

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Trânsitos entre
criação, crítica e
história da arte**

Pintura e documentos de trabalho: considerações sobre uma relação dinâmica

Marilice Villeroy Corona
UFRGS/ UNISINOS/
Centro Universitário Metodista IPA

Resumo

Este artigo tem como objetivo analisar e demonstrar como os documentos de trabalho e, especificamente as imagens fotográficas, podem invadir e perpassar a obra desde seu processo de criação até sua situação de apresentação.

Palavras-chave

Documentos de trabalho, pintura e fotografia.

Résumé

Cet article vise à analyser et montrer comment les documents de travail, et plus particulièrement les images photographiques, peuvent envahir et imprégner le travail depuis son processus de création jusqu'à leur situation de présentation.

Mots-clés

Documents de travail, peinture et photographie.

Quando se fala da construção da História, seja qual for seu objeto, parece-nos já familiar mencionar a presença e o cruzamento de diversos documentos. No campo da Arte tal metodologia não se apresentará diferente, sendo que, dos anos 70 para cá os arquivos e documentos de artistas passaram a assumir um papel cada vez mais relevante em diversos âmbitos, como os da História e da Crítica da Arte. As abordagens e análises que se pode empreender sobre os arquivos e documentos são inúmeras, no entanto, o objetivo deste artigo será analisar, do ponto de vista do artista-pesquisador, a presença e o papel dos chamados *documentos de trabalho* desde o momento de produção ao momento de apresentação das obras. Mas o que vem a ser um *documento de trabalho*? Segundo o artista e pesquisador Flávio Gonçalves¹, o termo encontra-se no catálogo da exposição retrospectiva de Francis Bacon, realizada em 1996, no Centro George Pompidou em Paris e diz respeito à coleção de imagens fotográficas oriundas de jornais, revistas e outras fontes das quais o artista se servia para a realização de suas pinturas. Pode-se dizer, então, que os *documentos de trabalho* tratam-se do conjunto de referências,

¹ O Prof. Dr. Flávio R. Gonçalves desenvolve pesquisa sobre o assunto desde o ano de 2000. Ver Flávio R. Gonçalves, *Où se trouve le dessin?: une idée de dessin dans l'art contemporain*. Tese de Doutorado em Poéticas Visuais pela Université de Paris I – Panthéon Sorbonne, Paris-France, 2000. p. 41.

objetos, escritos, imagens e fotografias que conformam e habitam o cenário de produção do artista. A princípio, são vistos como pertencentes ao momento anterior à obra acabada. No entanto, partindo de minha própria experiência em pintura e da análise dos *documentos* (imagens e escritos) de artistas como Mark Tansey e Gerard Richter, este artigo tentará demonstrar como os *documentos de trabalho* e, especificamente as imagens fotográficas, podem invadir e perpassar a obra desde seu processo de criação até sua situação de apresentação.

O documento de trabalho pode invadir a obra de modo involuntário e, nesse caso, tal fato vem a ser descoberto posteriormente à produção da obra. Sobre este aspecto desenvolvi, em 2003, o artigo intitulado “Meus documentos: a casa e o espaço da memória”². Mas o *documento* também pode participar da obra de modo consciente, intencional, e pode até mesmo ser construído. Para o momento interessa-me falar dessa relação dinâmica que se estabelece entre a pintura e seus documentos quando existe a intencionalidade de colocar esta relação em marcha. Sendo assim, pergunta-se: O pintor, ao prestar a atenção na natureza das fotografias que lhe servem de *documento*, encontra ou formula novas questões para sua obra? De que modos? E pergunta-se ainda: quando e como um documento pode vir a tornar-se obra? E, do ponto de vista da obra acabada e, em situação expositiva, quais seriam as implicações no momento em que se efetua o deslocamento dos documentos do cenário de produção para o cenário de apresentação? Tais documentos atuam de forma meramente didática, explicativa ou possibilitam gerar uma gama maior de significações?

Durante o período de minha pesquisa de doutorado, intitulada *Autorreferencialidade em território partilhado*³, realizei um grande número de registros fotográficos de espaços expositivos vazios. Esses registros não são conservados apenas nos arquivos do computador. São produzidas cópias fotográficas, as quais ordeno por espaços em caixas-arquivo que permanecem à mão no atelier. Tenho a necessidade da materialidade das cópias, pois estas me estimulam na elaboração das pinturas. Muitas vezes, a justaposição de três, quatro ou mais fotos cria um estranhamento espacial que me interessa passar para a pintura. Raramente manipulo ou altero as cores das fotografias no computador, salvo quando desejo pintar na forma de negativos. Nesse caso, o comando *inverter*, por exemplo, que produz na imagem sua versão do que costumamos chamar de negativo fotográfico, tem sido utilizado. Nesse sentido, tal operação está associada às regras de inversão que costumo empreender em meus trabalhos.

A fotografia, habitualmente, ocupa em um processo de pintura um espaço anterior ou posterior à obra. Dito de outro modo, ou ela é utilizada como imagem de referência que dá partida à pintura, ou é o registro da pintura acabada com o objetivo de catalogação futura. Nos processos de inversão, por exemplo, entre negativo e positivo, ela passa a atuar também no meio do processo. Em *Pintura latente* (Fig 1), a ideia de modelo referencial e origem torna-se deslizante, e a

2 Ver Marilice Corona, “Meus documentos: a casa e o espaço da memória” in *Panorama Crítico*, nº 3, Out./Nov. 2009, acesso em: www.panoramacritico.com.br/003/docs/Panorama_Critico_003_Artigo_Marilice_Corona.pdf

3 Ver Marilice Corona, *Autorreferencialidade em território partilhado*, tese em poéticas visuais pelo PPG-AVI do Instituto de Artes da UFRGS, 2009, acesso em: www.hdl.handle.net/10183/17956

pintura torna-se *documento* para a fotografia. Nesse sentido, os *documentos* propõem questões à pintura que podem ir além do aspecto semântico da imagem.

Da experiência de inserir a fotografia tanto na captura das imagens arquitetônicas quanto durante o processo de realização das pinturas, surge a representação *en abyme*, tanto do espaço de exposição quanto de espaço de produção, do processo da pintura. Sendo assim, o processo da pintura também é registrado e torna-se motivo representacional para o trabalho. A presença do dispositivo fotográfico permite evocar as três instâncias que constituem a pintura: o espaço de produção, o espaço de representação e o espaço de apresentação. A representação *en abyme*, como recurso metalingüístico e operacional, tem como principal função colocar essas três instâncias em circularidade infinita. Nesse processo instaura-se, em território partilhado, um espaço de pensamento no qual a pintura interroga-se sobre seu próprio espaço na contemporaneidade.

Grande parte dos artistas reúne em torno de si uma gama de imagens ou objetos. Alguns destes artistas são mais atentos e organizados quanto ao material colecionado. O pintor americano Mark Tansey, por exemplo, refere-se aos seus *documentos* como *biblioteca de imagens*, onde reúne metodicamente um manancial heterogêneo de imagens, que vão desde reproduções de pinturas dos grandes mestres a ilustrações científicas e fotografias retiradas das revistas *Life*. Para o artista,

(...) a biblioteca de imagens torna-se um campo de investigação, um lugar para reunir imagens e idéias. Não é só uma tentativa de controle enciclopédico. Categorias de imagens nunca são puras ou objetivas. A coleção é grande o bastante para estar além do controle, além da memória. O que é conhecido é o que está mais próximo. Coleccionar imagens toca a tradição do caderno de anotações do artista, onde seriam feitos esboços como material de referência indireto para pinturas. É um processo complexo e ativo. Também é uma forma de auto-análise, onde aquilo que uma pessoa coleciona consciente ou inconscientemente se torna uma representação visual da própria mente da pessoa. O processo de agrupar, categorizar e comparar provoca um entendimento curatorial dos tipos de imagem – de retóricas pictóricas e dos significados a estas relacionados. Coleccionar imagens é aceitar, como recurso, representações da experiência humana de muitas culturas e tempos – como também de nossas experiências diretas e indiretas.⁴

Tansey utiliza-se de uma máquina fotocopadora, o que lhe permite uma grande liberdade em recortar e montar suas colagens que servirão de referência às pinturas. Em uma mesma montagem, reúne figuras, texturas e paisagens de origens distintas que, no entanto, ao serem transpostas para a pintura assumem um caráter homogêneo (Fig.2). Encontramos nos procedimentos preparatórios de Tansey semelhanças com os procedimentos empregados pelo pintor realista americano Thomas Eakins (1844-1916), que já no final do século XIX fez grande uso da fotografia e da colagem misturadas ao desenho para elaborar suas pinturas. Em *Pesca no Rio Delawere* (1881), Eakins desenhou a partir de uma única fotografia projetada na tela. Mas, como em uma versão anterior da mesma

⁴ Ver Mark Tansey em “Notes and comments” in: *Mark Tansey: Visions and revisions*. New York: Harry N Abrams, 1992, p. 131.

pintura ou em *Remendando a rede* (1881), segundo nos informa Woodward, “era comum a composição ser construída a partir de seis ou mais fotos separadas. A exemplo de um diretor de filme digital, ele definia a cena escolhendo uma imagem como base para desenhar árvores e outros elementos da paisagem. Depois, a partir de outras fotografias, projetava figuras ou animais”⁵. No caso de Tansey, além de toda a relação retórica construída através do jogo entre as imagens, o artista transpõe para a pintura, por exemplo, a coloração antiga das imagens e ilustrações de revistas e jornais dos anos 50.

Este momento, anterior à instauração da obra, compreende a coleção, o arquivamento, o estudo das imagens de referência, as montagens dos documentos, tanto as relações formais quanto o estabelecimento de estruturas de significação – procedimentos inerentes ao processo de produção que muito revelam sobre o universo e a posição do artista diante de sua poética. Em meu caso, a presença do dispositivo fotográfico no atelier atua como testemunho do processo da pintura, registra suas etapas de feitura. Dessa forma, ele gera imagens do processo que serão novamente pintadas. Como documento do processo, ele se torna a memória da própria pintura. Ele ultrapassa sua função de referência ou testemunho passivo e apartado do trabalho final, ele se torna agente deflagrador, contamina e perpassa de diversos modos a obra acabada.

Os *documentos de trabalho*, assim como os textos reflexivos produzidos pelos artistas, fazem parte do espaço de concepção e produção da obra. Pergunta-se, pois, se trazê-los para a situação de apresentação não constituiria uma postura autorreflexiva que se interroga continuamente sobre seu estatuto de obra e os liames discursivos a ela interligados. Em meu trabalho, trazer o que se poderia chamar de *avesso* da pintura acabada para a situação de apresentação não revelaria a dimensão autorreflexiva do próprio processo de produção e instauração da obra? Um processo autorreflexivo em pintura que não se reduziria à especificidade da linguagem, mas que evidenciaria sua inserção e cruzamentos em um campo maior, que é o da Arte, e no campo das imagens em geral? As imagens fotográficas, televisivas, cinematográficas e virtuais estão de tal modo inseridas em nosso cotidiano que já nos parece difícil perceber o quanto nosso olhar está habituado às suas convenções. A fotografia foi, paulatinamente, durante o século XX, penetrando cada vez mais no atelier dos pintores e hoje, mesmo tornando-se uma prática corriqueira, ainda parece ampliar e colocar questões à pintura. Não se trata simplesmente de copiar uma fotografia, qualquer fotografia, mas de perceber como nosso olhar, nosso acesso à realidade é, sistematicamente, mediado pelas imagens. De inúmeras fotografias que realizo de um mesmo espaço, por que apenas algumas são escolhidas? Por que algumas funcionam bem quando transpostas à pintura e outras não? Esta segunda captura diz respeito ao olhar do pintor dirigido às coisas do mundo em busca de uma aparição, de algo que o surpreenda. Trata-se de um processo de mão dupla em que a imagem também me captura e tento desvendá-la. Esta captura não se restringe ao objeto, ao referente fotográfico, mas também à qualidade de sua aparição, à sua condição de ima-

5 Ver Richard B. Woodward, “Como os realistas podiam ser tão realistas”, in *Zero Hora*, Porto Alegre, 01 de dez. de 2001. Cultura – Artes. pp. 4-5.

gem configurada pela relação entre luz e pigmento. Trata-se de transformar uma imagem aparentemente banal em algo que venha a comover, a deslocar o outro.

Os *documentos de trabalho* são um reservatório no qual se colecionam fragmentos do mundo. São nossa memória material em constante movimento de acumulação e que, de tempos em tempos, vasculhamos, podendo nos surpreender ao descobrir tais fragmentos iluminados por uma nova luz. A sua presença ao lado ou dentro da pintura traz para a situação de apresentação os sinais de sua concepção. Como já teria indagado Zielinsky “o que vem a ser a obra quando seu caráter documental desenha sua própria anatomia? A concretização das obras não estaria trazendo a explicitação da situação em que os trabalhos são concebidos, fazendo coincidir, como afirma Glória Ferreira, concepção com apresentação?”⁶

Nesse caso, torna-se imprescindível lembrar-se de *Atlas*, de Gerhard Richter. O artista vem colecionando, desde os anos 70, imagens fotográficas, desenhos e projetos e expondo-os organizadamente em painéis brancos, em blocos, forrando literalmente as paredes dos espaços expositivos. *Atlas* foi apresentado pela primeira vez em dezembro de 1972, no Utrecht Museum, Hedendaagse Kunst, reunindo 315 painéis compostos de várias imagens. Os painéis são organizados por assuntos e origem (fotografias de revistas, jornais, instantâneos, colagens, etc.). A cada ano, *Atlas* fora acrescido de mais imagens e *sketches*, chegando em 2005 a alcançar um número de 733 painéis. Conforme Friedel, “a coleção, a preservação e a exibição do material dos quais as ideias têm sido desenhadas é parte das estratégias artísticas de Richter mais do que uma ênfase em suas próprias fotografias”⁷. No entanto, no momento de exibição, a coleção ultrapassa sua função de documento, assume estatuto de obra, ganha autonomia e, pela forma de sua organização e justaposição de certos temas, desencadeia novos significados e, portanto, novas leituras em várias direções. Em *Atlas*, encontramos o olhar do pintor dirigido às imagens ao mesmo tempo em que encontramos a contingência histórica da qual este pintor submerge e se vê envolvido. Nesta contingência histórica, afora a memória da guerra, torna-se evidente a posição do pintor frente à situação da pintura em meio à reprodutibilidade técnica das imagens, ou seja, o pintor se vê confrontado a encontrar possibilidades e alternativas para dar continuidade à linguagem da pintura, que ainda lhe é cara em meio às imagens de massa.

Richter, ao investigar as possibilidades que a fotografia traz à pintura, subverte e coloca em suspenso, por exemplo, o que se julgaria próprio do expressionismo abstrato: a espontaneidade do gesto. O artista, em 1973, realizou uma série de grandes pinturas abstratas a partir de fotografias: em um primeiro momento, aplica largas pinceladas de camadas pastosas de tinta em telas de pequenas dimensões; posteriormente, as fotografa com o objetivo de utilizar estas imagens como modelo para as grandes pinturas (300 x 600 cm) (Fig.3). As grandes pinturas, ao contrário das primeiras, são realizadas em uma camada muito fina de tinta. Toda sensação de textura e materialidade é obtida por procedimen-

6 Ver Mônica Zielinsky, Catálogo da exposição Arquivos Abertos. Porto Alegre: UFRGS. Instituto de Artes. Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, 2008, p. 6. Sobre a questão ver Glória Ferreira em *Escritos de Artistas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006, p. 19.

7 Ibid, p. 6.

tos ilusionistas de luz e sombra. Na verdade, o que é transposto para a pintura é o achatamento e ilusão de tridimensionalidade produzida pela fotografia. Nesse caso, podemos observar que a pintura se tornou *documento* para a fotografia, que, por sua vez, se tornou *documento* para o trabalho final. As grandes telas abstratas apresentam-se como imagens paradoxais, pois todo aspecto material e espontâneo almejado pelo expressionismo abstrato foi meticulosamente pintado e regulado pelo modelo. Prescindir do modelo e da ilusão não seria o genuíno objetivo dos dogmas modernistas?

Do ponto de vista documental, veremos que, de algumas décadas para cá, inúmeras exposições de pintores figurativos do século XIX começam a ser organizadas trazendo a público o universo fotográfico que os circundava. No ano de 2000, o Museu de Arte de Dallas reuniu um grupo de singulares artistas dos séculos XIX e XX em torno de uma mostra intitulada *O artista e a câmera*. Estavam expostas as experiências fotográficas não apenas daqueles de quem já conhecemos bem a documentação, como Degas, Vuillard, Picasso e Brancusi, mas presenças inusitadas dos documentos de Gauguin, Munch e Rodin, entre outros⁸. Em 2001, ao mesmo tempo em que o lançamento do livro *O conhecimento secreto*, do pintor inglês David Hockney, causa celeuma entre os historiadores de vários lugares do mundo, realiza-se no Museu de Arte da Filadélfia uma retrospectiva do pintor realista americano Thomas Eakins (1844-1916). Tal mostra revelou um segredo guardado durante muitos anos. Segundo Woodward, “o artista aclamado por um crítico em 1882 como “o maior desenhista da América” frequentemente dependia de imagens projetadas para fazer suas pinturas nas décadas de 1870 e 1880”.⁹A exposição reuniu pinturas, fotografias, montagens, desenhos preparatórios e outros tantos documentos. Em 2003, o Grand Palais organiza uma retrospectiva como nunca antes vista do artista francês Edouard Vuillard. Exposição minuciosa que, além de um grande número de pinturas, reuniu fotografias, desenhos, gravuras e muitos outros documentos. Vuillard foi um pintor fascinado pela fotografia. Em 1897, compra sua primeira Kodak e desde então não para de fotografar. Ele deixa, após sua morte, 1.750 fotografias, das quais uma parte ínfima havia sido mostrada até esta retrospectiva.¹⁰ Em 2006, o Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris ao realizar uma exposição retrospectiva de Bonnard destina uma sala exclusivamente ordenada com seus documentos de trabalho, dentre os quais estava incluído um grande número de fotografias tomadas pelo artista. Observar suas fotografias permitia-nos, por exemplo, traçar relações com alguns aspectos de corte fotográfico em suas pinturas. Mas, ao mesmo tempo, seria possível perguntar o inverso, pois não estariam suas fotografias impregnadas pelo olhar do pintor, ou seja, da pintura?

Em 2008, o Grand Palais de Paris realiza uma grande retrospectiva das obras de Courbet, criteriosamente divididas por temas e em diálogo com a fotografia, fossem estas realizadas pelo próprio artista ou pelos fotógrafos com quem

8 Ver Doroty Kosinsky em *The artist and the camera: Degas to Picasso*. Dallas: Dallas Museum of Art, 2000.

9 Ver Richard B. Woodward, “Como os realistas podiam ser tão realistas”. In: *Zero Hora*, Porto Alegre, 01 de dez. de 2001. Cultura – Artes. pp. 4-5.

10 Ver a edição especial Vuillard da *Connaissance des arts*: Paris: L'Express, n 202, 2003.

mantinha proximidade ou relação de amizade, como era o caso de Le Gray. Nesse caso, vale salientar as semelhanças entre suas marinhas e as do fotógrafo. Nesta ocasião, “L’Origine du Monde” (1866), de Courbet, fora colocada em diálogo com uma série de fotografias estereoscópicas pornográficas realizadas por Auguste Belloc no mesmo período, levando-nos a presumir que o artista teria feito uso destas imagens como referência. Esta exposição não teve em vista indicar que Courbet copiava fotografias, mas antes demonstrar as confluências, os cruzamentos existentes entre pintura e fotografia naquele momento – confluências determinadas tanto por parte dos fotógrafos, muitos deles pintores de formação, quanto pelos pintores, fascinados pelas novas possibilidades que o novo meio lhes oferecia.

Exposições como as descritas acima, em que os documentos de trabalho, assim como documentos de outra ordem (escritos, projetos, cartas, recortes de jornal, etc.) são expostos concomitantemente às obras, possibilitam ao espectador acercar-se não apenas do ambiente, do contexto cultural e social no qual as obras tomaram corpo, mas do universo imagético em que os artistas estavam mergulhados, bem como de suas utopias – universo em contínua metamorfose que chega a nós, na maior parte das vezes, em forma de obra acabada.

Em 2001, o colóquio *Les artistes contemporains et l’archive*, realizado em Rennes, fomentou uma discussão em torno dos vários aspectos que podem assumir os documentos que cercam as obras dos artistas desde o processo de produção ao processo de distribuição. O objetivo deste colóquio fora, conforme Poinot, “cercar o modo como certos artistas desenvolveram suas obras tendo o arquivo como objeto, como método, como imagem ou como poética e de ver o que esta relação com o arquivo produz ou induz”.¹¹ A ideia de arquivo, de modo geral, refere-se a toda organização e catalogação de documentos que estariam interligados à obra e à vida de um autor (escritores, artistas, criadores em geral): escritos, fotografias, correspondências, entrevistas, desenhos, diários, rascunhos, recortes de jornais e outros. Tais documentos podem ser considerados, a partir de sua organização e manutenção, de forma apartada da obra acabada ou como parte integrante desta.

A exibição dos documentos, conjuntamente às obras, não visa a explicar e reduzir os sentidos das exposições; ao contrário, possibilita ao espectador traçar novas relações de significação ao mesmo tempo em que o aproxima do arcabouço constitutivo do processo de produção. Como já teria apontado Corpet, por ocasião do colóquio *Les artistes contemporains et l’archive*, em 2001, “o arquivo não faz a obra: ele é a obra em se fazendo”¹², sendo que, a relação dinâmica entre obra e documentos se explicita na apresentação.

11 Ver Jean Marc Poinot em “Avant-propos” in *Les artistes contemporains et l’archive*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004.

12 Ver Olivier Corpet em “L’Archive-oeuvre” in: *Les artistes contemporains et l’archive*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 41.



Pintura Latente, 2007

Marilice Corona

Fotografia digital e acrílico sobre tela, 70 x 140cm.



Occupation, 1984

Mark Tansey
óleo sobre tela
142x203cm

à direita, seus documentos de trabalho.



Documentos de trabalho
Gerard Richter
Atlas 105, 1973