto é “para os estados conscientes a existência da aparência é a realidade em questão”. Ao mesmo tempo, Searle (2021, p. 47) entende que a mente é “não isolável de todos outros aspectos da vida”, muito embora para ele a relação da mente com o cérebro não se estende para o restante do corpo.

Assim, há um limite para o uso da sua abordagem para o que pretendo, mas a sua filosofia foi útil – e continua sendo – para pensar as questões da subjetividade, objetividade e da aparência e realidade. Na minha pesquisa de mestrado pude integrá-lo com Deleuze (2008, 2011) e Lawrence (2004), para construir uma tomada das representações mentais, da imaginação e dos estados mentais enquanto não divorciados do corpo. Além disso, Searle foi uma porta de entrada para os debates da filosofia da mente na sua intersecção com a ciência cognitiva.

Esse caminho emergiu na minha paisagem de inquietações ao final do mestrado e entrada do doutorado. De início, Edmond Couchot (2018) ofereceu uma dimensão panorâmica da ciência cognitiva e da sua relação com a arte. Segundo Couchot (2018), a ciência cognitiva, por exemplo, é o termo guarda-chuva que reúne áreas como a psicologia, a linguística, a antropologia, a educação, a neurociência, a inteligência artificial entre outras. A complexidade da mente permite que seja objeto de estudo em muitas áreas, mas na ciência cognitiva a diversidade de disciplinas ultrapassa a ideia comum de interdisciplinaridade, já que o campo é uma rede de pesquisas muitas vezes contraditórias entre si. Essa condição provoca debates dentro do campo, sendo que há uma ecologia de questões relativas ao relacionamento entre cognição e realidade – mente-corpo, realidade-ilusão, consciente-inconsciente – que vem conjugar-se com os problemas legados pelo minimalismo e pela sua recepção. Basta notar que cada uma das disciplinas supracitadas têm uma história de intersecção com a arte, o que em maior ou menor grau, demonstra a existência de problemas comuns.

Na minha incursão pela ciência cognitiva foi onde encontrei um debate com a qual tenho me relacionado durante o processo do doutorado. A área que tem mais o meu interesse tem origem na filosofia da linguagem, de Wittgenstein e John L. Austin, e se desenvolve abordando problemas concernente à dicotomia sujeito-objeto, realidade-ilusão, abstrato-concreto, material-imaterial, dentro-fora e assim por diante. As contribuições mais energizantes nesse campo cruzam a distinção entre as filosofias analítica e continental, e se filiam também à fenomenologia, marcadamente, de Maurice Merleau-Ponty e Martin Heidegger.

A profundidade com que conheço estes autores é variável, em parte porque tenho me aproximado com cautela, em parte porque a minha incursão é a partir de outra área. Construí algumas pontes com alguns filósofos que se empenham em repensar a percepção para além da oposição entre virtualidade e realidade, assim como para além da oposição entre mente e corpo e entre sujeito e objeto, representação e presença. No capítulo anterior discuti com Alva Noë, que participa desse debate, assim como escreve sobre arte.

Também mencionei o trabalho do psicólogo James J. Gibson (2015), que é fundacional para esta área, pois é precursor de uma noção de experiência relacional a partir da integração visão, cérebro, corpo, ambiente, vida. A sua concepção da percepção visual ecológica propõe a interação com o mundo através de oportunidades [affordances] que não estão nos objetos nem nos sujeitos. A oportunidade “atravessa a dicotomia do subjetivo e objetivo e nos ajuda a compreender sua inadequação” (Gibson, 2015 p. 121). Gibson (2015, p. 120) afirma o que acoplamento entre organismo e ambiente é relativo à cada espécie de animal, constituindo um nicho, definido como “um conjunto de oportunidades”.

Mais contemporaneamente, destaco o trabalho de Hubert Dreyfus e Charles Taylor (2015), que se apoia na teoria das oportunidades de Gibson, assim como na fenomenologia de Merleau-Ponty e Heidegger, para propor o abandono da concepção do entendimento do mundo através da representação. Dreyfus e Taylor (2015, p. 5) criticam a “topologia [profunda] do sujeito, mente, e mundo” de Descartes. Segundo estes autores, tal topologia pressupõe o dentro, o fora, e o apenas através: o sujeito está dentro da mente enquanto o mundo está fora, e o entendimento se dá “apenas através destes estados internos, que nós podemos chamar de ideias” (Dreyfus; Taylor, 2015, p. 2). Os autores nomeiam esse paradigma como “epistemologia mediacional”, porque nele o conhecimento é “como uma imagem interna da realidade” e o acesso ao mundo se dá apenas pela mediação dessa internalização (Dreyfus; Taylor, 2015, p. 2).

Esta concepção parece similar, mas na verdade é muito diferente da noção de mente de um artista que, no campo da arte, é fundacional.

“O caráter divino da ciência da pintura faz com que a mente do pintor se transforme em uma imagem da mente divina; pois com livre poder ele se entrega à criação de diversas espécies, de vários animais, plantas, frutas, paisagens, ruínas de montes, lugares pavorosos e amedrontadores, que provocam terror a quem os observa, e ainda lugares agradáveis, suaves e deleitosos, prados floridos com várias cores, ondulados pelos suaves movimentos dos ventos; rios que correm com o ímpeto dos grandes dilúvios dos altos dos montes, arrastando consigo árvores desgarradas, numa confusão de pedras, raízes, terra e espuma, atropelando tudo o que se opõe ao seu fluxo; e o mar com suas procelas contende e luta com os ventos, que com ele combatem, elevando-se em soberbas ondas, cai, e desabando sobre o vento que golpeia as vagas, enclausurando e aprisionando-o em baixo dele, rasga e divide o vento, mesclando-o a suas turvas escumas; com ele dá vazão a sua ira, e algumas vezes, superado pelos ventos, foge de si mesmo, desliza para as altas bordas dos promontórios, onde ultrapassando os cumes dos montes, desce nos vales do outro lado, e parte dele se mescla no ar, capturada pela fúria dos ventos, parte foge dos ventos, caindo novamente em chuva sobre os mares, e parte desce trazendo destruição e levando consigo tudo o que se opõe a sua derrocada, e muitas vezes se choca na onda contrária, e com ela colidindo, eleva-se ao céu, enchendo o ar da confusa e espumante névoa, a qual, lançada novamente pelos ventos nas orlas dos promontórios, cria escuras nuvens, que são capturadas pelo vento vencedor.”(Da Vinci, 2004, p. 37-38)

Na passagem acima Leonardo Da Vinci afirma que a pintura é uma ciência divina que transforma a mente do pintor na imagem da mente de Deus e pode parecer que o trecho descreve um acesso ao mundo mediado pela representação, mas em vez disso o trecho pretende convir que a mente do pintor é à imagem da mente de Deus, ou seja, tem a mesma forma, porque se torna uma mente livre para criar. Eu não acho que tal isomorfia seja uma metáfora. Penso que se acreditava mesmo que a mente do pintor poderia ser tal qual a mente de Deus. Portanto, a forma das coisas na mente do pintor não são representações internas do mundo externo, mas coincidem morfológicamente com a forma da mente de Deus. Assim, a pintura poderia ser criada como a natureza por uma operação hilemórfica que supõem que a imagem pintada pode ser mapeada sobre a natureza através da perspectiva e do desenho (Krauss, 1996)

Mas mais importante que isso, permite conceber que a realidade existe apenas porque a forma mental ou essência (eidos) entra em contato direto com a substância ou matéria (hyle) por intermédio da ciência da pintura – porque ela dá acesso ao ser como da mente que criou a realidade e ancora a possibilidade da arte como uma criação em segundo nível, que mimetiza a própria criação divina em uma forma sensível (morphé). Segundo Dreyfus e Taylor (2015 p. 12), nas epistemologias pré-modernas não havia distinção entre mente e corpo – o mundo de Platão e Aristóteles

se baseavam em teorias de contato deste tipo, pois nela o conhecimento era obtido através de um contato não mediado com a realidade do que se queria conhecer. Aristóteles, por exemplo, propõe que o entendimento ocorre quando o intelecto (nous) vem a ser moldado pela mesma forma (eidos) que configura o objeto do conhecimento (Dreyfus e Taylor, 2015, p. 17).

O trecho citado de Leonardo Da Vinci parece expressar uma variação escolástica dessa epistemologia, pois o acesso ao mundo se baseia na transformação da mente do pintor na imagem da mente de Deus, que por sua vez criou livremente o mundo a partir da essência das coisas. Por sua vez, a epistemologia mediacional moderna, que com frequência é citada pelos autores enquanto patrocinada por Descartes, sugere que a realidade é importada para o pensamento e o conhecimento não acontece por contato com substância, mas por comparação entre as representações mentais e formas concretas de onde àquelas foram abstraídas em primeiro lugar (Dreyfus e Taylor, 2015).

Dreyfus e Taylor (2015) combatem a epistemologia que aparta a experiência vivida em primeira pessoa do mundo e apontam a possibilidade de conhecer através da nossa interação direta com ele. É evidente que os pressupostos epistemológicos de Platão e Aristóteles – tampouco de Leonardo da Vinci, ou mesmo Marsílio Ficino e Giordano Bruno – não podem ser sustentados hoje sem significativas alterações, não obstante, os autores entendem que é possível constituir uma epistemologia de contato baseada no corpo como ponto de partida. Assim, Dreyfus e Taylor (2015, p. 165) também propõem uma mente incorporada e situam esse fundamento no sistema sensório motor que organiza as nossas percepção e práticas, sobretudo no equilíbrio corporal e no campo vertical ou “senso de uma força que desce de cima à baixo e flui através de nós”.

Este corpo de que tratam não é simplesmente um apêndice da mente, nem tampouco um organismo isolado. Esse campo que o atravessa pode ser pensado a partir da noção moderna de força da gravidade (Dreyfus e Taylor, 2015, p. 139), embora isso não resolva o seu conteúdo fenomenológico, psicológico e cultural. Assim, os autores pressupõem o corpo integrado com o seu entorno, cuja relação fornece as condições para a experiência. Na sua base, este acesso ao mundo é pré-conceitual e se dá partir

de oportunidades relacionais, como um processo de acoplamento estrutural, sintonização ou afinamento do fluxo entre a realidade e a experiência em primeira-pessoa (Dreyfus e Taylor, 2015, p. 88). Trata-se de um habilidoso saber-como “uma pintura está torta”. Segundo eles, esta dimensão tácita da experiência humana é o que compartilhamos com os outros animais (Dreyfus e Taylor, 2015, p. 88).

Quando lemos o trecho supracitado de Leonardo da Vinci percebemos que um fluxo se desenvolve. O texto não é a representação de um fluxo, ele é um fluxo que se desdobra na nossa sintonização com o texto através da leitura. Acredito que experiências deste tipo seguem crucial para a arte – elas podem ser instanciadas de diversas maneiras e descritas com outros vocabulários, mas ressoam o mesmo caráter. Por esse caminho é possível supor, como Dreyfus e Taylor (2015, p. 154) defendem, que vários mundos são possíveis, e que podem existir realidades plurais, embora não possam ser unificados. Talvez estes mundos dependam do estilo de acoplagem, que é tanto variável culturalmente quanto é dependente do corpo, das práticas e das interações com o contexto.

O filósofo Alva Noë (2006) assume uma posição transversal neste debate com Searle e Dreyfus e Taylor. Para Noë (2006), a percepção também se faz a partir de uma sintonização com o mundo, a partir do corpo e do esquema sensório motor integrado ambiente. Mas a sua intuição fundamental é que o campo perceptivo é em si uma inteireza virtual. É verdade que no trecho de Da Vinci fica suposta tanto a dimensão de inteireza do campo perceptual, quanto a sua dimensão fractal. Mas eu diria que Da Vinci vai além ainda, e devemos caminhar pela sua paisagem até encontrar o momento de aporia da fenomenologia, mesmo da fenomenologia da imaginação que ele propõe.

Uma contribuição influente e fundacional é o trabalho de Francisco J. Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch (1993), *The Embodied Mind*, no qual os autores apresentam a abordagem enativa da ciência cognitiva, em que a mente e o mundo coemergem, não sendo um prévio ao outro. Para Varela, Thompson e Rosch (1993) a cognição é definida como “a história do acoplamento estrutural que produz um mundo [...] através de uma rede de múltiplos níveis de sub redes sensório motoras interconectadas” (Varela, Thompson e Rosch, 1993 p. 206). Entre outras coisas, isso

localiza a mente com o corpo e com o espaço vivido, enquanto um único processo de mútua emergência. A percepção é uma questão central para estes filósofos, que a consideram, em grande medida, novamente a partir fenomenologia de Merleau-Ponty, mas também de Heidegger. A abordagem que eles propõem ressoa a noção de que a consciência é experienciada como interna, mas não está separada das atividades vividas (Searle, 2021).

Entretanto, a diferença de Varela, Thompson e Rosch (1993) reside na proposição de que o sujeito mesmo é ilusório, porque sem base, se estende da inseparabilidade entre mente e cérebro para o corpo integrado no ambiente. E isto impõe não só a emergência do fenômeno da mente como não interno, e não substância. Para estes autores não há nada que exista de maneira independente, não relacional. Esta aposta teórica está baseada nas práticas Budistas e é uma crítica ao si-mesmo enquanto base estável para o conhecimento. O sujeito nessa chave não é base porque na prática não existe, sendo uma ilusão egológica de apartamento do contexto que a meditação Zen supostamente dissolve em um campo de fluxo que não está contido nem contém unidade discreta do ambiente.

Muito embora Noë (2006) também tenha colaborado com Evan Thompson, ele apresenta uma abordagem da percepção como enação que diverge das conclusões propostas por Varela, Thompson e Rosch (1993). Noë (2006-2012) não aposta na dissolução do sujeito e dos fundamentos da percepção e do mundo, mas ainda defende a não separação entre mente e corpo, enquanto relativiza a distinção entre o sujeito e o seu entorno. Mas o que há de comum entre todos estes autores é a indiferenciação ontológica entre dentro e fora, mente, corpo e experiência, em que o Eu pensante perde seu estatuto de existência garantido pelo fato de que pensa. Em outros termos, como observou Slavoj Žižek (2017), trata-se da experiência de encontro com a subjetividade na falta do Eu. É a partir dessa falta fenomenológica que a noção comum de percepção, em seu contrato com o discurso, com a literalidade, encontra o seu limite.

Bem, é aqui mesmo que podemos introduzir o campo do inconsciente e da psicanálise para considerar isto que se chama falta do Eu, o vazio do sujeito. Com efeito, todos estes autores falam de um acoplamento como algo não consciente e não visível. A

falta não comparece no campo do Eu e da linguagem senão quando suposta no limite da experiência, no seu invisível, no seu campo imperceptível. Assim, não se põe em campo apenas um Eu que pensa, mas um /sso que pensa na falta do Eu. É aqui que se delineia uma concepção de sujeito diferente, que pode tomar o trecho citado de Da Vinci ainda por uma outra chave. A relação entre Varela, Thompson e Rorsch (1993) com a psicanálise foi aventada pelos próprios autores, que supuseram, desde o campo da psicologia, apenas o sujeito como delineado por Lacan como congruente com seu próprio projeto.

Mas o ponto crucial foi demonstrado pela crítica de Žižek (2017, p. 117), que apontou a relação de vazio de um si-mesmo de Varela com a noção de *fantasme* de Lacan. Essa lógica, segundo ele está ligada a um desconcertante descentramento egóico, no qual não só me vejo desequilibrado, mas “sou destituído até mesmo [...] do modo como as coisas “realmente me parecem”, da fantasia fundamental que constitui e garante o núcleo do meu ser, pois jamais posso conscientemente experimentá-la”. Para tratar desse ponto Žižek interpreta a origem da fantasia em Freud como o impedimento de um conteúdo fenomenal de uma experiência fundamental e traumática na formação do sujeito. Não se trataria da relação direta entre causa e resultado, mas do fato de que a causa está localizada em um ponto cego central, onde o não resolvido comparece enquanto falta, como um encontro faltoso. Esse barramento fenomenal constitui o sujeito do desejo para o campo da linguagem, isto é, o sujeito cuja fantasia fundamental é barrada apresenta no campo da linguagem e na percepção também uma falta do Eu. O inconsciente emerge onde essa falta, onde *isso* fala e mostra.

/sso, que não sou eu, fala. O que fala desde o lugar que não sou eu, fala a partir de um resto da fantasia primeva que na constituição da minha identidade acabou por sobrar como um fragmento negativizado, núcleo de desidentificação. Está sobre deve ser pensada como acontece em uma divisão imperfeita, como o resto dessa divisão. Este resto é um fragmento erógeno dessa fantasia – um objeto, que, no entanto, que não tem conteúdo fenomenal, e para a qual o desejo do sujeito vai sempre se dirigir, como que tentando recuperar isto que lhe falta (o objeto a).

Assim, para Žižek o sujeito é justamente o intervalo entre sua experiência fenomenal e o que ele não pode acessar nele mesmo:

“o que caracteriza a subjetividade humana propriamente dita é a lacuna que separa os dois, ou seja, o fato de que a fantasia [fundamental do sujeito], em seu aspecto mais elementar, torna-se inacessível para o sujeito; é essa inacessibilidade que torna o sujeito vazio. Assim, chegamos a uma relação que subverte totalmente a ideia clássica do sujeito que experimenta diretamente a si mesmo e ‘seus estados interiores’: uma relação impossível entre *o sujeito não fenomenal* e *os fenômenos que continuam inacessíveis ao sujeito* – a mesma relação registrada pela fórmula lacaniana da fantasia \$ <> a. (Žižek, 2017, p. 117).

Esta noção de fantasia lacaniana – de *fantasma*, é diferente da noção de imaginário como aquilo que está identificado ao Eu consciente. O fantasma se coloca como uma função de imagem que está para o sujeito inconsciente e para o objeto vazio causa de desejo, e não para a duplicação de um mesmo, do espelhamento que forma a identidade. Ora, o referido matema do fantasma, fórmula da fantasia, ou *fantema*, que se escreve \$ <> a, lê-se: (\$) *sujeito do inconsciente*; (<>) *punção de*; (a) *objeto a*. Aqui a figura do (a) *objeto a*, é o objeto da falta, causador do desejo, enquanto (<>) *punção de* sinaliza o vazio da extração do *objeto a* do sujeito onde resta o vazio, a janela.

O *fantema* descreve o que Lacan chamou de lógica do *fantasma* enquanto a estrutura inconsciente que é o suporte do desejo do sujeito inconsciente como um enquadramento de realidade. O *fantasma* de Lacan é justamente um modo de relação com o Real, que se mostra no campo fantasmático e é mediado por este campo. Assim o fantasma inscreve o Real no campo simbólico, pela constituição de uma realidade. O fantasma participa da percepção, um pouco do mesmo modo que, como eu dizia, a partir de Noë (2006), vemos a inteireza do campo perceptual através de uma imagem transparente, formada por virtualidades invisíveis.

O *fantasma* é constituído por formações inconscientes, mas como tal é um “núcleo fantasmático incessível à minha experiência consciente” (Žižek, 2017, p. 118), muito embora coordene a minha realidade. Mas ele não é por isso transcendente, como um ver o ver de fora do ver, nem tampouco imediatamente idêntico a todo campo invisível amodal e virtual da percepção, enquanto visto de lugar-nenhum. Eu diria que é o enquadramento fantasmático pulsional do ver que *realiza* o campo perceptivo visual. Isto é, sendo este campo uma inteireza fractal, as frações percebidas numa inteireza

dependem também de um marcador de relevâncias, que se constitui pelo impulso desejante.

Portanto, o que é particular da noção de fantasma é que ela introduz o desejo. O fantasma é o campo realizado pelo desejo, que em si não tem imagem, que resiste a formalização, mas que sustenta toda formalização, toda estrutura: da percepção, da linguagem, da imagem, da construção, da realidade. Este campo inconsistente a que Lacan deu o nome de Real, é pelo fantasma que ele encontra um lugar no mundo, é pelo fantasma que o Real funda o mundo para um sujeito, ao pôr no centro da realidade o objeto faltoso, objeto do vazio causador do desejo. Assim, o que está em jogo é o que não sei de meu próprio desejo em relação e este objeto que jamais tenho acesso, mas que regula o meu campo de relevâncias e enquadra a minha realidade, sem que eu jamais saiba como. Esse objeto não-fenomenológico é que causa desejo e realidade.

Penso que é também disso que se trata a arte, no que ela quer organizar a formação a partir do impulso, e do ponto de vista do que a prática produz, em que é a obra de arte captura o impulso do ver. Uma parte disso, sem dúvida, se faz entendendo que a arte é fatalmente um ícone do campo perceptivo, mas deve-se ter em mente que esse campo perceptual é clivado pela realidade não fenomenológica do desejo e dos impulsos inconscientes. Assim, ela também é um ícone do impulso, de modo que a elaboração de uma matriz enquanto um meio reflexivo consiste também em organizar o relacionamento com a falta mediante uma prática que canaliza do impulso na forma de um desejo de arte.

7 MATRIZ FANTASMÁTICA

A doxa corrente tende a compreender o imaginário identificado ao ideológico, porque ele realiza a conciliação entre a produção da consistência da realidade a partir de um ego específico e desconsiderando as fraturas e contradições sociais. Entretanto, o processo de constituição do registro imaginário é a fundação da divisão, pois forma o Eu pela sua separação em relação aos outros, também mediante a organização do corpo, antes informe, enquanto um esquema diferenciado do seu entorno¹². É por isso que o imaginário para Lacan (1993, p. 74) é metonímico, pois de início toma “a parte pelo todo”.

Assim, o imaginário só reúne imaginariamente, qualquer coisa que seja, em função da constituição de uma imagem autônoma que separou o corpo do entorno no princípio do desenvolvimento psíquico humano. De modo que não apenas as conjunções seriam imaginárias, mas também e mais ainda, as separações. Se a “ilusão” do imaginário não é apenas o ajuntamento, é também a separação, a dialética que reúne em um flanco imagem, imaginário, mito, ilusão e virtualidade em oposição à realidade parece que recebe com isso uma ordem derradeira de retirada.

Por outro lado, se as tomadas cognitivistas criticam a separação entre sujeito e objeto, elas não consideram que a separação inexistia, mas apontam para o fato acima exposto, de que essa separação mesma é também imaginária, embora seja subjetivamente objetiva. De modo geral, a questão que colocam está em outro nível, sendo aquela da reavaliação ontológica e epistemológica dessas categorias, argumentando que não se pode conceber tal bifurcação como indício de duas substâncias distintas e isoladas, jamais em contato: a mente e a materialidade.

Assim, essas filosofias cognitivistas indicam o que a psicanálise lacaniana tem como base: que as noções mesmas de sujeito e realidade são relacionais. A co-emergência

¹² “... a estrutura própria do mundo humano, como comportando a existência de objetos independentes do campo atual das tendências, com a dupla possibilidade do uso simbólico e do uso instrumental, aparece no homem desde as primeiras fases do desenvolvimento. Como conceber sua gênese psicológica? É à colocação desse problema que responde a minha construção dita “*do estádio do espelho*” (Lacan, 1998, p. 185)

da consciência e do ambiente não resulta na ausência de uma semiautonomia do pensamento em relação ao corpo e seu entorno, nem que não seja possível distinguir modalidades ou diferentes estados de consciência. A distinção é simplesmente considerada não substancial. Cada qual a seu modo tanto a concepção de Lacan, quanto os cognitivistas, sugerem que o sujeito apartado da modernidade provoca na estrutura da linguagem uma crise da imagem, da inteireza, da dimensão mítica, mas no que ela tem de relacional.

Na medida em que a racionalidade é substancializada no Sujeito pensante estreitado no consciente, e na medida que este mesmo é tomado como fundamento epistemológico, o restante da psique fica relegado ao campo do ruído, da ilusão, da irrealidade. E desse modo é impossível fazer passar os ajuntamentos como naturais, pois a inteireza seria característica sobrenatural ou ilusória, como se as partes se denunciassem sempre assim, parciais, partes de algo despedaçado, de uma integralidade sempre inacessível.

Pode parecer que a noção de continuidade entre organismo e ambiente (própria das abordagens enativas, da mente ecológica, da percepção como ação, ou das posições que defendem a cópula habilidosa do sujeito com o mundo) coloca em xeque a funções do imaginário no que elas estão atreladas a identificação, ao duplo, a representação, ao reflexo. No sentido de que estes são autores que defendem essa ideia de que conhecemos pela experiência direta, sem a mediação de representações e como tal, se esforçam para desvincular este processo de co-emergência de sujeito e mundo das imagens prévias.

Nesse sentido, se a arte põe o mundo em foco para a consciência, como sugere Noë (2023), seria justamente um pôr em foco da coisa mesma, como um ícone metonímico sensório-motor, não pela representação da coisa, simbolicamente. Essa focalização enquanto concebida como inseparável do corpo entrelaçado com o ambiente – e que haja a co-emergência da consciência neste processo – tornaria a imagem prévia de um Eu e suas representações uma instância desnecessária.

O problema é que, se o mundo pode ser posto em foco, é preciso admitir um modo de focalizar e admitir que o focar seleciona o registro deste pôr em foco da realidade,

além de que influi e participa da sua constituição. Então seria melhor dizer que tais abordagens não são incompatíveis com a bifurcação em si mesmo, mas com a cristalização desta dicotomia em uma imagem prévia que lhe serve de modelo essencial de ordem, por exemplo, pensando que um sujeito em si próprio pode ancorar a partir de um lugar nenhum a produção de conhecimento e a realidade.

Todavia não podemos eliminar as imagens e concepções prévias, pois elas também participam desse processo, assim como o espaço imaginário que aqui foi descrito pela psicanálise não fica excluído, já que está também no esquema corporal organizado. Agora, o que deixa o problema mais leve é que, tenha este sujeito ou não estatuto epistemológico para ciência, pouco importa, pois quero mostrar no que ele tem estatuto epistemológico para o que pode ser a tarefa mesma da arte, que não obstante não é aquela que quer dizer o que é, mas manter um relacionamento com *isso* que não é, com o não ser.

De tal modo que, digo que se existe aquilo que se põe em foco, não necessariamente isto necessita de uma identidade consciente e imaginária para se pôr em foco, mas algo como um fantasma deve estar em moção, enquanto a estrutura fantasmática que organiza a realidade. Ao mesmo tempo, se a concepção de sujeito, de um modo complexo não se separa totalmente do ambiente, da dimensão sensório-motora, o imaginário não pode simplesmente ser dirimido. Deve existir para ele um campo a ser considerado nesse entrelaçamento, até porque ele tem uma ligação com o corpo, em que ele é uma função também estética, que se autonomiza, se emancipa relativamente.

Gibson (2015) anuncia estes dois problemas, pois entende que sua teoria ecológica de uma visão direta – isto é, não mediada por uma imagem ou representação mental – implica não só outra concepção de cognição, mas igualmente outros modos de conceber “tipos de conhecimento não-cognitivos – ficções, fantasias, sonhos e alucinações. Gombrich (2007) escreve um bocado apoiado em Gibson (2015), mas segundo Robert Klein (1998) não desenvolve a fundo o problema da imaginação, a não ser em um posfácio posteriormente adicionado.

Pensar a experiência desvinculada da ilusão, mas incluindo uma imagem relacional foi o que tentei fazer a partir do filósofo Alva Noë. Esse modo de considerar a imagem, como uma imagem na ação, uma imagem como um registro psicológico da percepção amodal, aproxima sobremaneira a questão das psicodinâmicas do imaginário, porque ela trata do corpo como organismo sensório-motor. Mas este invisível, como quer Merleau-Ponty, vai além de percepções amodais e virtuais.

Na minha tomada até aqui ficou de fora, ou que merece mais aprofundamento é, afinal, o desejo, o impulso, o que vai além da percepção. Na concepção de mente incorporada e de percepção está em aberto o que significaria o campo das imagens no sentido do fantasma, de um cenário fantasmático para o desejo e qual a sua relação na constituição da percepção e da realidade. É possível perguntar, pois, como a imagem se encaixa em uma concepção onde ela não representa a realidade, mas é um campo psicológico invisível e imperceptível que permite mesmo o ver.

Para tanto é preciso conceber este campo da imagem do ponto de vista de uma abordagem em que o sujeito é inseparável do campo perceptivo, expandido em sua virtualidade, em continuidade com o seu contexto – em que a consciência é estendida na ação dita externa. Ou seja, partindo do fato de que na contemporaneidade a noção de uma identidade imaginária, própria de um Eu, se espatifa enquanto âncora epistemológica. Mas além disso, e talvez por isso mesmo, se este Eu se desarticula, é também na pulsão de ver que encontraremos a lógica de funcionamento deste campo da invisível imagem, para então apresentar um modelo de arte e sujeito

Essa questão como tal não cabe no escopo de *Arte e Ilusão*, de Gombrich (2007), mas o autor a coloca em *Meditações sobre um cavalinho de pau* (1999). Ali, a imaginação que transforma uma vara em cavalo participa desse mesmo campo da imagem que elaborei a partir de Alva Noë, de modo muito próximo do corpo. No caso analisado por Gombrich esta imagem também se organiza sem que haja quadro, mas constitui um campo perceptivo, isto é, de relevâncias, que organiza e é organizado também por um impulso. Que este jogo de fantasia seja deliberadamente colocado, isto não impede que sua estrutura seja, no entanto, inconsciente, que ela envolva *a lógica do fantasma* enquanto suporte dos impulsos (Lacan, 2008c).

Desde a noção de imagem e virtualidade que elaborei a partir de Alva Noë e da concepção de fantasma de Lacan, penso que esse acontecimento narrado por Gombrich (1999) funciona tanto como um ícone do campo perceptual, que encampa um ver através do ser-como um cavaleiro que monta o cavaleiro de pau, mas também que nesse processo se constitui uma máquina que canaliza o impulso e o desejo de acordo com o deliberado enquadramento de um ser-como cavaleiro.

Partindo da ideia de que o sujeito da arte é um sujeito do impulso para a arte, podemos pensar que o conjunto destes impulsos configura um sujeito do desejo de arte. Isto é, haveria, pois, um desejo de artista. E assim, no campo da produção de arte não estaria então em questão o imaginário, a identidade e o Eu. Essas instâncias não são protagonistas. Estou falando propriamente do impulso inconsciente que se organiza em torno de um vazio. É o sujeito do desejo, no seu circuito propriamente fantasmático, que a prática de arte encampa no que o meio da arte é o cenário de sua circulação.

Perceba que minha posição procura resistir ao truísmo na doxa que se ocupa da arte não-figurativa e de tendência geométrica que ainda quer situá-la como objetiva e abstrata. Formalista, em uma palavra, dada a considerar tão somente a obra em suas partes visíveis e a relação entre elas. Uma interpretação que intenciona restringir para ela esse lugar da identidade, da consciência objetiva, do ego racional.

Para Krauss (1996b, p. 21), seria como se o processo artístico estivesse restrito a trocas e fluxos de uma contradição em suspenso dentro do imaginário, “trabalhada e retrabalhada no espaço [...] do mito”. Este jogo conduziria ao prazer autorreferencial, dependente da “possibilidade de um signo pictórico não representacional e não transparente” (Krauss, 1996b, p. 161). Portanto, de uma pintura ensimesmada na autoidentificação – por exemplo, da pintura com o campo visual em si, da racionalidade transcendente mapeada no campo da visualidade, do movimento do pensamento estruturado como relações ópticas.

Contra isso afirmo com Lacan que há Um.

Na concepção de Lacan (2008b), o Real é um outro registro que não pode ser imaginado ou simbolizado, mas existe apenas marcado pela presença do imaginário, que está ligado a identidade e identificação, e marcado pelo campo da linguagem. É importante notar, que, na teoria de Lacan, tanto a realidade quanto o inconsciente são formados por estruturas simbólicas e imaginárias. O consciente e o inconsciente são entrelaçados, de modo que não se apartam substancial e tampouco espacialmente. Ambos são apenas dinâmicas psíquicas distintas, mas em continuidade. Para Lacan (2008b, p. 55), assim como o mundo simbólico e social, o inconsciente “funciona como uma linguagem”. Uma linguagem tal como funciona a teoria dos conjuntos matemáticos, em que as letras constituem os ajuntamentos de termos diversos. Daí a importância da linguagem matemática, onde a letra constitui o conjunto, não o representa.

Não obstante, a realidade simbolizada pelo Eu consciente e o campo inconsciente, para Lacan, não são efetivamente o Real, e aí reside a sua diferença. Na verdade, o Real lacaniano é um outro registro, suposto como externo aos registros do imaginário e da linguagem, na medida em que ele resiste à consistência da imaginação e à formalização do discurso. Assim, a particularidade do Real é que ele irrompe em falhas na consistência do campo dessa cadeia, como um significante ao qual a linguagem não pode dar sentido, mas que sinaliza o sujeito do inconsciente nesta falta mesma, como efeito deste significante (Lacan, 2008b).

Assim, o Real lacaniano só pode ser tomado por pedaços, nos atos falhos, nos chistes, nos lapsos, no significante separado do seu efeito de significado. “O real só poderia se inscrever por um impasse da formalização” (Lacan, 2008b, p. 99). Porque ele é aquilo “que não para de não se inscrever” e assim participa de uma dupla negação (Lacan, 2008b, p. 155). O real é o que escapa da linguagem, que não pode ser conceitualizado, que não é nem da ordem dos objetos, nem da ordem dos horizontes e consistências, mas conta como Um impossível.

A relação do Real com o Um é complexa, e depende da constituição do Um como lugar do inconsistente no seio da linguagem. Ainda que o Um seja a maneira como o Real pode se pôr na linguagem, ele não é algo que o Eu pensa. Segundo Lacan, o registro imaginário que participa do suporte do sujeito se relaciona com o Real

produzindo uma unidade a partir da fratura, pois “a imaginação de consistência vai diretamente ao impossível da fratura” de modo que “o real como impossível” (Lacan, 2007, p. 37) constitui a imaginação. Mas a unidade do imaginário, não é o Um, e sim um falso-um. Portanto, o Um não está relacionado à identificação, ou à identidade.

O Um não está ligado a noção de consciência, de um Eu penso, logo existo, mas a ideia de inconsciente enquanto falta do Eu, de que sou quando não penso, ou de que há um *isso pensa*, que não é o Eu (Lacan, 2008c). Lacan (2012, p. 214) adverte, em pequeno trecho sobre arte, que o Um cria o Ser e “se a ontologia não é, simplesmente, senão a careta do Um, é porque, tudo o que se faz sob um comando é dependente do Um”. Portanto, este Um não é o mesmo que o desvelar do Ser, mas está onde o ser falta.

Lacan (2008c) procura demonstrar, também através da matemática, que há Um lugar para o Real na linguagem. Para Lacan este Um, que é lugar do Real na linguagem, começa quando “há um faltando” (Lacan, 2012 p. 140). Ele não é um conteúdo designado como uma unidade, mas uma posição na linguagem. O 2 e o 3, cada qual é um número em uma sequência de posições, mas cuja sucessão não designa suas diferenças, não define nenhum deles. O lugar dos números na sequência é diferente de cada número em si. Essa distinção permite tomar a posição como autônoma e considerar o zero um número, e com ele a presença da falta.

Outro exemplo que talvez seja mais claro é o alfabeto enquanto uma cadeia de significantes onde as letras podem ser embaralhadas, pois se pressupõem entre elas um vazio. E nesse caso esse vazio é como uma casa de botão vazia, mas também é uma casa passante. Portanto, o Um é a presença de um vazio no seio da linguagem e sua formalização é a de “um saco furado” (Lacan, 2012, p. 141). De modo que ela constitui o Um-*a-mais*, como a lacuna que garante a troca de uma letra por outra, mas também o campo uma inteireza dada pela relação entre termos, um campo total que chamamos linguagem, contido em uma bolha (Lacan, 2008). Esse Um constitui um “Um-*demaís* [...] da cadeia significante como tal [...] o lugar-tenente do universo do discurso” (Lacan, 2008, p. 95).

Enquanto isso, a noção de saco furado convoca a noção de infinito de um encontro faltoso, portanto o Real emerge nesse enquadramento vazio. Deste modo, este Um reverbera a experiência mística de dissolução negativa na Causa de todas as coisas, que está para além do sensível:

Dizemos, por conseguinte, que a causa de todas as coisas, embora acima de todas elas, nem é privada de substância nem de vida, nem de palavras nem de inteligência. Mas tão pouco é um corpo ou sequer uma figura, e não possui aspecto, quantidade ou volume. Não está em lugar algum nem é vista; não pode aperceber-se pelo tacto, nem sente nem é sensível; não conhece a desordem nem a perturbação, pois não é importunada pelas paixões materiais; também não é desprovida de poder, por estar submetida às contingências do sensível; não sente falta de luz; não sofre alteração nem corrupção nem divisão, nem privação nem derramamento, e nem é nem tem o que quer que seja de sensível. (Pseudo-dionísio Areopagita, 1996, p. 23)

E do inteligível:

E ao ascendermos de novo dizemos que a causa de todas as coisas não é alma nem inteligência, nem tem a ver com a imaginação, com a opinião, com a palavra, ou com o pensamento; pois nem é palavra nem pensamento, nem tão pouco se deixa dizer ou se deixa pensar; também não é número, nem ordem, nem extensão nem pequenez, nem igualdade ou desigualdade, semelhança ou dissemelhança; não está parada nem em movimento nem em repouso, não tem poder nem é poder ou luz; não vive nem é vida; não é substância nem eternidade ou tempo; não é intelectualmente apreensível como não é conhecimento, verdade, realeza, ou sabedoria, nem é um nem unidade, não é divindade ou bondade; tão pouco é espírito - tal como o conhecemos - ou filiação ou paternidade; ou qualquer outra coisa que nós ou outros entes possamos abarcar com o conhecimento; não é nenhuma das coisas que não existem nem das que existem, nem os seres a conhecem tal como ela é, nem ela mesma conhece os seres assim como eles são; não há palavra para ela, nem nome nem conhecimento; não é obscuridade nem luz, nem erro nem verdade; nem sobre ela, em sentido absoluto, há uma afirmação ou uma negação, mas quando fazemos afirmações ou negações das realidades que vêm na sua sequência a ela nada atribuímos ou negamos, pois que a causa, soberana e unitiva, de todas as coisas, está acima de toda a afirmação e acima de toda a negação, identificando-se na sublimidade d' Aquele que, simplesmente liberto de tudo, está além do universo das coisas. (Pseudo-dionísio Areopagita, 1996, p. 25)

Mas essa herança mística vem sempre aos pedaços, é sempre parcial, nunca inteira. As obras de arte antes sugerem essa possibilidade do que a realizam plenamente, exatamente como acontece com o Real. Badiou compreendeu essa natureza não fenomenal do Real lacaniano, que não se deixa tomar por aproximações simbólicas ou imaginárias. Sua noção de arte é chamada inestética, o que afinal é uma posição não-fenomenológica. Se Lacan (2008c) gostaria de se fazer contar entre os místicos, ele quer simplesmente convir que trata de um saber diferente do conhecimento da

ciência. Badiou entra também nesse conjunto, pois vê no vazio do Real o Todo e o Múltiplo. No que o Real – que para Badiou é o mesmo que a verdade – se organiza como Um, no campo da linguagem, ele está ligado a uma intuição:

“A intuição efetiva do Um (a que se pode chamar o Todo, a Substância, a Vida, o corpo sem órgãos, ou o Caos) é aquela da potência criativa imanente ou aquela do eterno retorno da potência diferenciante como tal” (Badiou, 2015, p. 143)

A meu ver é esta intuição a partir do vazio aquilo que enlaça o desejo de artista, que sustenta a sua prática enquanto um processo infinito, enquanto uma matriz por assim dizer, diferenciador, que não é de construção de uma coisa mediante outra, de representação de uma coisa com outra, mas de relacionamento com este Nada enquanto abertura radical que:

[...] é sempre a outra coisa para além de sua efetividade que o aberto está aberto, nomeadamente à potência inorgânica, pela qual ele é uma atualização móvel. (Badiou, 2015, p. 147)

Ora, aqui Badiou se aproxima efetivamente de Malevitch.

Figura 40 - O "Quadrado Negro" de Kazimir Malevich exposto pela primeira vez na Última Exposição Futurista, 0,10, em Petrogrado, em 1915.



Fonte: Malevitch, 2016.

Bonfand (1996) conta que no trabalho Quadrado negro, de acordo com Malevitch, o branco é igual ao Nada e o preto é a sensibilidade pura, desprovida de significado.

Ainda, sobre a obra *Quadrado branco*, Malevitch a entendeu como a origem do impulso para a ação construtiva do mundo. Para Bonfand este Nada é o mesmo que o nada da angústia a partir do qual o Ser emerge, segundo Heidegger, e de onde Lacan retira parte da sua concepção de objeto a, como causador do desejo.

Alain Badiou (2017), acerca desta relação entre Ser e vazio, concorda que o Ser é a máscara do Um, que é o Real, ou pelo menos a inconsistência suposta em toda estrutura possível. Uma inconsistência que se mostra pressuposta nas estruturas visíveis, cujo caráter relacional e dinâmico configuram o campo fantasma que concede à realidade sua consistência aberta.

Isso é patente no trabalho *Quadrado negro*, que é instalado exatamente como um ícone religioso da Rússia dos dias de Malevitch. Essa condição suscita a leitura do trabalho como um ícone por semelhança ao ícone religioso. Não obstante, a forma do trabalho que remete a um retrato não mostra rosto algum, mas há face como enigma, como falta, pois embora o quadro seja sem figura, ela é suposta pela gramática da situação. Para usar a definição de Lacan de impossível, o rosto não cessa de não se inscrever. Ora, o quadrado negro não apaga totalmente o retrato, nem a sua instalação no canto da sala não o torna simplesmente um ícone religioso, mas organiza um cenário para que estas realidades compareçam no nível propriamente de fantasma, isto é, no nível das estruturas abstratas da arte e da devoção.

Para Badiou (2017) o evento de confronto com este Real ocorre quando a representação de um modo de ser se mostra mais real do que a realidade no seio da qual ela é representação. No argumento de Badiou isso não significa que desmascarar o teatro da realidade midiática dá acesso livre a realidade nua e crua dos fatos. Em vez disso, por baixo de uma máscara surge uma outra, e assim sucessivamente. Agora, uma máscara não é outra coisa senão uma representação da realidade. Nossa apreensão de realidade depende dessa máscara que se sobrepõe como uma camada de Ser sobre ainda uma outra máscara, e outra, em um jogo onde o Real sempre recua. Mas quando a representação, ou a arte no nosso caso, provoca um encontro faltoso, ela é mais real que a realidade que a abriga, porque ela faz ver a estrutura da representação, do simbólico, da percepção. Ela conduz à suspeita sobre a realidade aceita. Esta suspeita mostra no discurso o seu fantasma ideológico.

Este é o Um, lugar para emergência do inconsistente dentro da consistência do edifício simbólico, da linguagem, de que fala Lacan. Assim, esse evento não dá acesso direto ao real absoluto, em vez disso revela que a realidade é determinada. E nessa determinação, ele é determinado pelo enquadramento do fantasma que é como esse espaço faltoso entre as letras, entre as palavras, ao mesmo tempo que é a suposta inteireza do campo de linguagem. Mas isso, segundo Lacan (2008c), não funciona apenas para o discurso, para a escrita, mas também para o campo da percepção, pois este Um é inconsistente também enquanto a “significância das discordâncias entre o real e isso por qual ele se dá [...] até incluir aí a percepção mesma” (Lacan, 2008, p. 357-58). E isto parece que se opera no nível da percepção quando essa inconsistência do Um se relaciona com a unidade corporal, pois “quando esse Um faz irrupção [...] no nível do corpo, o corpo cai em pedaços” (Lacan, 2008, p. 362).

Note-se que a percepção, conforme Noë e Merleau-Ponty, na chave que comentei acima, da virtualidade invisível, porém suposta no ver, constitui tanto uma inteireza virtual do campo perceptivo, quanto a sua condição fractal, isto é, fraturada por partes. Essa percepção ademais, que seja intelectual, mas não visível, encontra com o Um de Lacan uma extensa superfície de contato, até porque essa percepção a que Noë se refere não é tanto uma visão objetiva, mas uma tácita suposição a partir do aparelho sensório-motor. E nesse sentido, trata-se do Um como bolha fantasmática, que, no entanto, não encontra o ponto crucial de Lacan (2008c), que circula esta bolha furada como a tentativa de incluir na linguagem o objeto causador de desejo. Se não se pode, para Lacan (2008b, p. 215), se livrar do Um, dessa estrutura, “dos copinhos dos dados”, é porque ela mesma é o fantasma, o suporte do desejo no sujeito e o que funda a realidade e o ser (2008c). Este Um é uma bolha que Lacan (2008c) descreve como a textura do Desejo. É nesse sentido, quase um pneuma, um corpo sutil.

Ao modo de um pneuma o desejo coordena a realidade e a percepção, e isto é fácil notar no que a fenomenologia é suportada também por um impulso do ver. Segundo Maurício Cardoso (2010) este Um é da insistência pulsional da inconsistência, do nada, que recebe a forma de um significante vazio. Na minha interpretação de Lacan (2008b) o sujeito é o efeito desse significante vazio que marca a vacância do Eu tanto no campo simbólico, quanto no campo perceptivo. Em outra figura lacaniana, o objeto

causador de desejo, o objeto a, pode se dobrar sobre este Um a mais, no que ele faz falta, ou melhor, o fantasma na forma do Um é a tentativa de integrar este *objeto vazio* na linguagem, cuja operação, a meu ver, faz da bolha do Um o saco furado que captura a pulsão.

Eu diria que é nessa chave do Um como entrada do objeto da falta que, para Badiou (2002), e subescrevo isto, a arte é acontecimento do Real, ou um acontecimento de verdade, que mostra outros registros de realidade. O misticismo imanente e natural da arte está justamente na possibilidade de outros modos de ser, outras realizações de mundo, negando a autoidentificação completa com a estruturas dadas e destas com a realidade última. O Real é, portanto, o lugar-hipótese necessário para conceber que as coisas podem ser diferentes do que são.

A arte só existe no relacionamento com este lugar-hipótese da diferenciação, neste que Lacan (2008b, 2008c) chamou de local-tenente do discurso, da representação. A partir deste lugar ao mesmo tempo de vazio existencial que é o objeto causador do desejo, no que ele cai ou coincide com o vazio e com o campo do Um, enquanto o espaço de possibilidades infinitas da linguagem, a arte atua tomando a dimensão invisível do fantasma como seu campo plástico. Na minha interpretação, Badiou acerta, por assim dizer, ao notar que o objeto de arte é o sujeito do acontecimento pulsional que é causado pelo encontro com o Real.

Ora, se cada o trabalho de arte é um sujeito determinado pelo encontro com este vazio Real ele é um sujeito determinado por uma lógica do fantasma, não enquanto uma pessoa, mas enquanto um tipo de discurso que determinado pelo ingresso do significante vazio no campo da linguagem. O objeto de arte é o sujeito de um discurso enquanto determinado pelo desejo e que realiza, no campo do enquadramento que suporta a presença do Real, um lugar-hipótese de outras realidades. Desse modo, cada trabalho de arte é uma notícia do desejo, dentro da série história dos impulsos constituídos pelo significante vazio no campo da linguagem.

Mas este desejo não pode ser apenas de fuga da realidade posta, nem tampouco somente uma vontade de constituir uma outra ordem racional para o mundo. A prática da arte não é o discurso de um Eu que detém o sentido, que define o significado. Ao

contrário, é o sujeito como discurso do inconsciente, no que ele está sujeito a um desejo, no que é sujeito de uma falta. O objeto de arte é um objeto sujeito a um desejo, deformado pela falta. A tarefa consciente do artista não é tirar disso uma nova ordem, mas oportunizar a manutenção do discurso do inconsciente a partir do vazio como esse lugar-hipótese da linguagem.

Assim, a meu ver, Badiou (2002, 2015, 2017) escapa da abordagem imaginária, da arte na sua forma abstrata como lugar mítico de movimentos da consciência racional desincorporada. Ao contrário, permite pensar a abstração na chave do Real, e não do Ser, isto é, mediante *a lógica do fantasma*, do enquadramento que é o suporte do desejo que funda realidades. Desse modo, na minha interpretação, Badiou (2002) concede à arte a forma que Lacan dá ao discurso amoroso, qual seja: um relacionamento com o acontecimento do Real, que vem à tona por fissuras no imaginário, na simbolização, na linguagem. A particularidade do discurso amoroso é que ele procura fazer uma unidade, conservar uma unidade partida, que encontra para o Real um continente. Mas a meta não é eliminar o Real, o vazio, mas construir um cenário em torno dele, organizar os impulsos ao seu redor, constituindo no circuito propriamente fantasmático das pulsões, no conjunto da série histórica dos impulsos, um desejo que produz um lar em torno do Nada.

O corpo, sua dimensão estética, é o limite consciente dessa experiência, isto é, o imaginário intencional do artista, não atua determinando a forma de cada um dos seus trabalhos, mas tão somente organiza o meio que oportuniza as trocas, isto é, atua no nível do fantasma, dos vazios. O ego do artista, sua intencionalidade racional, deve no entender desta proposta, estar a serviço do impulso. Sua função é aprontar o cenário para o impulso, para então recuar para a segunda fila, deixando lugar para o sujeito do desejo emergir na formação dos trabalhos de arte. Esse cenário flexível para o vazio que convoca o impulso é o que chamo de uma matriz fantasmática.

Barthes (1990) é quem define para mim a forma que esse cenário pode ser pensado e que me mostrou como o impulso comparece na minha tomada de arte, introduzindo a noção de que é possível desenvolver uma fantasmática, isto é, que é possível cultivar intencionalmente uma prática que monta um cenário para o impulso e o faz

comparecer no âmbito do exercício desta prática. Mais ou menos do modo como se pode transformar uma vara em um cavalinho de pau.

Barthes (1990) elabora essa mecânica nas suas análises de Marques de Sade, Fourier e Inácio Loyola, que ele reúne negando suas respectivas cauções – o mal, o socialismo, a fé – para considerá-los criadores de línguas inauditas mediante três operações e mais uma:

“É preciso, na verdade, para se fundar até o fim uma língua nova, uma quarta operação, teatralizar. O que é teatralizar? Não é enfeitar a representação, é ilimitar a linguagem. Embora engajados os três, por sua posição histórica, numa ideologia da representação e do signo, o que os nossos logotetas produzem já é, mesmo assim, texto: quer dizer que ao estilo chão (tal como se pode encontrar nos ‘grandes escritores’), souberam substituir o volume da escritura. O estilo supõe e pratica a oposição entre fundo e forma; é o compensado de uma substrução; já a escritura acontece no momento em que se dá um escalonamento de significantes tal que nenhum fundo de linguagem mais possa ser identificado; porque ele é pensado como uma “forma”, o estilo implica uma ‘consistência’; a escritura, para retomar uma terminologia lacaniana, só conhece ‘insistências’. E é isso que fazem os nossos três classificadores, como quer que se julgue o estilo deles, bom mal ou neutro, pouco importa: eles insistem e nessa operação de pesagem e de pressão, não param em parte alguma; à medida que o estilo se absorve em escritura, o sistema se desfaz em sistemática, o romance em romanesco, a meditação em fantasmático. [...] em cada um deles não resta senão um cenógrafo: aquele que se dispersa pelos bastidores, que planta e escalona até o infinito. Se então Sade, Fourier e Loyola são fundadores de uma língua, e não mais que isso, é para nada dizer, para observar uma vacância [...] A língua, campo do significante, põe em cena relações de insistência, não de consistência: despede-se o centro, o peso, o sentido.” (Barthes, 1990, p. 10)

As outras operações, isolar, articular e ordenar, funcionam para balizar a quarta operação, a teatralização, descrita acima. As primeiras fornecem as condições para a última. Isolar remete a separação face às demais línguas, e aqui podemos pensar no senso de inteireza. A articulação é a dimensão da sintaxe, que corresponde aos elementos utilizados na montagem, e o ordenar funda a métrica de regulação (mas não de regulamentação), que consiste no planejamento para que nada exceda a língua, isto é, a sua forma enquanto lógica de autoregulação, autonomia. A teatralização é ela mesma o trabalho de cenógrafo, que desenha a cena. Que cena? Ora, uma cena para o vazio, uma cena para o Real, para isto que nada diz, que é infinito porque insiste. Essa cena e o seu cenógrafo, nos conta Barthes, se constitui quando o estilo se torna escritura, o sistema se torna sistemática, o romance vira romanesco, e a meditação se converte em fantasmático.

Segundo Fabbrini (2015, p. 151), a escritura pode ser tomada como uma “prática discursiva [...] no cruzamento entre pulsão e saber [...] que desloca as noções de verdade, sujeito ou consciência, próprias da filosofia da representação. Com escritura, Barthes (1990) propõe uma língua cuja base é a sua coexistência conosco, não o seu significado, mas a sua significância. Esta significância eu leio como o significante vazio no exercício do processo, como a distância entre o real e isto que o faz, como o lugar daquela falta do Um lacaniano, que captura o impulso no instante em que, ao pintar uma pintura ou construir uma construção não estamos separados do meio da escrita e da construção, quando existimos como um corpo através do meio. A língua no campo significante de que fala Barthes (1990) não é outra coisa que a língua nesse lugar fantasmático de relação com o vazio mediante os impulsos e desejos. A diferença entre escritura, sistemática, romanesco, e fantasmático se explica pela diferença do meio. Assim, o estilo se abre ao impulso como escritura, o sistema se abre como sistemática, o romance como romanesco, enquanto a imagem, quando se desdobra com os impulsos, se torna uma fantasmática.

A fantasmática refere-se às dinâmicas pulsionais que um enquadramento fantasmático, que uma cena fantasmática promove a partir do cercamento do vazio. Assim como eu entendo, a fantasmática é a imaginação no que ela está junto à pulsão, organizando todo um campo virtual de possibilidades desejantes, que por isso captura as insistências pulsionais que circulam o ponto inconsistente do Real. Embora não seja do controle do Eu, o crucial é anotar, contudo, que a fantasmática depende de um exercício intencional, até mesmo atlético, se comparada com a identificação imaginária, cujo encaixe é espontâneo, ocioso, familiar. As insistências, as repetições e retornos do inconsciente podem ser automáticos, mas ser jogado por eles de modo a compor com eles um processo de relacionamento desperto não é passivo.

Com efeito, Barthes (1990) desenvolveu a ideia de fantasmática a partir das meditações de Santo Inácio de Loyola, onde Barthes identificou a diferença entre o imaginário, a imaginação e a fantasmática. Como em Lacan, o imaginário está para o corpo como forma, como esquema, para identidade. Já a imaginação de Loyola está para uma negação do que vem à tona automaticamente, por dinâmicas de identificação com a imagem do eu, mediante livre associações do imaginário. Assim,

o exercício da imaginação que resiste ao imaginário automático desidentifica o ego do exercitante da relação naturalizada com seu imaginário familiar. Essa desidentificação é um passo crucial para que o exercitante adentre então no campo próprio de uma fantasmática, de um cenário desejante que teatraliza a presença de Cristo no seu próprio corpo, para que sinta então o que Cristo sentiu, sofrendo seus martírios e revivendo a Paixão.

Portanto, a fantasia em Loyola é algo como o *fantasme* de Lacan, porque funciona através da “massa de desejos” que se agita nos seus Exercícios. Segundo Barthes (1990, p. 60-61), Loyola mobiliza a “analogia literal entre corporeidade do exercitante e a do Cristo, pois “as coisas mais abstratas (a que Inácio chama ‘invisíveis’) devem encontrar algum movimento material em que se pintem e se tornem quadros vivos”, assim:

“O corpo de que se trata em Inácio nunca é conceitual: é sempre este corpo; se me transporto para um vale de lágrimas, é necessário imaginar, ver esta pele, estes membros por entre os corpos dos animais, e perceber a infecção que sai deste objeto misterioso cuja situação o demonstrativo (este corpo) esgota, pois nunca pode ser senão designado, não definido” (Barthes, 1990, p. 61)

A chave aqui é a indefinição em vez da formalização. As manifestações divinas acontecem ao corpo que se põe *sujeito* a elas mediante Os Exercícios. Este corpo não se desvincula, é claro, da sua relação com a morte, com o cadáver. O vazio inorgânico que move o desejo, até a morte, passando pela pequena morte, são todas figuras do real. É para descrever a relação entre o corpo e o real, ou do corpo como significante, que Barthes (1990) utiliza o conceito de fantasia:

“Essas manifestações divinas, como se pode esperar de um campo em que domina a fantasia, estabelecem-se principalmente a nível do corpo, desse corpo despedaçado, cuja fragmentação é justamente a via da fantasia”.

O fantasma domina a dimensão do corpo fraturado, mas não impondo significado, e sim como uma fantasmática. Como uma disposição à aceitação das pulsões. O campo da pulsão escópica, a pulsão visual, se comporta de maneira metonímica e como o teto tem o sentido de casa sendo apenas uma parte dela, o ver convoca todo o corpo e todo o sujeito, mesmo sendo apenas uma parte. Dentre a manifestações que Inácio descreve a partir de sua fantasmática estão:

“as lágrimas [emoção] (...) o fluxo espontâneo de palavras [livre associação], (...) as sensações cenestésicas distribuídas através do corpo tais como os movimentos de elevação [propriocepção], de tranquilidade, [relaxamento] de alegria, os sentimentos de calor, de luz [excitação], de aproximação [sensório motor] (...)” (Barthes, 1990, p. 71-72)

A noção de corpo aqui é muito próxima a noção de corpo que o filósofo Gilles Deleuze vai convocar quando aborda os trabalhos de Francis Bacon. Para Deleuze (2011), a pintura de Bacon captura, ou procura capturar sensações e, para tanto, ela deve se livrar dos clichês: poderíamos dizer, das identificações familiares, dos estereótipos, do que já está dado como forma prévia e convencional. Assim:

“o que está pintado dentro do quadro é o corpo, não na medida que o corpo é representado como objeto, mas na medida que é vivido como experienciando uma determinada sensação” (Deleuze, 2011, p. 80).

A análise de Deleuze (2008, 2011) toma o corpo não enquanto o esquema organizado, imagem de um todo fechado, mas como devir em sensações no processo artístico. A cor, sobretudo o cinza, é esse ponto ambíguo, uma cegueira visível. Para o filósofo, o invisível dos afetos, das forças, comparece no visível do corpo. Há, portanto, em Deleuze (2008, 2011) uma fantasmática: uma disposição para buscar a imagem junto às suas pulsões informes e virtualidades não fenomenológicas, mediante forças invisíveis inscritas nas figuras pela sua deformação ou com as coisas visíveis que não tem forma, mas que são um ponto cego, como é o caso da cor cinza para Deleuze (2008).

Usando uma terminologia de Deleuze (2003), podemos pensar na experiência do corpo sem órgãos, esparramado como uma aranha na sua teia: um nervo exposto e extensível, que sente o inseto apregoadado no limite mais distante da armadilha de seda, como se ele e a rede fossem Um, uma subjetividade pulsional extensiva¹³:

¹³ Em Proust e os signos Deleuze (2003) considera que o narrador proustiano é um corpo sem órgãos. Para mim, essa metáfora serve para pensar o corpo e o trabalho de arte em relação como uma interface com o informe. Ela vem complementar a noção de Badiou (2002) do trabalho de arte como um sujeito. O sujeito, para Lacan (2008b), era um efeito do significante, o que equivale a dizer que era um signo. O que eu estou sugerindo é que nossa relação com a obra de arte é a acoplagem com uma teia que faz emergir o sujeito de uma verdade como a vibração na teia da produz um signo ao qual a aranha responde. Nessa metáfora o significante, ou a língua de significantes é a vibração que surge o signo, que é o sujeito. Isso depende do nosso corpo, mas não diretamente da concepção descritiva da realidade como externa a partir dos nossos cinco sentidos.

Mas o que é um corpo sem órgãos? Também a aranha nada vê, nada percebe, de nada se lembra. Acontece que em uma das extremidades de sua teia ela registra a mais leve vibração que se propaga até seu corpo em ondas de grande intensidade e que a faz, de um salto, atingir o lugar exato. Sem olhos, sem nariz, sem boca, a aranha responde unicamente aos signos e é atingida pelo menor signo que atravessa seu corpo como uma onda e a faz pular sobre a presa. (Deleuze, 2003, p. 172-173)

A aranha se relaciona com a estrutura da teia como se esta última fosse uma língua conforme descrita por Barthes (1990), porque a mandala tramada permite isolamento, articulação, ordenação, teatralidade. Ela é uma máquina fantasmática que faz ver sem qualquer acesso aos sentidos, por uma captura que não é apenas da mosca, mas do impulso da própria aranha. Essa máquina metafórica revela porque o conceito de máquina celibatária tanto interessou a Deleuze como uma forma de conceber um sujeito. Porque a ideia de máquina celibatária concebe um sujeito com predileção pela sua relação fantasmática com os impulsos, sensações, desejos.

Michel Carrouges (2019) propôs este conceito de máquina celibatária em 1954. Para o autor, as máquinas celibatárias apontam para o eroticismo e sua negação, para a morte e para a imortalidade, mas sua principal característica é a suspensão da procriação. As máquinas celibatárias são no geral máquinas eróticas que separam e retem as pulsões. O agonismo entre feminino e masculino e sua relação impossível são os elementos básicos das máquinas celibatárias (Carrouges, 2019). O encontro de um guarda-chuva e uma máquina de escrever em uma mesa de dissecação é uma das suas formas mais elementares (Carrouges, 2019). No Vidro de Marcel Duchamp a noiva está na parte de cima e os celibatários na parte de baixo e é crucial que estejam separados e o encontro seja adiado, a consumação retardada (Carrouges, 2019). Para além desta dicotomia, Carrouges (2019) vê nas máquinas celibatárias a ausência ou a absorção da mulher. Deleuze (2010), a partir disso, imagina um sujeito que escapa a dicotomia sexual.

Há dois exemplos de máquina celibatária que gostaria de destacar do romance *O Supermacho*, de Alfred Jarry (1969): uma corrida de dez mil milhas disputada entre um trem e um grupo de cinco ciclistas pedalando uma bicicleta quádrupla, alimentados pelo Superalimento do Moto Perpétuo, criado pelo engenheiro americano William Elson (Jarry, 1969). A corrida, contudo, não é vencida por nenhum dos competidores regulares, mas por um outro ciclista misterioso disfarçado de indiano, que vem a ser

identificado posteriormente como, André Marcueil, o supermacho. “A energia para essa performance inumana reside não em uma droga, mas na atração de Ellen Elson, filha de William Elson [...] Marceuil – um ‘celibatário’ – encontra em Ellen o seu motor”¹⁴. Tudo isso é a máquina celibatária, não é o trem, nem a bicicleta quíntupla, ou o supermacho avulso, mas todo o acontecimento.

No mesmo romance há ainda um exemplo melhor. “A máquina amorosa” com aparência de cadeira elétrica, elaborada para conceder alma a outra máquina (Jarry, 1969, p. 131). Mas essa é apenas uma parte da máquina celibatária, que inclui ainda o Supermacho, além dos observadores do experimento e os operadores da máquina e todos os acontecimentos subsequentes. Acontece que, André Marcueil, depois de vencer a corrida contra a locomotiva, “dá uma segunda prova da afirmação que fez no início do romance, ou seja, que não há limite para as forças humanas. Ele aceita o desafio de um duelo de amor, no qual tentará atingir o limite mítico de ‘oitenta vezes numa noite’”¹⁵ (Nijs, 2016, p. 80). Junto com Ellen Elson ele quebra o recorde. Por tais façanhas é considerado sobre humano, super-humano, o Supermacho, uma máquina. Mas por isso mesmo, não se afeta, depois de tudo, não se apaixona. Ellen que, ao contrário, morre de amores, pede então ao seu pai, William Elson, para que invente uma máquina capaz fazer com que o Supermacho se apaixone por ela.

Sob o pretexto de que o Supermacho é uma máquina, outra máquina, eletrodinâmica, para infundir-lhe uma alma, é construída (Jarry, 1969). O Supermacho é então atado a uma espécie de cadeira elétrica, com eletrodos em seu corpo e uma coroa de metal e vidro na sua cabeça. Assim é eletrocutado por uma corrente de “onze mil volts”, a fim de evitar as “convulsões tetânicas”, comuns nas execuções de condenados à morte nos Estados Unidos (segundo consta no romance, as execuções na “América” eram realizadas por uma corrente de dois mil e duzentos volts) (Jarry, 1968, p. 134). O resultado, a princípio, parece satisfatório, pois Marcueil, imóvel e, com feições agradáveis, diz “eu a adoro” (Jarry, 1969, p. 136).

¹⁴ Tradução do autor: “The energy for this inhuman performance lies not in a drug, but in the attraction of Ellen, William Elson’s daughter [...] Marceuil – a ‘bachelor’ – finds in Ellen his motor” (NIJS, 2016, p. 80).

¹⁵ Tradução do autor: “He takes on the challenge of a love duel, in which he will attempt to attain at the mythical limit of ‘eighty times in one night’”

Entretanto, a própria máquina amorosa, “fabricada atabalhoadamente”, passa a amar o supermacho (Jarry, 1969, p. 136). Mais capacitado, “o homem influenciava a máquina-de-inspirar-amor” e “a máquina começou a amar o homem” (Jarry, 1969, p. 136). De repente, o sistema é sobrecarregado, a coroa sobre a cabeça do supermacho se torna incandescente e o vidro começa a derreter. Gotas vítreas escorrem como lágrimas sobre a face de Marcueil e várias explodem ao tocar o chão. Em um rompante, o supermacho se desvincula da cadeira, dos eletrodos, deixa o edifício e corre cambaleante e sem rumo pela avenida, em velocidade sobre-humana. Sobrecarregado de energia, tragicamente encontra a morte, “dourado pelo cobre em fusão”, entre duas barras de aço do gradil do parque, entortadas pelo “seu punho de aço”, em seu clímax último¹⁶ (Jarry, 1969, p. 138).

Bem se vê que o principal defeito da máquina celibatária é que o sistema é fechado, sendo que o desfecho possível da relação leva também à dissolução do sistema. O gozo do supermacho – suas lágrimas explosivas – é seguido da destruição da cadeira e da sua própria morte. Mas enquanto a máquina funciona, ela produz energia, com a condição de que essa energia se conserve sempre parcial, a mover o sistema e ser movida por ele. Sempre erótica, nunca pornográfica, a relação não só não se consuma com a máquina, mas também não adquire nunca consistência, estabilidade, união. A unidade é problemática, fraturada: em outras palavras, não há simbolização, significado, sentido. Já não se trata disso, apenas da retenção temporária do informe.

Com efeito, o gozo pode ser comparável aqui à morte, ao vazio inorgânico, ao informe do corpo despedaçado. Há Um saco furado. A máquina celibatária marca a tentativa de pôr para dentro do ser mediante a técnica a insistência pulsional que assinala o Nada, e que se escreve neste saco furado também como causa do desejo. O mesmo inconsistente que marca o real na falha do sentido que está no limite da linguagem.

¹⁶ As máquinas celibatárias são no geral máquinas eróticas, daí a separação e retenção das pulsões. No vidro de Marcel Duchamp a noiva está na parte de cima e os celibatários na parte de baixo e é crucial que estejam separados e o encontro seja adiado, a consumação retardada. Os opostos feminino e masculino e sua relação impossível são os elementos básicos das máquinas celibatárias (Carrouges, 2019). O encontro de um guarda-chuva e uma máquina de escrever em uma mesa de dissecação é uma das suas formas mais elementares (Carrouges, 2019). No caso da máquina de Jarry (1969) a cadeira é a contraparte feminina, e o Supermacho a contraparte masculina. Assim como Ellen Elson está separada do Supermacho na corrida entre o trem e os ciclistas. Para além desta dicotomia, Carrouges (2019) vê nas máquinas celibatárias a ausência ou a absorção da mulher. Deleuze (2010), a partir das máquinas celibatárias, projeta formas fluidas de sujeito que escapam a essa distinção dicotômica.

As máquinas celibatárias tratam de construir um sistema para se objetificar tais energias pulsionais, para fazê-las comparecer.

Os antigos filósofos neoplatônicos definiam o amor como caminho ao conhecimento. Eros, segundo Plotino era incompleto, por isso desejante da completude. Para Plotino (2008), Eros foi gerado por Póros (a plenitude ou riqueza) e por Pênia (a pobreza), quando o primeiro se embriagou com néctar. Por isso o amor nasce de uma relação entre um princípio racional e um desejo indeterminado. O amor é alma mesclada com a Razão, mas está última esta mesclada com a indeterminação. Assim, Eros “jamais será saciado” porque tem “em si a natureza do indeterminado”, e “ainda que por um instante seja saciado, nada pode reter”. (Plotino, 2008, p. 105).

Lacan (2008b), aliás, considera que o amor é um modo de relacionar-se como o real, na medida que, é um modo de desenvolver uma unidade fraturada, a partir de dois. A falta atuando não só no desejo, mas como o signo do gozo, que é para Lacan (2008b, p. 56), “a mola do amor”, poderíamos dizer: o impulso da unidade impossível. Assim: “Esse Há um não é simples – é o caso de dizer. Na psicanálise, ou mais exatamente no discurso de Freud, isto se anuncia pelo Eros que, de grão em grão, é suposto tender a fazer só um desse multidão imensa” (Lacan, 2008b, p. 74). Por isso o psicanalista pergunta: “Será que preciso evocar aqui os neoplatônicos?” (Lacan, 2008b, p. 73)

Assim, a máquina celibatária parece em parte ser construída sob o pressuposto de dar forma a Eros, sendo que por um lado ela é assombrada pela indeterminação infinita do desejo, enquanto por outro é acossada pela violência do controle excessivo. Não obstante, ela é uma máquina erótica, que se movimenta pela circulação o desejo a partir da falta. Como tal, a máquina celibatária é um esboço de máquina fantasmática, pois apresenta o sujeito do inconsciente no que ele busca a plenitude do seu desejo. Em certo sentido, a máquina celibatária é praticamente a imagem literária ou poética do próprio fantasma de Lacan, enquanto enquadramento que suporta no campo da linguagem a relação entre o objeto não fenomenal causa do desejo e o sujeito do inconsciente. O problema é que a máquina não é construída para o Desejo, mas contra a autonomia dele. Isto é, a máquina canaliza o impulso fazendo a sua circulação produzir paulatinamente as margens de um canal sublimatório, cuja

rigidez o torna sempre provisório. É essa a sua diferença em relação ao que estou chamando de matriz fantasmática, cuja característica central deve ser a plasticidade das suas bordas.

De qualquer modo, sendo este o sujeito do desejo aquele implicado pela minha prática de arte, isto leva a crer que a minha matriz de construção deve se configurar também enquanto uma matriz fantasmática, tomando fantasmática a partir do sentido que Barthes (1990) deu ao termo. Isto é, como uma língua, ou um meio cuja função é oportunizar a passagem do impulso a partir da construção de um cenário flexível para o vazio.

Como esse sujeito se supõe a partir do Eros, em sua relação com a falta e seu desejo de completude, e na medida que o impulso particular do meu trabalho é aquele associado a pulsão do ver, a minha prática é o cenário que concede o suporte fantasmático para esse sujeito. Se configura talvez como uma máquina flexível: um modo de ver a partir do impulso infinito disparado pelo vazio. Esse movimento fantasmático descreve o meu desejo de artista. Enquanto isso, a tarefa abstrata da minha prática é capturar com a construção a pulsão do olhar, mas ao mesmo tempo entregar com o trabalho a frustração da plenitude do ver, da sua intenção totalizante.

Mas resta ainda falar disso a partir da especificidade dos meus trabalhos, da minha matriz e do meio reflexivo no que ele se faz por construção de tal máquina de captura do meu próprio impulso. Falta pôr em relevo o conceito de matriz do ponto de vista fantasmático, a partir da consideração da minha vontade construtiva no registro que chamo de imaginal.

8 REGISTRO IMAGINAL

Já vimos como penso o processo de arte como algo que parte de um relacionamento com um vazio que movimenta o impulso, e como isto constitui um sujeito de um discurso que não é aquele da identidade, mas a partir de um enquadramento fantasmático do desejo. Também foi sugerido de que modo esta concepção pode supor um tipo de sujeito específico enquanto uma máquina abstrata e erótica, que, portanto, supõe um impulso do ver. Falta dizer como esse sujeito se põe em cena mediante o cultivo de um desejo de arte específico, mediante a prática da construção.

A pulsão do ver como entendo está na base mesma da construção, da inteireza da imagem e do campo visual, no fato de que percebemos o que é invisível como presente, e que queremos ver para crer que este presente está ali mesmo. É da ordem da constituição desse objeto para o impulso do ver que se trata para Lacan (2008) o que define ele como quadro, que é um caminho para o sujeito da falta. Um quadro tem um conteúdo não fenomenológico que captura uma fome, é a sua opacidade, o invisível, a falta do visível, que captura o impulso de ver.

Além disso, penso que este impulso não está apenas na base da construção, mas está na base do projeto – que pressupõe que algo se arremessa à frente. Um projeto mira o por vir e se remete ao trajeto que Merleau-Ponty (2013) associou ao ver – no sentido de que o que vejo é pressuposto como contíguo e acessível ao meu corpo. Mas é mesmo o que não vejo, o que é amodal na minha percepção, o que é invisível no que vejo, que captura este impulso que me leva ao movimento (Merleau-Ponty, 1968). Essa conjunção do ver e do ir para poder ver o que ainda é invisível para minha posição, e sua repetição, de novo e de novo, é da ordem da pulsão escópica que o cinema tão bem soube capturar tecnicamente.

Neste impulso então, que nos compele na direção do não visto e que deseja ver mais, ver tudo, em exaustão, pornograficamente, explicitamente, aí está, também contida nessa pulsão, o modo como a modernidade, em sua hegemônica estrutura, concebeu a aventura mesma da razão que ilumina. No sentido mesmo que a luz permite ver em exaustão até a cegueira atômica e obscena da guerra, ela é a metáfora que garante encontrar a base sólida onde cessa a infinitude do impulso do ver, sendo este

estacionamento da pulsão o lugar de onde se poderia contemplar o conhecimento racional, isto é, fundamentado. Mas o preço que se paga por este ver cego que congela o regresso infinito no Eu que pensa é a inevitável constituição de um conhecimento que perde o contato com o mundo.

Antes que se diga que a bifurcação é característica da modernidade, com corpo e mente, sujeito objeto, abstrato e concreto e assim por diante, é preciso notar que a mitologia de dois mundos que está na base da modernidade lhe é anterior. Acontece que o pensamento pré-moderno e mesmo a modernidade nos seus primeiros momentos, eram capazes de resolver o contato entre mundos mediante a suposição de um campo intermediário, um corpo sutil, através do qual, por assim dizer, a vida terrena tocava o Eterno e por este podia conhecer a realidade.

Em outros termos, como mencionado no capítulo Arte e coisa mental, se Da Vinci acreditava de fato que, desde este plano terreno, sua mente poderia ser tal qual a mente de Deus, era porque supunha que o pensamento do pintor era um estofo divino. Por isso, podia criar com seus meios uma imagem reflexo da natureza, da obra do Criador. E esse campo da imagem consistindo então neste pneuma entre o aqui e o lá, que era tanto passagem quanto encontro, mas desse modo sendo onde falta tanto o aqui quanto o lá.

Henri Corbin (1972; 1981; 1989), que conheci através de Jean-Yves Leloup (2006), identificou esse mesmo expediente do reflexo na teologia sufista, que foi influenciada pelo neoplatonismo, mas que ao mesmo tempo ficou marcada pelo exercício da meditação profundamente atenta ao conteúdo sensível. Segundo Corbin, para os sufistas há um mundo intermediário, que liga o mundo fenomenal com o mundo transcendental é tão real quanto seus dois extremos. É essa realidade entre está pendurada na obscura concepção de que o Mundo tem um Anjo. Aliás, tudo o que vemos tem ainda outra existência enquanto anjo, inclusive nós mesmos. Essa existência é tão consistente quanto o mundo material. Podemos mesmo especular sobre essa dimensão a partir da noção de anjo como mensageiro entre dois mundos, o sagrado e o profano, para encontrar aí o sentido de espiritualidade, em um certo lugar de passagem, nem totalmente imaterial, nem totalmente material, e do qual Asas do Desejo, de Wim Wenders, nos fornece bom retrato.

A partir do nosso mundo material sensível seria possível, mediante a contemplação, acessar o mundo angélico e, por assim dizer, ingressar nele. Finalmente, a partir do mundo angélico, com suas próprias cidades e paisagens, poderíamos contemplar o mundo Eterno e transcendente. São, portanto, três níveis de existência e cada qual dá acesso ao seguinte. Como se a experiência fenomenal fosse ícone do mundo angélico, que por sua vez seria ícone do Eterno (Cheetham, 2012).

Notavelmente, a metáfora do reflexo é utilizada para descrever a relação entre cada nível, sendo o nosso mundo um reflexo do mundo angélico e o mundo angélico um reflexo da transcendência. Federico Zuccaro (1768), aliás, também concebia três desenhos ou ideias, o humano, o divino, e entre eles o angélico, que seria totalmente imaterial, mas conteria de antemão a ideia de todas as coisas criadas por Deus, com a diferença que tais coisas estariam separadas do anjo em si mesmo. Em Deus o desenho seria das coisas ainda incriadas e indistinguíveis Dele mesmo. No homem o desenho nasceria dos sentidos, embora fosse dependente da centelha divina.

Para algumas correntes do sufismo a transcendência se expressa ela mesma como infinito, ou Substância feminina cujo símbolo era Fátima. Mas este feminino enquanto força criadora vai para além da dicotomia com o masculino (Corbin, 1989). Ele teria algo de incomensurável, como a experiência mística negativa de Pseudo-Dionísio, ou como no desenho divino incriado de Zuccaro, que não se distinguiria da Substância, Causa transcendente. Se o mundo intermediário dava acesso a contemplação deste infinito, e se este mundo de passagem, por sua vez era acessado a partir da contemplação do mundo fenomenal sensível, essa contemplação não se dava pela observação que descreve objetivamente o que se vê. O acesso se daria por uma disposição visionária, tomando nosso mundo como ícone, portal para o mundo como anjo.

À princípio Corbin (1972) concebeu este mundo intermediário do sufismo, este anjo, como um mundo construído pela imaginação ativa. Contudo, ele logo percebeu que o termo causava confusão porque poderia implicar que este era um mundo da fantasia, um mundo propriamente imaginário ou ficcional, isto é, ilusório. Que se pese que para Jung a imaginação ativa é o intermediário, entre a consciência e o inconsciente,

podendo ser pensada como uma “conversação com nossos complexos” (Franz, 1998, p. 28). Ou então, pode-se, como os alquimistas, “conversar com as coisas com as quais estavam lidando”, isto é, com os elementos alquímicos, como se fossem pessoas, e foi isso que mostrou Marie-Louise von Franz (1998, p. 28) Ainda assim, Corbin (1972) cunhou o termo Imaginal para qualificar este mundo intermediário, para além do mundo fenomenal, e aquém do mundo transcendente.

Guardemos essa estrutura em três níveis para depois. Le rum momento para lembrar que estive longamente meditando sobre a noção de *fantasma* de Lacan, como aquele enquadramento invisível que funda a realidade a partir do desejo. Porque o fantasma faz ingressar o vazio que não se escreve, mas que se mostra no campo da linguagem, da percepção. Este campo do Um que é tanto um suposto universo quanto o significante vazio de uma cadeia de significantes e que permite o jogo mesmo. E estive ainda falando de como esta falta inscreve, ou tenta increver o *objeto vazio causa do desejo* no campo da realidade, dando acesso ao Real, como um encontro faltoso, que para Alain Badiou (2015) poderia mesmo ser a intuição do Aberto. E falava também sobre a noção de fantasmática de Barthes (1977), e como a sua concepção versava sobre a instituição de um cenário para o vazio, mediante a conversão da meditação em fantasmática. A fantasmática sendo ela mesma o meio de passagem do impulso junto com a linguagem. E ainda com Barthes (1977), sugerindo como a pulsão metonímica do corpo despedaçado é tanto ícone do inorgânico, da morte, quanto do organismo, no sentido de que o teto convém a casa inteira. Não seria este o lugar que transforma a vara em cavalinho de pau? A lógica do fantasma não seria ela mesmo a lógica de um mundo Imaginal?

Da Vinci, quando escreve sobre a pintura, não escreve como se ela pudesse ser infinita, ou melhor, como se a mente do pintor tivesse acesso ao infinito, e nesse caso mesmo, sendo como mensageiro de Deus, ou anjo que contém no intelecto a ideia de todas as coisas? O modo como escreve é Imaginal, não só no sentido de imagético ou imaginário, porque produz imagens, mas porque sugere que é infinito. E é certo que com isso ele não queria convir que cada pintura pode representar todas as coisas, pois como poderia? Mas sim que a pintura como um meio abre um relacionamento com o mundo mediante um registro imaginal, podendo contemplar todas as coisas, no sentido de qualquer coisa, enquanto elementos que configuram o campo imaginal.

Sendo o imaginal aquele campo pontuado pelo infinito e pela inconsistência. E daí se vê já um discurso pulsional do ponto de fuga e do furo na tavoleta de Brunelleschi, uma punção (<>). Eles dizem: Há mais a ver, há Um-*demaís*.

Agora, se você, como eu, guardou na memória a noção mesma de três mundos, um material, um intermediário e um transcendente, sendo cada qual o reflexo do outro, ficara claro agora que o Romantismo alemão, o primeiro, de Friedrich Schlegel, conforme analisado por Benjamin (2011), é animado pelo mesmo impulso e é da mesma estrutura que se trata. E isto fica claro porque, em suma, o que, sem embargo define este romantismo é a identificação do pensamento com a reflexão em ato até o infinito. Conceba um pensamento que se pensa, e que se pensa, e de novo e terá compreendido o meio reflexivo romântico. O pensamento, digamos assim, como meio, se realiza no infinito do pensar o pensar do pensar, que, segundo Benjamin (2011), pensa para além do Eu que pensa até um Eu original, que tem com o infinito uma relação baseada no impulso.

Pese agora o que realmente me impressionou: perceber que é afinal, a partir do terceiro nível reflexivo do pensar que o Eu pensante inaugura a passagem para o infinito do Eu original, para além das dinâmicas de sujeito e objeto, e junto ao impulso. E isto é impressionante porque é o terceiro nível onde no Sufismo localiza também o que é propriamente transcendente, infinito. E é este também o terceiro nível que está apenas suposto na escrita de Da Vinci. Seria demais notar o campo do impulso então, junto deste Eu original, quase como se fizesse contar como o encontro faltoso que inscreve na realidade um campo fantasmático, imaginal, que é este corpo pneumático invisível, local-tenente, de passagem para o Real, onde o descompasso entre o real e isso pelo qual ele se faz se torna patente?

Tendo chegado até aqui, posso quem sabe arriscar o pensamento de que este infinito é o mesmo infinito do impulso infinito do ver. O que significa que o Deus do pintor, assim como o Eu original romântico, é algo como uma pulsão sem fim, que vê e que vê e que vê e assim sucessivamente. E assim Da Vinci na sua operação não desejava outra coisa senão fazer a realidade enquanto o caminho desse impulso inconsciente. Ademais, a meditação Sufista parece que participa desse mesmo impulso de ver e ver até o infinito, no que ele parte da fenomenologia e vai no ponto da sua cegueira. E

não é de espantar então a imagem de Deus como aquela entidade que tudo vê, mas que, no entanto, não pode ser vista. Ora, isso mesmo segue válido, suponho, para o meio reflexivo romântico.

Segundo Benjamin (2011), os românticos – sobretudo Schlegel – evitavam tratar de inconsciente para escapar de um fechamento. Mas nós não precisamos nos acanhar, porque o inconsciente, ou sua hipótese, passou a ser largamente considerado um campo psicodinâmico aberto e relacional, que funciona como a linguagem, e não como algo substancial. Se o Deus de Da Vinci é o símbolo, no sentido de um arquétipo, deste impulso infinito, acontece que a modernidade, tendo rejeitado largamente o sobrenatural, tornou o Sujeito e a Razão – ou o próprio pensamento – o lócus desta potência infinita. A metáfora da reflexão, e o fato de que eu mesmo penso por imagens permite em si que eu transcreva a cadeia do pensar, do pensar, do pensar e assim por diante, para a dimensão visual, isto é, no encadeamento de uma visão, da visão, da visão, da visão, até tudo ver.

Figura 41 - Sem título, óleo sobre linho, 176,5 x 176,5 cm.



Fonte: Robert Ryman, 1962

A descrição mais recente desta estrutura que tenho notícia – existem as que não foram descritas e, suponho, aquelas cuja descrição desconheço – é do trabalho de Robert Ryman, que segundo Yve-Alain Bois (2009), se esforça por encontrar a essência da pintura. Ryman parte de uma concepção de pintura radicalmente material e literalista e trabalha mediante o pintar ele mesmo em transformação enquanto se pinta, estabelecendo uma matriz de trabalho. Segundo Bois (2009, p. 269), Ryman tentou “pintar que ele pinta que ele pinta”, e desse modo, encontrou por um excesso de reflexividade “objetos cada vez mais enigmáticos e indefiníveis” (Bois, 2009, p. 270), que me parece, constitui um meio reflexivo. O pintor que pinta sem fim a procura da essência literal da pintura.

Mas da minha posição não se trata deste pintar, porque pinta para além daquele primeiro e assim sucessivamente o que define a essência da pintura. A isto não se chega mediante o connexionismo infinito de um ato pictórico após o outro. Nem até algo como a Pintura suposta pela série histórica de atos pictóricos, abstraída a partir dos particulares. Tampouco a Pintura como o conjunto exaustivo de relações desta série de atos pictóricos seria o sentido último da constituição de uma matriz, que podemos muito bem considerar como a moção de um meio reflexivo, como tal, suporte imanente para uma sistemática infinita.

A matriz de que falo é em certo nível definida como um conjunto de significantes a perfazer o meio, marcada por um eu construo, que eu construo, que eu construo, ao infinito. Mas isso não pode, contudo, constituir o meio sem contar com o campo Um da construção, que define seus vazios, suas partes e sua inteireza: o Todo-Múltiplo. Ryman, neste sentido não pinta a tela, nem a Pintura, mas pinta a pintura como meio reflexivo que tem seu campo imaginal, o seu fantasma. E por isso mesmo é que é preciso considerar essa história desse meio, para defini-lo. Recorro a Worringer (1997) para considerar está uma história na chave da volição, a partir da vontade de arte. Mas recorro a Lacan (2008, 2008b, 2008c) para encontrar na base dessa vontade o impulso de ver, cuja história das reiteraões da pulsão de ver, que organizadas em um meio artístico e em sua prática, constituem a particularidade do Desejo de arte.

Posto assim, a matriz de que me ocupo é fantasmática, só pode ser assim uma matriz do fantasma como enquadramento do vazio que dispara o desejo a partir do meio de

arte. O corpo de meus trabalhos sendo uma série histórica de significantes que são por si e em si sem conteúdo senão causas do impulso. Mas cada um deste é ele mesmo um significante fractal, feito de partes e suposta inteireza. De modo que existe pensamento sem conteúdo, e não devemos dizer que o pensamento pensa ele mesmo e a pintura pensa ela mesma. Mas Ryman não pinta a tela, nem a pintura, mas a pintura como meio, como intermédio. Mas não é o Ryman que pinta, é *isso* que ele não é, que pinta. Significa dizer que o pintar reconstitui no intervalo de cada ato de inscrição o campo imaginal do encontro faltoso com a causa do impulso de ver.

Para Ryman esta tarefa era buscar a essência da Pintura e ele não abandona “o vocabulário teleológico”, mas Bois (2009) alega que o seu trabalho mostra que essa é uma possibilidade impossível. Daí mesmo que Ryman pinta na direção do infinito e do impossível, do Real que não cessa de não se inscrever. Portanto o meio reflexivo se mantém vital e pode ser epistemologicamente justificado não como algo que vá chegar a qualquer base. Há de fato uma grande diferença entre as razões e as causas. O descompasso entre o tatear de Ryman e o seu apego por uma razão para pintar, o sentido mesmo desse descentramento, demonstra que a tarefa abstrata consiste em inserir no campo da linguagem a causa do impulso, para inaugurar um campo imaginal, em que não importa nem a razão teleológica do fazer, nem a causa em si deste campo de permutações.

No meu caso, eu construo e construo e construo tão somente por que construir captura a vontade de ver. De modo que por trás da construção está um olho que vê, e vê, e vê, e vê, ao infinito, porque não tem objeto visível que o satisfaça, porque olha para dentro de um saco furado. E este olhar não é o comandado por um eu, mas um movimento suposto, inconsciente, que, mesmo nas percepções fenomenais de inteireza fractal do campo perceptivo, inaugura o registro imaginal que permite ver, e configura um lugar-patente, cujo cúmulo é a reflexão até o abismo, o vazio aberto e infinito que é a condição de sua possibilidade na sua forma mais concentrada, enquanto vazio que causa o impulso, e na sua forma mais aberta, enquanto campo de linguagem.

É necessário, não obstante, saber dizer algo do estatuto deste abismo, na medida que a diferenciação de outros estatutos deve conceder também os contornos

epistemológicos da tarefa da arte como pretendo. E digo que estou colocando no lugar deste infinito que move a pulsão do ver não em Deus, nem no Eu original. Trata-se do nada, do negativo, do objeto vazio. E a razão para isso é porque quero um misticismo radicalmente natural e imanente. E é assim que penso que o campo da imagem no registro do imaginal não é um mundo à parte, mas é da ordem do invisível virtual no visível, que é o campo próprio da arte. De modo que o registro imaginal da arte é aquele da imagem na sua relação com a suposta falta, cuja presença inaugura o campo, suas partes e a possibilidade mesma de relação entre elas, no que sua inscrição nos trabalhos é como um ícone para o impulso.

Mas é claro, aqui não pretendo dizer que vazio é esse, mas tatear ao modo de Ryman, um campo de relacionamento com ele, algo como uma sofística que se impõe como a retórica que refaz sempre o encontro faltoso, para manter com o Nada um relacionamento. Assim, ao que me parece, o vazio que precede a reflexão é o que está posto no Eu original romântico, ao qual a reflexão não chega, mas retorna e, nessa circularidade mesma, constitui o meio reflexivo. A falta leva ao impulso de ver que encontra o vazio, que leva ao impulso de ver que encontra o vazio, que leva ao impulso de ver que encontra o vazio. E é este movimento que instaura o campo imaginal: a circulação do impulso na direção do vazio que causa o impulso.

O modo como estou a me relacionar com a construção é mediante este registro imaginal. Eu construo, e construo, e construo por conta de uma pulsão projetiva de ver infinitamente, da qual o meio da construção é o veículo desta matriz fantasmática. Uma matriz que, da vontade construtiva geral, visa antes à vontade e não a construção. Isto é, que ela não é reflexiva porque constrói a construção que constrói a construção e assim sucessivamente.

Ela reflexiona, rebate, reflete incessantemente a pulsão de ver, que por sua própria dinâmica, leva à repetição diferenciada da construção. Isto é, a diferença entre um e outro trabalho não se explica como uma busca por algo da essência da construção, mas por um caminho que permanece no meio, no lugar de passagem do registro imaginal. Não obstante a construção é o meio que pude encontrar para configurar essa inteireza fractal, este Todo Múltiplo que configura o Um, o Imaginal enquanto um registro da realidade como campo da falta no campo simbólico e fenomenal.

9 DESENLACE

Ficaria devendo algo do problema de como isto se faz no corpo dos trabalhos, caso não ofertasse antes da despedida algo de um desenlace que compreenda a tomada renovada da aspiração imaginal de alguns trabalhos, considerando então essa inscrição da falta nas suas hostes.

Há imagens que é preciso considerar de saída. A primeira é a cortina. Lacan (2008) mostrou que é assim que se captura o impulso do ver, lembrando que Zêuxis pintou uvas de modo tão magistral que sua imagem atraía os pássaros, mas Parrásios triunfou com a pintura de uma cortina tão convincente que Zêuxis tomou por verdadeira, solicitando que fosse removida para revelar a pintura velada. A segunda é a máscara, que quando muito deixa ver apenas os olhos, ou nem isso, colocando em jogo a camuflagem, enquanto mecanismo de velamento e desvelamento (Lacan, 2008). Essa negatização, essa opacidade, atinge o dever do olho que é ver, colocando no seu caminho a presença de uma falta. A captura, entretanto, é do olhar, da pulsão invisível do ver, que se depõem com o impedimento (Lacan, 2008).

Estes dois exemplos tratam da pulsão do ver, que encontra o olhar sempre mais além do visto (Lacan, 2008). O olhar, é claro, não é o mesmo que o que vemos, mas é o invisível no que vemos, que para alguns nos olha novamente, nos colocando dentro do quadro, do espetáculo visível (Lacan, 2008). Mas o aspecto de aficionado aqui me interessa mais, que o olhar seja na direção do infinito, e que ainda, no caso do meu trabalho, seja deposto da sua pretensão de inteireza. Assim, que se pese a noção de que a minha vontade construtiva, que se organiza no registro do Imaginal, negociando as partes de um trabalho para construir um todo, ao mesmo tempo procure pôr para dentro deste campo ou bolha-ícone que chamamos de obra de arte, a possibilidade de encontro com o faltoso.

É certamente porque capturam algo do impulso de ver que os meus trabalhos fazem o público caminhar. E repito: não é como se as pessoas fizessem desse modo uma fenomenologia. Se elas espreitam um trabalho empenado é porque são levadas por isso, mas não é apenas porque o trabalho é tridimensional. É porque ele mostra algo em falta, embora visível. E isto é assim porque a depender do modo como é visto, o

anteparo reflexivo e a distância entre ele e a imagem especular são suprimidos, ocultos a plena vista. Mas como ao mesmo tempo essa imagem desliza no inox espelhado, leva a percepção de um impedimento do ver e ao decorrente espreitar. É claro que com isso, quem espreita o trabalho nada vê da razão pela qual caminha. Há certamente frustração no encontro com a superfície de aço inox, que pouco informa sobre o porquê do impulso de ver a peça. O que denota que quem caminha para ver essas peças caminha pela estrutura imaginal do trabalho, em função dela.

Figura 42 - Sem título (20), tinta spray sobre aço carbono e aço inox e aço inox espelhado, 48 x 46 x 15cm.



Fonte: Autor, 2017.

Mas é também porque são tridimensionais que disparam isto. Parece que acontece o seguinte: o impulso é capturado pelos aspectos invisíveis do trabalho, modelado pelo que dele é visível e sensível. O invisível, ao mesmo tempo se mostra como impedimento do impulso de ver, mas assim mesmo captura a pulsão visual para o seu campo imaginal, de onde temos a impressão que há mais a ver. Não obstante, porque o reflexo reage a nossa variação de posição em relação ao trabalho e, ao mesmo tempo, porque percebemos a tridimensionalidade, que supõe frações ocultas

percebidas de modo amodal, somos compelidos a caminhar, pois achamos que isso que falta deve ser algo que falta ver, que está por trás. No entanto nos enganamos como Zêuxis, porque o que falta já está à mostra.

Figura 43 - Portinhola, esmalte e acrílica sobre compensado e madeira, 23,5 x 27,2 x 5,2cm (fechado).



Fonte: Autor, 2023.

Figura 44 - Portinhola, esmalte e acrílica sobre compensado e madeira, 23,5 x 27,2 x 5,2cm (fechado).



Fonte: Autor, 2023.

Figura 45 - Portinhola, esmalte e acrílica sobre compensado e madeira, 23,5 x 52 x 5,2cm (aberto).



Fonte: Autor, 2023.

Este efeito pulsional está condensado também nas Portinholas, no qual há captura por ocultamento, por opacidade. Também está posto em jogo aqui uma quebra de expectativa, algo de uma frustração. No exemplo acima, ao abrir a Portinhola, está reservada apenas a parede no lugar suposto da imagem. Desde a pulsão de ver o mais além, a imagem lá fora como objeto visível, até o deslocamento do local esperado para a imagem, o trabalho captura o impulso do ver e o descentra literalmente do seu trajeto, para assim interpelar o sujeito com um encontro faltoso que indica que ele se situa em um cenário fantasma.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Editora Aguilar, 2002.

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BADIOU, Alain. Um, múltiplo, multiplicidade (s). **Lugar Comum**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 44, p. 151-160, 2015. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/lc/article/view/50102>. Acesso em: 16 set. 2025.

BADIOU, Alain. **Em busca do real perdido**. São Paulo: Autêntica Editora Liberdade, 2017.

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Editora brasiliense, 1990.

BARTHES, Roland. **Image Music Text**. London: Fontana Press, 1977.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras, 2011.

BOIS, Yve-Alain. Ellsworth Kelly's Dream of Anonymity. *In*: THE INSTITUTE FOR ADVANCED STUDY FRIENDS FORUM, 2013, Princeton. **Friends Forum with Yve-Alain Bois** [...]. Princeton, IAS, 2013. Disponível em: <https://www.ias.edu/video/friends/2013/1030-YveAlainBois>. Acesso em: 15 set. 2025.

BOIS, Yve-Alain. **A Pintura Como Modelo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

BONFAND, Alain. **A arte abstrata**. Campinas: Papirus, 1996.

BUCHLOH, Benjamin. H. D. **Formalismo e historicidad**: modelos Y métodos en art del siglo XX. Madrid: AKAL, 2004.

BUCHLOH, Benjamin. **Ellsworth Kelly**: Matrix. New York: Matthew Marks Gallery, 2003.

BULCÃO, Athos. **Painel de Azulejos do Instituto Rio Branco**. 1971. Disponível em: <https://www.fundathos.org.br/abreGaleria.php?idgal=64>. Acesso em: 15 out. 2025.

CARDOSO, Maurício José d'Escragnolle. Lacan e Frege: sobre o conceito de Um. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 21, n. 1, p. 127-144, Jan. Mar. 2010, Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-65642010000100007>. Acesso em: 05 mai. 2025.

CASTRO, Willys de. **Objeto ativo**. 1959. Óleo sobre tela sobre madeira, 52 x 4 x 2 cm. Disponível em: <https://www.ceciliabrunsonprojects.com/artworks/333/>. Acesso em: 15 out. 2025.

CARROUGES, Michel. **As máquinas celibatárias**. São Paulo: n-1 edições, 2019

CHEETHAM, Tom. **All the world an icon: Henri Corbin and the angelic function of beings**. Berkeley: North Atlantic Press, 2012.

CLAIR, Jean; SZEEMANN, Harald. **Le Macchine Celibi / The Bachelor Machines**. Venice; New York: Rizzoli, 1975.

CLARK, Lygia. Da supressão do objeto (anotações) *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 350-356.

CORBIN, Henri. **Mundus Imaginalis, ou o imaginário e o imaginal**. Tradução: William Passarini. Zurique: 1972. Disponível em: <https://recortelirico.com.br/2021/willampassarini/mundus-imaginalis-henry-corbin/>. Acesso em: 05 mai. 2025.

CORBIN, Henri. **Creative Imagination in the Sufism of Ibn Arabî**. Princeton: Princeton University Press, 1981.

CORBIN, Henri. **Spiritual body and celestial Earth: from mazdean Iran to shî'ite Iran**. Princeton: Princeton University Press, 1989.

CORDEIRO, Analivia (org.). **Waldemar cordeiro: Fantasia Exata**. São Paulo: Itaú Cultural, 2014.

CORDEIRO, Waldemar; SOARES, João Sobrinho; DADA, Raul Fernando. **Gente derivada**. 1974. Computer output, 100 x 78 cm. Coleção particular.

MORE, Antônio. **Edifício Marumby em Curitiba**: projeto de 1948 assinado por Romeu Paulo da Costa. 2013. 1 fotografia, color. 1.119 Kb. Formato JPEG. Disponível em: <https://revistahaus.com.br/haus/arquitetura/roteiro-art-deco-conheca-9-construcoes-com-o-estilo-em-curitiba/>. Acesso em: 15 out. 2025.

COUCHOT, Edmond. **A natureza da arte: o que as ciências cognitivas revelam sobre o prazer estético**. São Paulo: Editora UNESP, 2018.

DA VINCI, Leonardo. **Trattato della pittura**. Roma: Unione Cooperativa Editrice, 1890.

DA VINCI, Leonardo. Tratado da pintura: Do bom prazer do pintor (1490-1519): *In*: LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura: textos essenciais - Vol. 1: O mito da pintura**. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 35-38.

DEDUQUE; Irã José Taborda. **Espiraís de madeira: uma história da arquitetura de Curitiba**. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP, 2001.

DE DUVE, Thierry. The ready-made and the tube of paint. **Artforum**, New York, v. 24, n. 09, p.110-120, May 1986. Disponível em: <https://www.artforum.com/features/the-readymade-and-the-tube-of-paint-2069760/>. Acesso em: 20 mai. 2021.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, Gilles. **El concepto de diagrama**. Tradução de Editorial Cactus. Buenos Aires: Cactus, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: Lógica da Sensação**. 1ª. ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-édipo**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2010.

DREYFUS, Hubert; TAYLOR Charles. **Retrieving Realism**. Cambridge; London: Harvard University Press, 2015.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. Pintura e escritura. **Rapsódia**, São Paulo, v. 1, n. 9, p. 151-160, 2015. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2447-9772.i9p151-160>. Disponível em: <https://revistas.usp.br/rapsodia/article/view/113722>. Acesso em: 16 set. 2025.

FLAVIN, Dan. **Untitled: Marfa project**. 1996. Instalação de luz fluorescente, dimensões variáveis. Disponível em: <https://chinati.org/collection/dan-flavin/> Acesso em: 15 out. 2025.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOSTER, Hal. **Complexo arte-arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

FRANZ, Marie-Louise von. **A Alquimia e a imaginação ativa**. São Paulo: Cultrix, 1998.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2016.

FRIED, Michael. Art and objecthood. **Artforum**, New York, v. 10, n. 05, p. 12-23, 1967. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/196706/art-and-objecthood-36708>. Acesso em: 20 mai. 2021.

GIBSON, James J. **The ecological approach to visual perception**. New York; London: Psychology Press, 2015.

GOMBRICH, Ernest Hans. **Meditações sobre um Cavalinho de Pau e Outros Ensaios sobre a Teoria da Arte**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

GOMBRICH, Ernest Hans. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura**: ensaios críticos. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

HADOT, Pierre. **Plotino ou a simplicidade do olhar**. São Paulo: É Realizações, 2019.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. São Paulo: Edições 70, 2010.

HORN, Roni. **Things That Happen Again**. 1986. Escultura em vidro fundido, dimensões variáveis. Disponível em: <https://www.moma.org/magazine/articles/292>. Acesso em: 15 out. 2025.

IVERSEN, Margaret. Introduction: the aesthetics of chance. In: HUDEK, A. **Chance**: Documents of Contemporary Art. London: Whitechapel Gallery, 2014. p. 12-27.

JARRY, Alfred. **Exploits & Opinions of Doctor Faustroll, Pataphysician**. Boston: Exact Change, 1996.

JARRY, Alfred. **O supermacho**. Brasília: Coordenada, 1969.

JUDD, Donald. **100 untitled works in aluminium**. 1982-1986. Escultura em alumínio, Chinati Foundation, Marfa, Texas. Disponível em: <https://chinati.org/collection/donald-judd/>. Acesso em: 15 out. 2025.

JUDD, Donald. Objetos específicos. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p.96-106.

KELLY, Ellsworth. **Spectrum colors arranged by chance II**. 1951. Colagem de papéis recortados e coloridos e grafite sobre quatro folhas de papel, 97,2 x 97,2 cm. Disponível em: <https://www.moma.org/magazine/articles/393>. Acesso em: 15 out. 2025.

KIERKEGAARD, Soren. **O conceito de ironia**: constantemente referido a Sócrates. Petrópolis: Vozes, 1991.

KLEIN, Robert. **A forma e o inteligível**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

KRAUSS, Rosalind. Allusion and Illusion in Donald Judd. **Artforum**, New York, v. 4, n. 9, p. 24-26, May, 1966. Disponível em:

<https://www.artforum.com/print/196605/allusion-and-illusionin-donald-judd-37789>. Acesso em: 20 mai. 2021.

KRAUSS, Rosalind. Sense and Sensibility, reflection on post '60s sculpture. **Artforum**, New York, v. 12, n. 3, p. 43-53, November, 1973. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/197309/sense-and-sensibility-reflection-on-post-60s-sculpture-34257>. Acesso em: 05 jul. 2021.

KRAUSS, Rosalind. **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**. Cambridge: The MIT Press, 1996.

KRAUSS, Rosalind. **The optical unconscious**. Cambridge; London: The MIT Press, 1996b.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KRAUSS, Rosalind. **Under blue cup**. 2ª. ed. Cambridge; London: The MIT Press, 2011.

KUDIELKA, Robert. Roger Fry e a estética do seu tempo. In: FRY, Roger. **Visão e forma**. São Paulo: Cosac Naify, 2002. p.11-23.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 23: o sinthoma** 1975, 1976. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise** (1964). 2ª.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 20: mais, ainda**, 1972-1973. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008b.

LACAN, Jacques. **A lógica do fantasma: seminário** 1966-1967. Recife: Centro de estudos freudianos, 2008c.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 19: ...ou pior**. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

LAWRENCE, D. H. **Late Essay and Articles**. New York: Cambridge University Press, 2004.

LELOUP, Jean-Yves. **O ícone, uma escola do olhar**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Campinas: Papyrus, 1989.

LODDER, Christina. **El Construtivismo Ruso**. Madrid: Alianza Editorial, 1988.

MACEDO; Guilherme; BATISTA, Fábio Domingos; TAKEUCHI, Washington. **Prédios de Curitiba**: desde 1916 até 2017. Curitiba: FCC, 2017.

MALEVICH, Kazimir. **0,10**: A última exposição futurista. 1915. Disponível em: <https://www.lib.uchicago.edu/about/news/kazimir-malevich-and-the-last-futurist-exhibition-0-10/>. Acesso em: 15 out. 2025.

McCALL, Anthony. **Solid Light Works**. 2018. Instalação de luz, dimensões variáveis. Disponível em: <https://pioneerworks.org/exhibitions/anthony-mccall-solid-light-works>. Acesso em: 15 out. 2025.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **The visible and the invisible**. Evanston: Northwestern University Press, 1968.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MORRIS, Robert. O tempo presente do espaço. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas**: Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. p. 401-420.

MOMA magazine. **Judd in Situ**. Nova Iorque, 23 abr. 2020. 167-178. Disponível em: <https://www.moma.org/magazine/articles/300>. Acesso em: 06 jan. 2023.

MONET, Claude. **Haystacks**: Effect of Snow and Sun. 1891. Óleo sobre tela, 65,4 x 92,1 cm. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437122>. Acesso em: 15 out. 2025.

MORELLET, François. **Random Distribution of 40,000 Squares Using the Odd and Even Numbers of a Telephone Directory, 50% Blue, 50% Red**. 1960. Óleo sobre tela, 103 x 103 cm. Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/105479>. Acesso em: 15 out. 2025.

NAVES, Rodrigo. Prefácio. *In*: ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. XI - XXIV.

NAVES, Rodrigo. **A Forma difícil**. São Paulo, Companhia da Letras, 2011.

NAVES, Rodrigo. **O vento e o moinho**: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIJS, Pieter. Marcel Duchamp and Alfred Jarry. **RELIEF**, v.10, n.1, p. 77-98, 2016. Disponível em: <http://doi.org/10.18352/relief.926>. Acesso em: 09 jul. 2025.

NOË, Alva. **Action in Perception**. Cambridge; London: MIT Press, 2006.

NOË, Alva; THOMPSON, Evan (ed.). **Vision and mind**: Selected readings in the philosophy of perception. Cambridge; London: MIT Press, 2006.

NOË, Alva. **Varieties of presence**. Cambridge; London: Harvard University Press, 2012.

OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido da construtividade. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p.82-95.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006b. p.154-168.

OLIVEIRA, Bruno Marcelino. **Pinturas e esculturas depois do ready-made**. 2021. Dissertação (Mestrado em Arte) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2021.

PAZ, Octavio. **Filhos do Barro**: do romantismo à vanguarda. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PLATÃO. **Íon**. Tradução, introdução e notas de Cláudio Oliveira. São Paulo: Autêntica Editora, 2011. *E-book*.

PLOTINO. **Tratado das Enéadas**. Tradução, apresentação, introdução e notas de Américo Sommerman. São Paulo: Polar Editorial, 2002.

POTTS, Alex. **The Sculptural Imagination**: Figurative, Modernist, Minimalist. London: Yale Press University, 2000.

PSEUDO-DIONÍSIO AREOPAGITA. **Teologia Mística**. Versão do grego e estudo complementar de Mário Santiago de Carvalho. Gabinete de Filosofia Medieval da Faculdade de Letras do Porto e da Faculdade de Teologia da Universidade Católica Portuguesa e Fundação. Porto: Eng. Antônio de Almeida, 1996.

RANGEL, Marcela, HAMAYA, Pedro. O preto e o negro. *In*: GIANNOTTI, Marco (org.). **Reflexões sobre a cor**. São Paulo: Martins Fontes, 2021. p. 94-113.

RICHTER, Gerhard. 1024 colours. 1974. Esmalte sobre tela, 96 x 96 cm. Disponível em: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/paintings/abstracts/colour-charts-12/1024-colours-6083>. Acesso em: 15 out. 2025.

RICHTER, Gerhard. Interview with Benjamin H.D. Buchloh (1986). *In*: HUDEK, A. **Chance**: Documents of Contemporary Art. London: Whitechapel Gallery, 2014. p. 159-161.

ROSANELI, Alessandro Filla. **Cidades novas da fronteira do café**: história e morfologia urbana das cidades fundadas por companhias imobiliárias no norte do Paraná. 2009. Orientador: Murillo Marx. Tese (Doutorado em História e Fundamentos da Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

RUSCHA, Edward. **Twentysix Gasoline Stations**. 1963. Livro de artista, 51 páginas, 18 x 14 cm. Disponível em: <https://walkerart.org/collections/artworks/twentysix-gasoline-stations>. Acesso em: 15 out. 2025.

RUSCHA, Edward. **Standard Station, Ten-Cent Western Being Torn in Half**. 1964. Pintura, óleo sobre tela, 165,1 x 308,6 cm. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/334/4454>. Acesso em: 15 out. 2025.

RYMAN, Robert. **Untitled**. 1964. Óleo sobre linho, 176,5 x 176,5 cm. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/17207>. Acesso em: 15 out. 2025.

SAFATLE, Vladimir. **Em um com o impulso**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

SEARLE, John. **Consciência e Linguagem**. São Paulo: Martins fontes, 2021.

SERRA, Elpidio. Grilagens de terra e conflitos rurais: o lado perverso da colonização no paraná. **RAEGA**, Curitiba, v.46, n.1, p. 58 -74, Mar. 2019. DOI: <https://doi.org/10.5380/raega.v46i1.55396>. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/raega/article/view/55396>. Acesso em: 20 maio 2025.

SERRA, Richard. **Snake**. 1994–1997. Aço corten, três placas, 4 x 31,7 x 7,84 m. Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/3>. Acesso em: 15 out. 2025.

SILVEIRA, Cristiane. **Arte e pensamento**: uma introdução às teorias da arte no Ocidente. Curitiba: InterSaberes, 2021.

STELLA, Frank, JUDD, Donald. Questões para Stella e Judd. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p.122-138.

TARABÚKIN, Nikolai. Do cavalete à máquina (1923). *In*: LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura**: textos essenciais - Vol. 14: Vanguardas e rupturas. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 102-111.

TEMKIN, A. Pair Object: Roni Horn and Donald Judd. **MOMA magazine**. New York, p. 167-178, April, 2020. Disponível em: <https://www.moma.org/magazine/articles/292>. Acesso em: 06 jan. 2023.

TURRELL, James. **Skyspace**. 2021. Instalação de luz, MASS MoCA. Disponível em: <https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/skyspace-de-james-turrell-em-construcao-no-mass-moca/> Acesso em: 15 out. 2025.

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH; Eleanor. **The Embodied Mind**: Cognitive Science and Human Experience. Cambridge; London: MIT Press, 1993.

WHITE, Ed. **How to read Barthes' Image-Music-Text**. London: Pluto Press, 2012.

WILHELM, Worringer. **Abstraction and Empathy**: a contribution to the psychology of style. Chicago: Elephant Paperback, 1997.

WISNIK, Guilherme. **Dentro do nevoeiro**: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas. São Paulo: Editora Ubu, 2020.

ŽIŽEK, Slavoj. **Interrogando o real**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

ZANI, Antônio Carlos. **Arquitetura em madeira**. Londrina: Eduel, 2013. Disponível em: <http://www.uel.br/editora/portal/pages/livros-digitais-gratuitos.php>. Acesso em: 20 maio 2025.

ZUCCARO, Federico. **L' Idea di'pittori, scultori ed architetti**. Roma: Marco Pagliarini, 1768.