

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

Helnwein, Wateridge e Borremans: infamiliar, luto e melancolia em convergência

Lícius da Silva (*Lícius Bossolan*), Universidade Federal do Rio de Janeiro
<https://orcid.org/0000-0002-5757-4908>
liciusbossolan@eba.ufrj.br

Resumo

O presente artigo versa sobre a análise de um conjunto de cinco pinturas de quatro pintores distintos: Gerhard Richter, Gottfried Helnwein, Jonathan Wateridge e Michaël Borremans. Elas suscitam no observador, sempre em hipótese, sentimentos em diferentes intensidades relacionados ao que denominaremos de atmosferas infamiliar, de luto e de melancolia. Trata-se, portanto, de análise epistemológica a nível de exercício reflexivo que busca aplicar metodologia experimental, utilizando-se conceitos sugeridos por Aby Warburg e Georges Didi-Huberman. Dessa forma, será fundamental observar o que ocorre entre as imagens, conectando-as para identificar emanações e, mais especificamente, aquilo que provoca afetividades advindas das diversas camadas de ausências. Também será essencial considerar a convergência da natureza imagética dessas pinturas e observar suas fotografias referentes.

Palavras-chave: Pintura. Fotografia. Infamiliar. Melancolia. Ausência.

Abstract

This article is about the analysis of a set of five paintings by four different painters: Gerhard Richter, Gottfried Helnwein, Jonathan Wateridge and Michaël Borremans. They arouse in the observer, always in hypothesis, feelings of different intensities related to what we will call uncanny, mourning and melancholy atmospheres. It is, therefore, an epistemological analysis at the level of a reflective exercise that seeks to apply experimental methodology, using concepts suggested by Aby Warburg and Georges Didi-Huberman. Thus, it will be essential to observe what happens between the images, connecting them to identify emanations and, more specifically, what causes affectivity arising from the various layers of absences. It will also be essential to consider the convergence of the imagery nature of these paintings and to observe their referent photographs.

Keywords: Painting. Photography. Uncanny. Melancholy. Absence.

A proposta do presente artigo é ser uma análise epistemológica ao nível de exercício reflexivo que busca aplicar metodologia experimental, utilizando conceitos sugeridos e trabalhados por Aby Warburg e Georges Didi-Huberman. Iremos analisar um conjunto de cinco pinturas de quatro pintores contemporâneos distintos: Gerhard Richter (Alemanha, 1932), Gottfried Helnwein (Áustria, 1948), Jonathan Wateridge (Zâmbia, 1972), Michaël Borremans (Bélgica, 1963). Nesse conjunto será fundamental observar o que ocorre no intervalo entre as imagens para podermos identificar particularidades por elas emanadas e, mais especificamente, aquilo que provoca afetividades advindas das suas diversas camadas de ausências.

Para nos guiar nessa rede de imagens e abrir o campo de nossas considerações, elegemos duas pinturas de Gerard Richter intituladas Betty. Elas retratam a sua filha em momentos distintos, com interstício de pouco mais de uma década. Ambas funcionarão como referenciais, aos quais relacionaremos as demais imagens¹.

Atlas

O pintor Gerhard Richter (1932, Dresden), considerado um dos artistas contemporâneos mais influentes pelo historiador e curador inglês Sandy Nairn², há mais de seis décadas transita entre a figuração e abstração, apresentando variadas possibilidades estéticas. Essa pluralidade de resultados não deriva da “recusa em seguir um único estilo”, sinalizadora “de falta de compromisso obstinado”³, tal como seus detratores possam sugerir. Pelo contrário, ela condiz com a séria pesquisa poética⁴ de Richter. O pintor alemão estaria, na verdade, interessado na natureza da pintura e na sua relação com o mundo da imagem e das aparências. Sua produção visual, podemos dizer, é filosófica.

Derivado desse eixo poético, da sua constante preocupação e investigação visual sobre as aparências e semelhanças, uma abordagem tornou-se nevrálgica e amalgamada à sua obra: a relação entre fotografia e pintura. De forma sintomal na obra de Richter, ao alternar fases figurativas e abstratas, a fotografia periodicamente eclode em sua criação pictórica. Ela parece o assombrar, solicitando uma unicidade em um mundo de reprodutibilidade das imagens. Richter pinta a partir da imagem fotográfica que se torna intermediadora entre a

¹ Atualmente desenvolvo projeto de doutorado que visa investigar a relação entre as linguagens da fotografia e da pintura em poéticas que abordam, em hipótese, o *infamiliar*, parte do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da UFRJ, sob orientação da Profa. Dra. Rogéria de Ipanema (EBA / UFRJ).

² MOORHOUSE, Paul. Gerhard Richter Portraits: Painting Appearance. Yale University Press, 2009, p.7.

³ Ibid. p.8, tradução nossa.

⁴ Sobre o conceito de ‘poética’ e ‘atmosfera’ aqui adotados, ver artigo WERNECK, Martha e BOSSOLAN, Lícius. Um campo para a criação: o desenvolvimento poético através do diário de pesquisa do pintor em formação. Revista Apotheke. Florianópolis, v.6n.2, p.14-30, ago.2020.

aparência das coisas e a aparência final da pintura. Nesse processo, o importante é a pintura tomar para si a aparência da própria imagem fotográfica.



Figura 1. Gerhard Richter, Betty Richter - *Atlas Sheet: 394*, 1978. Fotografia fixada em folha de papel avulsa, 36,7 x 51,7 cm. Fonte: Gerhard Richter

Como resultado dessa investigação, Richter criou uma “antologia visual do mundo”⁵ e em 2006 publicou a totalidade do seu projeto intitulado *Atlas*⁶, um verdadeiro panorama imagético levantado pelo artista entre 1962 e aquele ano, reunindo recortes de jornais, tabelas de cor, plantas arquitetônicas, fotografias e toda uma constelação de imagens que julgava pertinente à sua investigação. Aos moldes do *Atlas Mnemosyne* de Warburg – mas com intensões bem distintas, temos que observar – Richter organizou as imagens e as expôs nos anos 1974, 1976 e 1989 em pranchas avulsas. Para o historiador de arte Helmut Friedel, *Atlas* é “um “organismo” que se desenvolve e se transforma, refletindo fatos biográficos,

⁵ Ibid., p. 15, tradução nossa

⁶ RICHTER, Gerhard. Helmut Friedel: *Atlas*. New York: D.A.P./ Distributed Art Publishers, 2007.

artísticos e históricos”⁷. De fato, podemos verificar a adição de novas pranchas de imagens até 2015 no site oficial do artista⁸.

Duas Bettys, Anacronismo e *Nachleben*

A intensão de Richter de neutralizar o direcionamento temático do seu Atlas e a de criar uma poética sobre a natureza da imagem através da sua incrível pluralidade de abordagens, torna Atlas um interessante laboratório para o início de nossa reflexão. Dessa “antologia visual do mundo” ou organismo de tautologias imagéticas, Richter se baseou em duas fotografias para realizar pinturas homônimas, intituladas Betty, uma de 1977 e a outra de 1988. Essas obras bem difundidas entre centenas de outras produzidas por Richter, tornaram-se emblemáticas da sua fase figurativa.



Figura 2. Gerhard Richter, Betty, 1977. Óleo sobre tela, 30 x 40 cm. *Catalogue Raisonné* 425-4. Museum Ludwig, Colônia, Alemanha. Fonte: Gerhard Richter.

⁷ Ibid., p. 17, tradução nossa.

⁸ RICHTER, Gerhard. Website do artista. Disponível em: <https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas?p=26&sp=32>. Acesso em: 23 set. 2021.

Dentre os motivos que as tornaram tão conhecidas, podemos supor uma potência latente advinda do próprio envolvimento afetivo do artista: são pinturas da própria filha cujas origens encontram-se enraizadas no olhar de Richter e em sua afetividade, intermediadas pela relação pai e filha. Portanto, são imagens construídas com atenção e cuidado simbólico adicionais. Nessas pinturas, algo nos captura o olhar e nos leva a questionar: o que estaria reverberando delas? O que explicaria certo mistério existente nessas imagens?

Responder a essas perguntas, significa observar as várias camadas de significações e afetividades advindas das ocultações presentes nessas pinturas. A identidade da modelo e a relação afetiva pai-filha, por exemplo, não são reveladas. A informação fotográfica original também está inacessível. Acreditamos que dessa série de véus e ocultações emana a potência dessas imagens. Das várias camadas de ausência, emergem atmosferas para além delas.

Nesse nosso pequeno exercício reflexivo sobre as imagens, responder às perguntas levantadas (e todas elas estão conectadas) significa observar o conjunto das obras aqui referidas e o que ocorre no intervalo entre elas, diríamos bem ao 'estilo' metodológico do *Atlas Mnemosyne* warburgiano.

Dessa forma, teremos que analisar a 'pequena antologia visual do mundo' de Richter e as pinturas no presente texto fora da avaliação cronológica e de suas historicidades, aplicando conceito metodológico alternativo. Trata-se de conceito do âmbito do tempo da imagem: "Esse outro tempo tem por nome "sobrevivência" [*Nachleben*]"⁹. Ou seja, a imagem compreendida dentro de um alargamento temporal¹⁰.

Segundo Didi-Huberman¹¹, o anacronismo das imagens decorrente do emprego do conceito de *Nachleben* e a compreensão da imagem-sintoma que irrompe o seu tempo histórico, nos possibilitam observar as pinturas em conjunto e as suas conexões nos conduzirão à identificação mais clara das várias camadas de ausências em seu aspecto afetivo.

Ausência e infamiliar

A partir dessa percepção inicial, deslocaremos nossa atenção para outros três pintores contemporâneos: Gottfried Helnwein (Áustria, 1948), Jonathan Wateridge (Zâmbia, 1972) e Michaël Borremans (Bélgica, 1963).

Apesar de haver distâncias geográficas e culturais tão acentuadas entre eles, acreditamos ser possível observar convergências e paralelismos de várias camadas signílicas das suas pinturas, as quais trariam percepção de atmosfera simbólica

⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 43.

¹⁰ Ibid., p. 33-34.

¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

difusa, desconfortável, geradora de angústia e estranhamento. Todos os três pintores pensam o processo de criação da pintura a partir do campo imagético fotográfico, propiciando aproximações entre aspectos particulares de suas poéticas, abordagens simbólicas e formas de considerar epistemologicamente a imagem.

O processo de criação desses pintores, portanto, envolve a representação da figura humana de forma naturalista e em situações teatrais, intencionalmente construídas. Para alcançar esse objetivo, se utilizam do universo de captação da imagem e idealização pertencentes ao campo do fotográfico, sendo a fotografia o documento de trabalho central.

Observemos agora as pinturas *Sleeper* (2007-2008) de Borremans e *The murmur of the innocents 10* (2009) de Helnwein. Ambas nos trazem situações semelhantes: ao olharmos os corpos representados, passamos a experimentar emanções advindas da imagem que podem nos provocar percepções dúbias, conflituosas, nos levando a questionar se estaríamos vendo a representação de pessoa viva ou de um corpo inanimado, desprovido de vida.



Figura 3. Michael Borremans, *Sleeper*, 2007-08. Óleo sobre tela, 40 x 50 cm. Acervo particular: cortesia Zeno X Gallery, Antuérpia. Fonte: CHRIST, Hans e Reust, Hans Rudolf, 2011, p. 165.



Figura 4. Gottfried Helnwein, *The murmur of the innocents 10*, 2009. Óleo e acrílica sobre tela, 127 x 190 cm. Fonte: site do artista. Disponível em: https://www.helnwein.com/works/mixed_media_on_canvas/image_1872-The-Murmur-of-the-Innocents-10. Acesso em: 30 jul. 2021.

Deste curto-circuito na percepção, nos deparamos com uma espécie de ausência (ou níveis de ausências conectadas) e com uma sensação de estranhamento. Emerge dessas imagens angústia de ordem indefinida. Para compreensão dessa afetividade, trabalharemos com a hipótese de que essas duas pinturas produzem percepções conectadas ao conceito psicanalítico *infamiliar* [*Das Unheimliche*], tipificado por Sigmund Freud¹².

O *infamiliar* vem a substituir a corriqueira tradução ‘O estranho’, ‘O inquietante’. Diante do ‘intraduzível’, os tradutores da obra de Freud aqui citada, Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares, destacam a importância de entendermos o vocábulo *Unheimliche* atrelado ao do *heimlich*, familiar, já possuidor, por sua vez, de noções antitéticas na língua alemã. Da mesma forma que seus tradutores, também aqui optamos por escrever esse neologismo em itálico.

O psicanalista vienense partiu da premissa de que *infamiliar* é o sentimento despertado por “pessoas e coisas, impressões sensíveis, vivências e situações” provenientes da percepção “do que é aterrorizante, que remete ao velho conhecido, há muito íntimo”¹³. A essa conclusão, Freud soma aspectos ressaltados

¹² FREUD, Sigmund. O infamiliar [*Das Unheimliche*] – Edição comemorativa bilíngue (1919-2019): Seguido de O Homem da Areia de E. T. A. Hoffmann (Obras incompletas de Sigmund Freud; 8). Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2020.

¹³ *Ibid.*, p.33.

pelo filósofo Friedrich Schelling. Este, por sua vez, aponta como *infamiliar* a revelação daquilo que está em segredo, oculto, mas que vem à tona¹⁴.

Aqui nos deparamos com o cerne de toda construção freudiana para esse conceito: *infamiliar* remete a algo oculto, recalcado e, por isso, significa que em algum momento já nos foi conhecido e, portanto, familiar. A sua experimentação é desconcertante, provoca angústia e sensação de horror. Em outras palavras, Freud trabalhou com o entendimento de que *Unheimliche* seria provocado por uma percepção, diríamos, em conflito, em curto-circuito, trazendo a nevrálgica ‘incerteza intelectual’ apontada anteriormente por Ernst Anton Jentsch, a “condição essencial para que o sentimento do *infamiliar* se mostre”¹⁵.

Quando Freud abordou os casos de sentimento *infamiliar* ou de “qualidade afetiva do *infamiliar*” – se observarmos adequação conceitual aplicada por Gonsalves¹⁶ –, nos apontou importante distinção entre dois grupos de *infamiliaridade*: os casos em que *infamiliar* é desperto pelas vivências reais e aqueles casos alavancados pela ficção. Para a presente análise, iremos focar o primeiro grupo que, segundo Freud, “existe quando complexos infantis recalcados são revividos por meio de uma impressão ou quando crenças primitivas superadas parecem novamente confirmadas”¹⁷. Assim, a emanação percebida nos trabalhos mencionados de Borremans e Helnwein provém justamente da operação poética daquilo que pode parecer possível de ser presenciado, fora de qualquer contexto mágico ou fantástico.

Se observarmos a afirmação de Freud de que para existir o sentimento de *infamiliar* “é exigido um conflito de julgamento”¹⁸, a dúvida de se observar um corpo dormindo ou um cadáver em *Sleeper* e *The murmur of the innocents* 10 parece carregar potência para ativar os nossos medos infantis. Isso ocorre não apenas através do estímulo da nossa já superada visão animista do mundo, com a possibilidade de nos depararmos com a vivificação dos inanimados, mas também através do medo primordial da nossa morte que é recalcado quando amadurecemos¹⁹. Em outras palavras, carregamos dificuldade latente de lidar com a nossa finitude e, com a percepção *infamiliar* da morte, há a ativação do medo basilar da nossa existência e o pavor diante da possibilidade de ser levado por ela²⁰.

Essas duas pinturas nos reivindicam, assim, a percepção de camadas de ausências: ausência de entendimento pleno, ausência de vida, ausência de acesso ao que está oculto. Para além delas, existe um profundo silêncio que nos inquieta, não mais ao nível do suscitado pelo estranho, mas também em outros níveis de ausências.

¹⁴ Ibid., p.45.

¹⁵ Ibid., p.33.

¹⁶ GONSALVES, Rodrigo Luiz C. Os desdobramentos do Infamiliar em Freud e Lacan. 2021. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) - Instituto de Psicologia, USP, São Paulo, 2021.

¹⁷ FREUD, 2020, p. 105.

¹⁸ Ibid., p. 107.

¹⁹ Ibid., p. 87.

²⁰ Ibid., p.89.

Prosseguindo em busca das camadas afetivas provocadas pelas diferentes ausências, imaginemos a eliminação de qualquer ambivalência de juízo e adentremos no campo da certeza. Em um primeiro momento, vamos considerar a existência inequívoca de que se trata mesmo de um morto. Nesse cenário, poderíamos dizer que, o fato de estarmos observando um cadáver, poderia provocar a nossa conexão afetiva com o sentimento do luto em algum nível? Obviamente não o nosso luto por aquela pessoa, a qual não possuímos laços afetivos, mas a um luto identificado por associação a partir das nossas próprias experiências. Qual seria a ausência verificada com essa atmosfera do luto? E se, como que acionando um interruptor mental, passássemos a considerar o corpo como alguém que dorme, observaríamos outro tipo de ausência?

Ausência, luto e melancolia

Em seu famoso texto “Luto e melancolia” de 1915, Freud afirma que a “associação de luto com melancolia mostra-se justificada pelo quadro geral desses dois estados”²¹. Também observa condição comum a esses dois estados: a necessidade de lidar e de se preencher uma ausência. No entanto, há diferença nevrálgica e Freud fica inclinado “a relacionar a melancolia, de algum modo, a uma perda de objeto subtraída à consciência; diferentemente do luto, em que nada é inconsciente na perda”²². Portanto, na experiência do luto a ausência percebida é claramente identificada: é a vivacidade do corpo; é o morto. No luto há a identificação do objeto perdido, a sua gradativa elaboração e posterior substituição por outro objeto, sempre através de processo consciente. Na melancolia, por outro lado, não há identificação consciente daquilo que se perdeu e sequer da própria perda. Nesse estado, a psiquê procura preencher a ausência e investe incessante busca para parte do seu Eu.

Voltemos para o campo da visualidade com as pinturas mencionadas de Borremans e Helnwein: se considerarmos a primeira situação – os corpos percebidos como cadáveres – podemos identificar atmosfera de morte onde a ausência é lógica, clara, e a poética perpassa pelo luto. E se considerarmos os corpos como adormecidos ou apenas estáticos, vivos, não estaríamos a observar um traço de melancolia? Em outras palavras, não haveria a percepção de estranho ‘silêncio’ que remeteria a uma ausência melancólica?

Conexões sobreviventes entre ausências

Para nos auxiliar em nossas conexões dialéticas por essa trama de imagens, traremos uma última pintura: a pintura *Pool* (2016) do zambiano radicado na

²¹ FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia [1917 (1915)] in *Obras completas*, volume 12: introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916). São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 171.

²² *Ibid.*, p.175.

Inglaterra Jonathan Wateridge. Essa pintura faz parte da série de trabalhos Enclave (2016 - 2017) e possui profunda abordagem crítica à herança da dominação colonialista do Império Britânico sobre a Zâmbia.



Figura 5. Jonathan Wateridge, Enclave series: Pool, 2016. Óleo sobre linho, 200 x 300 cm. Fonte: WATERIDGE, Jonathan, 2019, p. 33.

Com Enclave, Wateridge remete-nos à sua memória de infância quando, sendo de família privilegiada e descendente dos colonizadores ingleses, presenciava forte opressão, discriminação social e racial imposta aos povos originários africanos do seu país. Apesar da complexa abrangência dessa série, iremos nos deter especificamente a sutil detalhe em *Pool* que rompe a atmosfera mnemônica articulada pelo pintor.

Nessa pintura, Wateridge nos insere no ambiente como observadores de uma mulher loira deitada, estática, trajando maiô de banho com estampa florida, nas cores vermelha e branca. Aqui está o nosso detalhe: trata-se de referência direta à pintura Betty (1988) de Richter, articulação também observada por Mark Sanders em uma versão posterior, *Pool* (2017), muito semelhante à obra analisada²³.

²³ WATERIDGE, op. cit., p.15.



Figura 6. Gerhard Richter, Betty, 1988. Óleo sobre tela, 102 x 72 cm. *Catalogue Raisonné*: 663-5. Saint Louis Art Museum, Saint Louis, Estados Unidos. Fonte: Gerhard Richter

Sempre em hipótese, acreditamos que a identificação dessa ponte para a pintura de Richter, essa conexão explícita entre as camadas reconhecíveis, nos propicie mergulhar nas camadas sutis das ausências por confrontação e comparação. Em outras palavras, a estampa vermelha e branca no quadro de Wateridge rompe as camadas de ausências (ausência do rosto / identidade, ausência de movimento, ausência de tempo entre outras) ao nos remeter ao quadro de Richter. A ativação da nossa memória através dessa ausência identificada (a pintura Betty de 1988), potencializa a percepção das outras ausências existentes nas camadas mais profundas que perfazem o campo das qualidades afetivas. Diante dessa conexão, poderíamos compreender que as outras ausências não determinadas nos remetem à atmosfera melancólica?

Voltemos novamente para as pinturas Betty (1977 e 1988) de Richter. Na Betty de costas (1988), com blusa de estampa semelhante à do maiô presente em Pool (2017), há um silêncio na composição amplificado pela ausência do rosto. Seu semblante ausente não nos possibilita identificá-la, saber para onde olha, o que sente ou pensa. Em Betty (1977), por outro lado, podemos ver um rosto que nos olha, mas a ausência é sentida ao nível da fisionomia da retratada. Não há movimento sugerido e a passagem do tempo parece estar suspensa. O que existe é a ausência de algo não identificado e diluído no silêncio.

Essas ausências percebidas e de outros objetos ausentes ainda não identificados, não conscientes e recalçados em certo sentido (portanto, não pertencentes ao universo do luto), nos remetem, arriscaríamos dizer, a um estado

da busca interior daquilo que está faltando. Nesse ponto exato adentramos na percepção da atmosfera melancólica.

Quando passamos a observar o conjunto das imagens, de todas elas, passando por Richter, Borremans, Helnwein e Wateridge – e entre elas – parece emergir uma atmosfera melancólica por conta daquilo que não se vê; do que falta e da ausência que nos faz olhar para o nosso eu. Tal qual um sintoma, a melancolia rompe a superfície da imagem e provoca nossa memória que, por sua vez, tenta identificar aquilo que está ausente.

Fotografia como duplo: interconexões *infamiliar*, melancolia e luto

Apesar dos processos criativos e metodológicos de Richter, Borremans, Helnwein e Wateridge se desdobrarem em caminhos poéticos distintos, podemos observar paralelismos e convergências. De maneira genérica, acreditamos que a convergência mais significativa faça parte do eixo epistemológico estruturante conduzido pela relação fotografia-pintura. Em outras palavras, ao optarem por utilizar a imagem fotográfica como referência imagética para transitarem no campo da figuração pictórica naturalista ou realista, todo o pensamento de construção da pintura é conduzido por essa escolha técnica.

Devido à importância da relação entre as naturezas imagéticas da fotografia e da pintura, acreditamos que estejam a ela conectadas as camadas afetivas de ausência aqui abordadas. É, portanto, na relação entre fotografia e pintura, essencialmente no intervalo dialógico *entre* elas que as ausências podem se tocar e se interferir mutuamente: o *infamiliar* (o familiar ausente recalcado que retorna), a melancolia (a ausência indeterminada que nos faz confrontar a nós mesmos) e o luto (a ausência da pessoa que se foi).

Independente dos detalhes do processo técnico empregado, podemos dizer que a informação fotográfica é *transformada* em informação pictórica. Nesse processo, a fotografia torna-se uma espécie de duplo da pintura. Observamos que para Freud o duplo [*Der Doppelgänger*] surgiu originalmente como uma necessidade do homem de se defender do declínio do Eu, da ideia da morte: “a alma ‘imortal’ foi o primeiro duplo do corpo”²⁴. Quando observamos a projeção de parte do Eu para fora do Eu, como se fosse um estranho, o duplo apresenta um “extraordinário grau de infamiliaridade”²⁵. Deparar-se com o duplo significa encontrar o presságio do seu fim, o “*infamiliar* mensageiro da morte”²⁶.

Esse duplo, essa imagem familiar que se torna oculta pela camada pictórica, recalcada, mas que emerge através da pintura, carrega potencialidade para realizar novas conexões com as atmosferas emanadas e relativas às qualidades afetivas de *infamiliar*, de luto ou de melancolia. Consequentemente, é a figura *infamiliar* do duplo que amalgama as ausências e rege essas interações.

²⁴ FREUD, 2020, p. 69.

²⁵ Ibid, p. 73.

²⁶ Ibid, p. 71.

A partir da observação dessa tecitura de ausências, oscilantes entre a natureza fotográfica e pictórica, podemos supor que tais ausências abrem nas imagens uma crise na percepção e, tal qual um sintoma que aflora da normalidade de tempos em tempos, fazem eclodir atmosferas que reverberam qualidades afetivas conectadas ao *infamiliar*, ao luto ou à melancolia. Nessa tecitura, as ausências se tocam, entram em sintonia para ampliar, potencializar ou desviar as suas reverberações.

Referências

CHRIST, Hans e Reust, Hans Rudolf. *Michaël Borremans - Eating the Beard*. Budapest: Hatje Cantz, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

FREUD, Sigmund. *Luto e Melancolia [1917 (1915)]* in *Obras completas, volume 12: introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____, Sigmund. *Cinco lições de psicanálise (1910)* in *Obras completas, volume 9: observações sobre um caso de neurose obsessiva ("O homem dos ratos"), uma recordação de infância de Leonardo da Vinci e outros textos (1909-1910)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____, Sigmund. *O infamiliar [Das Unheimliche] – Edição comemorativa bilíngue (1919-2019): Seguido de O Homem da Areia de E. T. A. Hoffmann (Obras incompletas de Sigmund Freud; 8)*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2020.

GONSALVES, Rodrigo Luiz Cunha. *Os desdobramentos do Infamiliar em Freud e Lacan*. 2021. Dissertação (Mestrado em Psicologia Clínica) - Instituto de Psicologia, USP, São Paulo, 2021.

MOORHOUSE, Paul. *Gerhard Richter Portraits: Painting Appearance*. Yale University Press, 2009.

RICHTER, Gerhard. *Helmut Friedel: Atlas*. New York: D.A.P. / Distributed Art Publishers, 2007.

_____, Website do artista. Disponível em:
<https://www.gerhard-richter.com/en/art/atlas?p=26&sp=32>. Acesso em: 23 set. 2021.

WATERIDGE, Jonathan. *Jonathan Wateridge – Enclave / Expatria*. Reino Unido: Anomie Publishing, 2019.

WERNECK, Martha e BOSSOLAN, Lícus. Um campo para a criação: o desenvolvimento poético através do diário de pesquisa do pintor em formação. *Revista Apotheke*. Florianópolis, v. 6 n. 2, p. 14-30, ago. 2020. Disponível em

<https://www.periodicos.udesc.br/index.php/apotheke/article/view/18406/11805>. Acesso em: 20 jan. 2021.

Como citar:

DA SILVA, Lícius. Helnwein, Wateridge e Borremans: infamiliar, luto e melancolia em convergência. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p. 383-396, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.032>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>