

HÁ PINTURA

O espaço pictórico como instauração poética e advento do visivo

Rener José Ramos Anselmo *

1º Pintura como vontade-de-ver

...Miro a pintura em construção com olhos semicerrados e sonho com imagens a cruzar o espaço da obra...aqui a experiência de um olhar expectante, de um *estar-diante* que é, ao mesmo tempo, promessa e negação de visualidade.

Entre 2001 e 2003, realizei a pesquisa de mestrado intitulada *Há pintura: o espaço pictórico como instauração poética e advento do visivo*, um trabalho em que busquei desenvolver um tipo de espacialidade pictórica ligada ao sentido de advento ou surgimento daquilo que chamei de *visivo*¹. Mais especificamente, a investigação esteve ocupada com a geração, conhecimento e desenvolvimento de modos técnicos, expressivos e conceituais geradores de uma plasticidade pictórica construída na ambivalência entre visibilidade e invisibilidade.

Já trabalhando com pintura há cerca de 13 anos, construí, ao longo desse tempo, uma série de procedimentos pictóricos que, para além da técnica, passaram, gradativamente, a me envolver em um sentido poético, a transcender a própria materialidade da obra. Para além do propósito de construir uma determinada plasticidade, o trabalho se dava, cada vez mais, envolvido em um sentido de busca ou espera de uma visualidade sempre fugidia, algo que, enfim, fazia da pintura a realização de uma *vontade-de-ver* ou *olhar expectante*².

Diante da recorrência desse mecanismo, vi, na proposta do *Mestrado em Artes Visuais*, sobretudo em sua ênfase sobre o processo criativo, a possibilidade de realizar uma investigação que, partindo do cruzamento

entre esse olhar expectante, essa *vontade-de-ver* e a obra, engendrasse e desenvolvesse uma plasticidade pictórica, bem como a fundamentação dos modos técnico-poéticos envolvidos em sua construção.

Lancei-me, então, à pesquisa envolvido e interessado nesse tipo de olhar e em tudo que pudesse levá-lo a sua conseqüente materialização plástica, ou seja, à produção do visivo.

Embora sutil, a especificidade do termo visivo foi decisiva para tornar claros os objetivos da pesquisa, especialmente para mim mesmo. Diferentemente do *visível*, o visivo deve ser entendido, não como uma virtualidade, uma tendência ou potência de visibilidade ainda não materializada, mas como estas mesmas já instaladas na pintura – em sua materialidade. Optei pelo termo como meio de dar especificidade ao tipo de produção imagética a que me propunha, ou seja, ocupada em *tornar visto*, na pintura, ou promover, por meio de seus elementos plásticos, uma espécie de “palpação pelo olhar”, conforme as palavras de Merleau-Ponty (2000, p. 131).

Palpação pelo olhar. Essa expressão refletiu, desde o início da pesquisa, uma de minhas questões fundamentais: como fazer com que isso que chamo de *olhar expectante* e suas visões fugidias resvassem em plasticidade?³. Falar em “palpação pelo olhar” correspondeu, precisamente, à proposta de estabelecer, plasticamente, uma zona de tensão entre o visível enquanto potência, isto é, ainda não materializado, e sua materialização na pintura, isto é, o visivo.

Estava, então, diante de um tipo especial de planaridade. Para além de um padrão de quadro-janela⁴ (ALBERTI, 1992, p. 82) e sua crença em um mundo visto, não na própria tela, mas através desta; para além, mesmo, da pintura absolutamente plana, autônoma e moderna, interessava-me a tensão ambígua gerada pelo cruzamento desses dois padrões, um espaço que, em seu fazer, deixasse tudo a meio caminho: os elementos compositivos, figurativos, sígnicos, bem como as próprias camadas do plano pictórico.

À parte a utilização de procedimentos técnicos específicos, a construção desse espaço seguiu alguns princípios, dentre os quais destaco o que chamo de *tensão entre opostos*. Com essa expressão, refiro-me à busca de uma ambígua e mínima distância entre aspectos formativos opostos. Apliquei-o, especialmente ao complexo planaridade-profundidade, procurando levar sua ambivalência a uma tensão que sugerisse a iminência de algo a surgir, a se projetar à superfície da tela ou a desaparecer dela, sendo absorvido por sua materialidade.

Esse espaço guardaria, de certa maneira, uma semelhança com a concepção de *rizoma* de Deleuze e Guattari quando falam sobre fenômenos situados não em polaridades, mas num intervalo virtual entre

elas (1995, P. 37). De fato, o que até aqui, chamei de *espaço* não se enquadraria em uma distinção rigorosa entre *figura e fundo*, constituindo, longe disso, muito mais uma imbricação não só desses, mas de quaisquer pólos envolvidos na pesquisa. O espaço, em consequência disso, de simples elemento constituinte, passou, gradativamente, a ocupar a posição de principal objeto de pesquisa, como se tivesse condensado, em si, todas as partes constituintes da obra – tal é o motivo pelo qual, muitas vezes, aqui e, ao longo da dissertação, refiro-me à *pintura*, utilizando, em seu lugar, o termo *espaço* ou *espacialidade*.

2º Construindo uma plasticidade: nascem os procedimentos

Mas como operar uma tal obra? Quais os modos operativos capazes de desenvolver essa pintura instaurada, ao mesmo tempo, como promessa e negação de visualidade?

Mais do que a “busca” de novos procedimentos, o que veio a ocorrer foi, em grande parte, o desenvolvimento e ajuste daqueles que, já estando presentes por muitos anos, na trajetória da obra, passaram, então, a ser submetidos a uma investigação plástico-teórica que os tornasse tecnicamente mais eficazes e harmônicos com a direção da pesquisa.

A obra encontrou, então, uma plasticidade mais definida a partir do que chamei de **encobrimento** e de **desfocamento**, dois procedimentos que nasceram não em função de um objetivo preestabelecido, mas no próprio fazer da obra, ou seja, por meio de um paciente desdobrar de pequenos desenvolvimentos estruturais, minúcias técnicas, tentativas e erros, todos experimentados em um tempo cuja demora atuou sempre como um componente da criação.

Lembrando o pensamento de Luigi Pareyson, para o qual é só no operar que se encontram “as regras da realização” (1993, p. 60), de fato, só pude sonhar com o tipo de espaço aqui em questão após um período de dois anos, em que, utilizando papel como suporte, comecei a perceber, durante a execução da pintura, um tipo especial de planaridade que, na tela de tecido, nunca havia se insinuado, uma planaridade que parecia ter contraído em si todos os níveis de profundidade, criando, entre eles, uma ambígua tensão.

Foi, em grande parte, a partir do desenvolvimento desses dois procedimentos, que passei a sonhar com o tipo de espacialidade a que chamo de *a meio caminho* e sua consequente relação com o sentido de advento visivo.

Aplicando-os, não só às imagens mais distintas e figuradas, mas também à própria materialidade do plano pictórico em construção, isto é, ainda destituído de quaisquer vestígios figurativos, tenho, desde então, utilizado o **encobrimento** e o **desfocamento** como meios de destituir a imagem de sua nitidez, de sua visibilidade mais evidente levando-a a se manter numa distância intermediária e imprecisa em relação à profundidade da pintura.

Entendido como dissolução das bordas da imagem e, conseqüentemente, da diferença perceptiva entre esta e o plano pictórico, o **desfocamento** é utilizado com um propósito básico: fazer com que as imagens mais perceptivamente destacadas se aproximem do espaço, tomando deste sua natureza plástica, fazer, enfim, com que, entre ambos, haja, não uma diferença perceptível, mas apenas ambigüidade.

Já o **encobrimento**, consiste naquele acúmulo ou sobreposição de camadas pictóricas que, largamente utilizado, com mais ou menos densidade, sobretudo a partir do Barroco⁵, é pensado, aqui, não apenas enquanto técnica mas como princípio de adiamento ou desaceleração da imagem. Semelhante ao que ocorre no **desfocamento**, utilizo o **encobrimento** para dissolver a fronteira entre figura e fundo, produzindo, para tanto, uma visibilidade propositadamente dificultada, mantendo a imagem em uma interioridade sempre distante da percepção, dotada de uma natureza vestigial à qual, semelhante aos dados da memória, só se tem acesso graças a um certo esforço.

3° O diálogo com o outro

Embora atento a modulações de cores, ajuste de formas, tratamento de suporte, esboço de imagens e tantos outros expedientes peculiares à pintura, o trabalho de construção da plasticidade passou, não apenas pela elaboração de procedimentos técnicos, mas, também, por uma reflexão realizada no confronto com conceitos próprios, mas, também, pertencentes a outros artistas e teóricos.

Essa tomada de atitude levou em consideração a idéia de que o processo criativo não poderia ser considerado – sobretudo em uma pesquisa em artes – como algo absolutamente hermético, a nutrir-se tão somente de suas próprias impressões pretensamente irrevogáveis. Em vez disso, tratar-se-ia de um cruzamento de “o que eu busco” com “o que eu conheço e tenho culturalmente assimilado”. Essa, por exemplo, é a postura que tem orientado o desenvolvimento de importantes artistas na atualidade, fazendo-os vincular seus processos criativos a um tipo especial de reverência à História da Arte, ou seja, tirando partido dela, mas propondo-lhe outras direções com o próprio trabalho, como bem o demonstra o brasileiro Daniel Senise ao dizer que pinta “apesar e com a história da pintura” (SENISE, 2001, pg. 5).

No meu caso, percebi a necessidade de uma tal postura, especialmente, por estar trabalhando com pontos bastante explorados ao longo da história da categoria pictórica, o que, portanto, exigia um olhar sensível e receptivo mas, ao mesmo tempo, atento no sentido de buscar maneiras próprias de aproveitá-los. Isso diz respeito, principalmente, a um certo visionarismo implícito na obra (Figura 1) e na dissertação, o que remete a muitas pinturas românticas, bem como àquela tradicional concepção de que a obra constituiria o lugar de uma certa transcendência⁶.



Figura 01- "A menina" - Acrílica sobre papel triplex - Rener Rama, 2003.

Não deixei, ainda, de considerar o fato de estar trabalhando com uma categoria como a pintura a qual, se já não atingiu a "completa realização de suas qualidades essenciais", conforme o pensamento do crítico Clemente Greenberg, citado por Archer (2001, p. 37), ainda assim, traz, até a atualidade, um nível de sofisticação técnica e formal, logradas especialmente a partir do renascimento que, ao mesmo tempo em que representa uma boa diretriz para o pintor, também exige deste um considerável grau de inventividade e lucidez no momento de lhe propor novos passos.

Enfim, se, aqui, como em alguns momentos da dissertação, falo sobre a necessidade de um confronto da pintura com os paradigmas da história da arte, é importante dizer que, longe da intenção de adequar minha obra a exigências exteriores a seus próprios interesses, a preocupação é a de fazer sair desse cruzamento aspirações e direcionamentos mais rigorosos do que aqueles nascidos de um acomodado monólogo da obra com ela mesma.

4• Construindo um olhar

Embora tenha levado um certo tempo para compreender e assimilar a natureza do trabalho a realizar⁷, trazia, já desde o início do mestrado, a disposição de, para além de uma obra, construir um específico modo de olhar e, quando digo olhar, refiro-me a algo mais amplo: fazer com que dimensões, tais como *sentir, não-ver, ansiar, querer, pressentir, ignorar, sonhar*, dentre outras, resvassem em plasticidade.

Por mais difícil que seja a abordagem dos fatores subjetivos, psíquicos e simbólicos implicados em uma pesquisa de mestrado em artes, o fato crucial é que o artista pesquisador não está posicionado nem antes nem depois da obra realizada; ele está no meio do processo dinâmico da obra em construção e é a partir desse lugar que precisa falar do seu objeto de pesquisa mutante. Somente a partir dessa percepção – para tanto, contei com o auxílio de teóricos como, por exemplo, Gaston Bachelard, Luigi Pareyson e Italo Calvino – é que pude estruturar e dar solidez ao processo criativo, sobretudo no que diz respeito a procedimentos que, subjetivos, se aproximavam muito mais de rituais do que, propriamente, de técnicas.

5• O Presságio e a Espera como estados de criação

...Tenho, no horizonte, uma visão. Uma imagem pede para vir à pintura... e o medo, ...e a resistência ao descontrole poético, ...e, enfim, a entrega plena ao bem-estar da realização pictórica.

Com a expressão *procedimentos subjetivos*, refiro-me, especialmente a dois estados de criação que chamei de **espera** e de **presságio**.

Sempre trabalhei em pintura de maneira que o momento de sua criação, longe de situar-se em um ponto do tempo cronológico, constitui algo que se estende do início à finalização da obra, tratando-se, assim, de um verdadeiro *estado de criação* a pairar como um desígnio inexorável, orientando e apelando para a materialização da pintura. Cuidando, em outras palavras, de fazer da **vontade-de-ver** o caminho para o **visivo**.

O **presságio** e a **espera** constituem, então, no âmbito desse *estado de criação*, dois momentos em que concebo as imagens que virão a constituir

a obra. O **presságio** assemelha-se a uma espécie de revelação ou anunciação espontânea de uma imagem geral da obra a ser realizada; já a **espera**, também ligada a uma visualização, constitui, não um acontecimento espontâneo, mas uma busca – muitas vezes custosa e demorada – em minha própria sensibilidade, das imagens que comporão a pintura. Enquanto o **presságio** se dá geralmente antes de qualquer operação plástica, a **espera** acontece durante e, sobretudo, nos momentos finais da obra.

Com o **presságio** e, principalmente, com a **espera**⁸, refiro-me a um estado de passividade em que me ponho na expectativa daquela imagem que, entre as muitas surgidas na mente, irá se materializar na obra; um procedimento operado não por meio de ações propriamente técnicas, mas de uma atitude de entrega psíquica, através da qual vou buscar minhas imagens, não no mundo visível, mas em uma outra de suas dimensões, algo de que daria idéia a frase de Bachelard: “O olho que sonha não vê, ou pelo menos vê numa outra visão” (1988, P. 167).

6° O “estar a caminho” como temática

Embora tenha falado acerca de um espaço que, em sua construção, tende a eliminar a diferença entre *figura* e *fundo*, isto não implica um desprezo ou ausência da figuração. Longe disso, tenho buscado, desde então, um tipo de figuração cuja forma e significado venham a reiterar as intenções poéticas da obra, especialmente no que diz respeito a seu envolvimento com a idéia de um advento de visualidade.

Há, então, nas obras que produzi, ao longo do mestrado, uma recorrência à figura humana, seus ambientes, objetos e construções os quais assumem – especialmente quando sugerem algum movimento, deslocamento ou fuga – uma função simbólica e anunciadora da própria direção geral da obra, isto é, instaurada dentro de um sentido de “estar a caminho” ou “a meio caminho”⁹ (Figura 2).

Cavalinho de carrocél, plantas, escadas, pés caminhadores, arquiteturas longínquas, horizontes etéreos; todos esses são exemplos de imagens com que tenho trabalhado. Pressagiadas, esperadas, lançadas, enfim, na materialidade da pintura como devires¹⁰ humanos, são agenciadas, em seu simbolismo, de maneira que possam remeter ao sentido de estar a caminho ou à iminência de um advento ou surgimento. Esse, por exemplo, é o espírito do trabalho *Os Gêmeos* (Figura 3): dois seres que estão indo em um “estar indo” ou “estar a caminho” que, como ocorre em outros trabalhos produzidos desde o início da pesquisa, constitui uma reiteração dos princípios poéticos construtores do espaço.

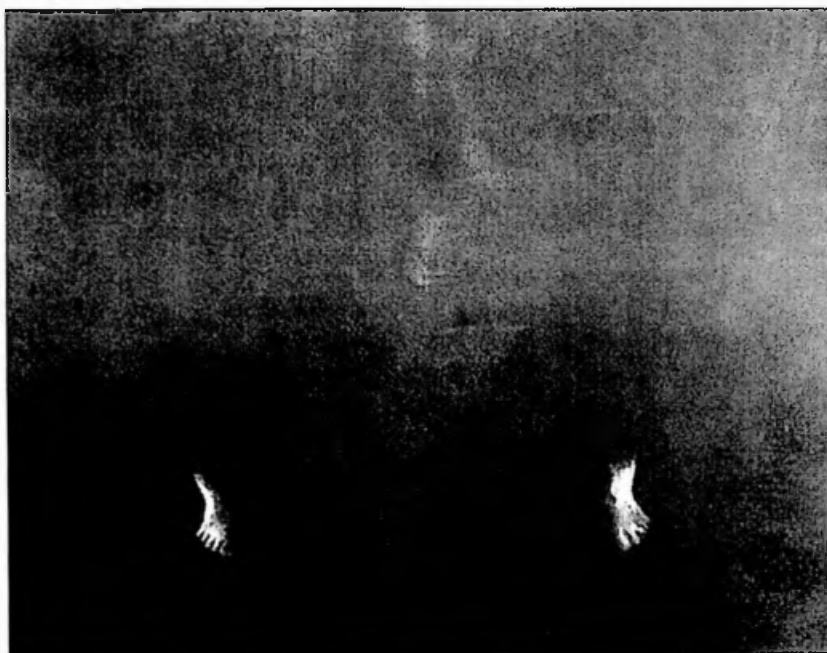


Figura 02 - "Jesuzen" - Rener Rama.
Acrílica sobre papel triplex, 2003.

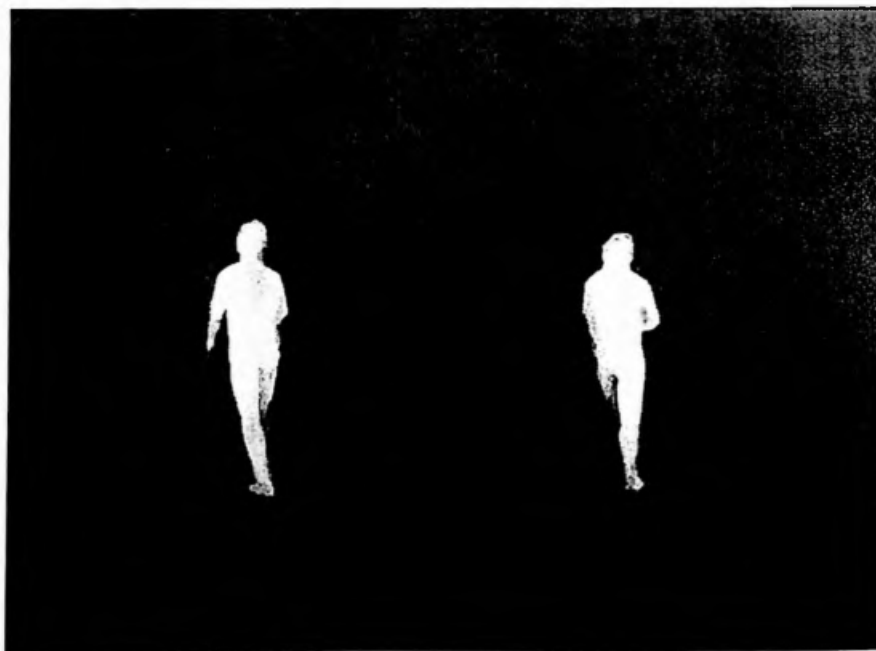


Figura 03 - "Os gêmeos" - Rener Rama.
Acrílica sobre papel triplex, 2003.

Embora considere coerente o direcionamento que dei à figuração, ao longo da investigação, percebi o quanto foi escasso o tempo para que este aspecto alcançasse o mesmo desenvolvimento plástico e conceitual obtido, por exemplo, pela concepção de espaço. Assim é que, atualmente, a própria obra tem-me levado – a obra, conforme diz Pareyson, “se faz por si e no entanto é o artista que a faz” (1993, p.77) – a esse trabalho de aprofundamento da figuração, a qual continua fugidia, distante, como a lembrar a atmosfera de certas pinturas clássicas do zen budismo.

7• Há pintura: pintar e contemplar

A ligação da pintura a um fazer fundamentalmente instaurado na matéria foi determinante para a seleção dos teóricos com os quais trabalhei¹¹, sobretudo aqueles mais específicos, que, se aproximando ou carregando, em suas abordagens, uma forte ênfase fenomenológica, possibilitaram o ajuste de algumas de minhas definições e conceitos básicos, a formação de uma postura criativa diante da obra pictórica e, por fim, a formulação de um pensamento sobre a pintura, considerando-a, não como um objeto meramente passivo ou sobre o qual se age, mas como um ser que, enquanto se constrói, exerce influência sobre meu olhar, algo semelhante ao pensamento de Georges Didi-Huberman, para quem o que vemos também nos olha (1998, p. 31)

Esse tipo de abordagem muito me interessava, na medida em que passei a pensar a pintura, não apenas como a realização de operações e técnicas tais como o **encobrimento** e o **desfocamento**, mas, além disso, também, como um *estar diante* da obra, uma espécie de contemplação criativa.

Explorei essa idéia de uma contemplação, especialmente, durante a exposição **Há Pintura**. Realizada entre setembro e outubro de 2003 – em virtude da finalização da pesquisa – essa exposição consistiu em duas etapas: na primeira, estive durante 10 dias, executando, no interior de uma galeria¹², totalmente fechada com papel vegetal, uma pintura de 30m² sobre um suporte afixado em duas paredes do espaço. Nessa etapa, o público não teve acesso à feitura da obra. Na segunda etapa, iniciada com uma abertura oficial, a obra passou a ser exibida ao público, o qual também pôde comparecer às oito visitas guiadas que organizei para a realização de discussões em torno da obra, de minhas buscas e de outras informações envolvidas na pesquisa. Nessa segunda etapa, o público pôde, também, assistir a um vídeo que registrou os dez dias de execução da obra.

Em **Há Pintura**, para além das possíveis relações com a linguagem da performance ou mesmo de uma discussão em torno do “Cubo Branco”, meu maior interesse foi estabelecer um confronto entre aspectos de sua estrutura – imensidão espacial, experiência com a duração da obra, solidão a envolver a criação dentre outros – e minha pintura, de maneira que

esta fosse levada a desvios, ampliações, e, a partir disso, àquela região em que, normalmente, uma obra chega a *insights*, abandonos, reformulações, vislumbres e novas direções.

Nesse sentido, de fato, aqueles dez dias de solidão promoveram uma espécie de perturbação no meu modo básico de pintar, suscitando reconsiderações acerca do processo criativo, da plasticidade da obra e da maneira de conceber o problema do advento do visivo.

Se, até aquele momento, minhas buscas diziam mais respeito ao “como fazer”, “como atingir”, em **Há Pintura**, passei a investigar, também – essa é a razão principal de seu título – fatores e componentes criativos que, precedendo a execução da obra ou estando fora de sua materialidade, ainda assim, envolveram decisivamente a formatividade do trabalho executado, ao qual dei o título de *Saudade* (Figura 4).

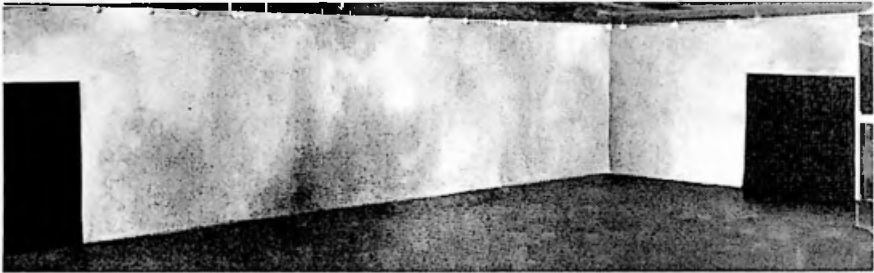


Figura 04 - Exposição “Há pintura” - Renner Rama.
Galeria Acbeu. Acrílica sobre MDF, 2003.

O desdobramento do processo criativo, a execução da obra e a busca de uma visualidade específica estabeleceram-se, então, não apenas por meio de procedimentos e técnicas, mas na interseção desses, com meu **olhar expectante** e uma série de buscas conceitualmente elaboradas desde o início do mestrado, as quais assumiram, no momento dessa exposição, uma participação imprescindível.

Falo de buscas e é oportuno dizer que a execução de *Saudade* não seria possível sem que elas tivessem encontrado uma relativa consolidação ao longo da pesquisa. De fato, a feitura dessa obra, sem ter seguido um projeto cromático, gráfico ou espacial prévio, fundamentou-se, mais do que nos trabalhos anteriores, em uma série de conceitos operacionais, que, desenvolvidos desde o início do mestrado, permitiram aproximar as visões espontaneamente produzidas pelo **presságio** e pela **espera** de uma plasticidade ligada à noção de advento do visivo.

A própria natureza da pesquisa, voltada, não só para a produção de uma obra plástica, mas também e, sobretudo, para seu cruzamento com o processo criativo, acabou me levando a um tipo de olhar que, outrora, excessivamente atento a aspectos estruturais da pintura, passava agora a se interessar por sua intimidade, quer dizer, pelas exigências instauradas pela obra “enquanto se forma” (PAREYSON, 1993, p. 57).

8• O espaço subjetivo

...Olhos postos no suporte, entre meus ímpetos construtivos¹³ e um certo torpor contemplativo, estou diante dessa imensidão que, disposta mais adiante, ainda assim, me atravessa subjetivamente. Que há nesse intervalo entre meu olhar que busca e o plano pictórico?

Com a expressão **estar diante**, mencionada acima, não me refiro exatamente àquela trivial situação comum a qualquer outra poética pictórica, quando há sempre alguém em frente da obra em construção; falo, na verdade, sobre um **estar diante** estrutural, isto é, produzido e intensificado por uma determinada circunstância, no caso, a solidão o tempo e a imensidão implicados na construção de *Saudade*.

Em *Há Pintura* o fato de tomar a construção da obra enquanto processo criativo desenvolvido também como um **estar diante** me levou, não só a um olhar bastante fenomenológico¹⁴ em relação ao trabalho, mas também a formular, a partir deste, a concepção de uma outra espacialidade: não só objetiva, não só a meio caminho, aquela que, não sendo absolutamente nem a obra nem o processo criativo, estaria a vinculá-los como um “espaço subjetivo”, instalando-se em minha percepção enquanto pinto (Figura 5).



Figura 05 - Fotografia do artista Renner Rama durante a exposição “Há pintura”. Galeria Acbeu, 2003

Considero essa concepção uma das conquistas mais perenes logradas durante o mestrado, constituindo, ainda hoje, uma espécie de alma da obra a exigir e guiar sua realização.

Se, inicialmente, disse que aquilo que chamava de *espera* se desenvolvia a partir de uma atitude de passividade, em função de *Há Pintura*, passei a acrescentar, que, mais do que o *não fazer*, mais do que o estado em que me ponho à mercê das imagens que surgirão, está implicada, nesse processo, uma atitude de contemplação, entendida no sentido de criação.

Por tudo que discuti na dissertação referente à exposição *Há Pintura*, especialmente considerando a obra como fenômeno produtor de subjetividades, não exatamente por suas qualidades expressivas, mas por sua simples presença fenomenológica, então, a rigor, não haveria mais nada a fazer operacionalmente¹⁵. No entanto, longe de uma absoluta inatividade, da não manipulação, da falta de embate, o que ocorre é uma ação contemplativa, a qual pôs em curso uma proposta elaborada já desde a metade da pesquisa: como obter uma pintura construída para além do pictórico? Como chegar a uma obra que, instaurando-se por meio de inúmeras e laboriosas ações, pudesse, mesmo assim, deixar pouco evidentes as marcas de seu fazer técnico e operacional (Figura 6)? Como levar a obra a uma expressividade cujo silêncio conduziu o olhar a buscar, nos sutis intervalos entre planaridade e profundidade, o advento de uma imagem?

A exposição *Há Pintura*, a qual considero uma verdadeira reunião de todas as perguntas e respostas da pesquisa, levou-me, não à busca de uma expressividade enfática ou, posso dizer, “barulhenta”, mas a de um silêncio, de uma espécie de esvaziamento visual que, obtido não pela subtração, mas pelo acúmulo de ações, imagens e tinta, engendrasse ou se aproximasse de um certo sentido de expectativa ou espera, de uma promessa de visualidade, algo, enfim, que “vai e vem, sob nossos olhos e fora de nossa visão (DIDI-HUBERMAN, 1998, P.148).

9° O fim, um porto

O fim, um porto. Com esse título, iniciei o último capítulo da dissertação, argumentando que, na verdade, o fim da pesquisa me levava a novos começos. É animador estar escrevendo sobre o trabalho do mestrado concluído há dez meses atrás, especialmente porque um tal distanciamento no tempo me permite falar – e falo com entusiasmo – não apenas sobre a natureza plástica e poética da pesquisa realizada, mas, também, de sua importância para minha caminhada nas artes.

Em um momento da história em que o artista não pode mais contar, de maneira absoluta, com conceitos externos e gerais a guiar seu trabalho, nessa circunstância extremamente solitária, nesse momento em que, mais do que nunca, ele é – e isso constitui, ao mesmo tempo, vertigem e oportunidade – uma singularidade, uma expressão poética única, é fundamental que encontre caminhos que o aproximem devaneadoramente, mas, também, com muito rigor, de sua própria obra.

Freqüentemente se pergunta a quem finalizou um mestrado em artes: o que mudou? Acho que agora posso propor uma resposta: Mais do que uma obra plástica, trabalhei na construção e intensificação de um caminho próprio, de uma direção, de uma clareza de como operar entre o sensível e minha visualidade pictórica. Isso implica, é importante ressaltar, que ainda estou a caminho: solucionando questões propostas ainda durante o mestrado, sonhando com outras tantas e vivenciando uma relação mais próxima com meu próprio trabalho.

Qual um equilibrista compenetrado, miro a obra em movimento, vendo, a cada passo, um abandono, mas também, conquista de uma nova paisagem... paisagem que, vertiginosa e desafiadora, é também promessa de felicidade poética. Apago a luz do atelier... saio ainda assombrado pela imagem vaga de um horizonte a fugir enquanto se aproxima.

NOTAS

- * Bacharel em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais na linha de processos criativos - EBA/UFBA. Professor substituto de Desenho e Tridimensional IV na EBA/UFBA e Didática das Artes Visuais na Faculdade Jorge Amado. Bolsista CAPES/Demanda Social. E-mail: renerrama@hotmail.com
- ¹ O termo *visivo* é definido por Antônio Houaiss como algo "passível de ser visto" ou "que efetivamente se vê" (HOUAISS, 2001 p. 2872). É esclarecedora, também, a distinção que faz Merleau-Ponty entre *visivo*, *visível* e *tangível*: "É preciso que nos habituemos a pensar que todo visível é moldado no sensível, todo ser tátil está votado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não apenas entre o que é tocado e que toca, mas também entre o tangível e o visivo que está nele incrustado, do mesmo modo que, inversamente, este não é uma visibilidade nula, não é sem uma existência visual" (MERLEAU-PONTY, 2000, p.64).
- ² Embora um aprofundamento acerca da relação entre psicanálise e criação artística não tenha sido a opção da pesquisa, é oportuno, para dar idéia do que chamo de *olhar expectante*, recorrer à concepção freudiana de *pulsão* que, entendida como "um componente que age sempre em busca de gratificação" (FREUD apud YU, 1994, p. 70) se lhe assemelharia. No entanto, diferentemente da *pulsão*, o funcionamento desse *olhar expectante* não se dá como mera reação a um estímulo, mas em função de uma busca conceitualmente elaborada no decorrer da pesquisa, capaz de escolher e selecionar o ponto aonde quer chegar, bem como a maneira de fazê-lo.
- ³ Um dos princípios metodológicos do trabalho foi o de, sempre, formular questões que levassem a mais pesquisas e confrontos com a obra plástica. Esse é o motivo de tantos "como fazer", "como atingir" e "como promover", expressões que, em sua própria formulação, mantêm as argumentações no terreno de uma pesquisa em artes com ênfase no processo criativo.
- ⁴ A respeito da tradicional formulação do quadro-janela, dizia Leon Battista Alberti, no século XV, que, quando os pintores "enchem de cores os lugares circunscritos, nada mais procuram que representar nessa superfície as formas das coisas vistas, como se essa superfície fosse de vidro translúcido e atravessasse a pirâmide visual a uma certa distância" (Alberti, 1992, p. 82). Nesse sentido, seria preciso pensar que, em relação à configuração espacial que busquei na pesquisa, esse vidro se tomara quase opaco; digo quase porque, afinal, em se afastando da janela albertiniana, não chegava, no entanto, à uma planicidade absoluta.
- ⁵ Entre os pintores mais recentes cujas obras se relacionam, de alguma maneira a esse efeito, pesquisei, especialmente, a produção do alemão Anselm Kiefer e a dos brasileiros Fernando Augusto e Daniel Senise.
- ⁶ A noção da obra como mediadora entre dois mundos não é novidade, constituindo, desde Platão, uma das expectativas da estética ocidental, como sugere, por exemplo, o pensamento de Heidegger para o qual, por intermédio da obra, seria estabelecido um "desocultamento da verdade" (1982, p. 30). Poder-se-ia lembrar, nesse sentido, as aéreas pinturas de William Turner, a obra do romântico Gaspar David Friedrich ou, ainda, uma obra como "As meninas" de Velazquez dizendo de realidades que a pintura teria o poder de ocultar e revelar.
- ⁷ Para a formação de uma idéia mais clara a respeito do trabalho realizado, contei, além da influência de obras como as de Luigi Pareyson, também com as idéias de professores de metodologia de pesquisa em artes como a Profª. Drª. Sandra Rey, do Prof. Dr. Jean Lancri e com a feliz orientação da Profª. Drª. Sônia Lúcia Rangel, especialmente convidando-me, em um dado momento, a uma postura mais devaneadora, embora crítica, em relação ao fluir do trabalho e ao texto dissertativo.
- ⁸ A leitura de textos em tomo do zen budismo tem, atualmente, ampliado e sedimentado a concepção de *Espera* a qual se assemelharia, de certa maneira, àquele estado de *satori* do zen, quando "o intelecto que reproduz algo da Lógica e da Sistemática é totalmente desligado" (BRINKER, 1993 p.9-10)

- ⁹ Para uma maior fundamentação da relação entre o *humano* e o *estar a caminho* foi fundamental o envolvimento com uma série de leituras que fiz em torno de *Ser e Tempo*, obra em que Martin Heidegger traz a idéia do homem como um *poder ser*.
- ¹⁰ Neste ponto, utilizei a expressão “*devenir*” no sentido que lhe dão Deleuze e Guattari ao tratar das coisas, não naquilo que elas representariam ou imitariam mas no que são enquanto dimensão ontológica (1995, P. 37).
- ¹¹ Classifico a bibliografia utilizada em 5 categorias de acordo com sua função na pesquisa. Do geral para o específico, lancei mão, respectivamente, das obras referentes à história da arte, percepção visual e dicionários da língua portuguesa e de filosofia; das obras com ênfase no processo criativo, sobretudo as de Pareyson e Bachelard; das obras de teoria e filosofia da arte como as de Didi-Huberman, Merleau-Ponty, Roland Barthes e Bachelard; das obras referentes a questões específicas, como espaço e imagem com autores como Jacques Aumont, Didi-Huberman, Merleau-Ponty, Bachelard e Tassinari; por fim, das obras que, embora não muito citadas ao longo da dissertação, têm uma forte influência nos principais desdobramentos plásticos, não exatamente como fundamentação teórica, mas como produtoras de novas percepções, buscas e devaneios, obras como, por exemplo, *O zen na arte da pintura* de Brinker, bem como alguns textos de Martin Heidegger, Gilles Deleuze, Jean Baudrillard e Italo Calvino.
- ¹² A exposição Há Pintura foi realizada na Galeria ACBEU, em Salvador, Bahia.
- ¹³ Utilizo o termo *constutivo* não no sentido que lhe dá a História da Arte, associando-o àquele movimento do início do século XX, composto por artistas como Vladimir Tatlin e Piet Mondrian. Com o termo *constutivo*, refiro-me, na verdade, mais a uma vocação peculiar à arte ocidental, sempre ocupada em dominar, manipular e produzir formas, algo, por exemplo, oposto ao pensamento zen, constituído de uma plena aceitação do mundo, sem qualquer vontade de ordená-lo.
- ¹⁴ Ao falar desse *olhar fenomenológico*, refiro-me mais àquela zona da fenomenologia implicada nas relações, não só visuais, mas, também, existenciais e subjetivas, entre o que olha e o olhado.
- ¹⁵ Foi a essa consequência que chegaram muitos minimalistas, como Donald Judd, Dan Flavin ou Robert Morris, fundando seu modo de fazer arte muito mais em termos de um pôr-o-espectador-diante-da-obra ou esta diante dele do que em termos de uma manipulação que, agindo na matéria, a conduzisse ao “terreno da arte”.

Referências

- ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas-SP: UNICAMP, 1992.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, Papirus, 1995.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaio sobre fotografia, cinema, pintura, teatro e música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAUDRILLARD, Jean. *Senhas*. Rio de Janeiro: Difel, 2001.
- BRINKER, Helmut. *O zen na arte da pintura*. São Paulo: Pensamento, 1993.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DANIEL SENISE. Folha de São Paulo, p. E5: 24.10.2001.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol 1*. Rio de Janeiro: 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: ed. 34, 1998.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1982.

—————. *Ser e tempo*, vol II. Petrópolis: Vozes, 1989.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

YÜ, Lin Ch'eng. *Caminhar vazio: poemas filosóficos*. Psicografia de Elzio Ferreira de Souza. Salvador, Bahia: Circulus, 1994.