

**EM BUSCA DA PAISAGEM PERDIDA: UM ENSAIO CONFUNDINDO
ORIGENS E FINALIDADES**

**IN SEARCH OF LOST LANDSCAPE: AN ESSAY CONFUSING
ORIGINS AND PURPOSES**

Marcelo Armesto dos Santos / UFRGS

RESUMO

O presente ensaio questiona o próprio fazer da pesquisa em poéticas visuais, refletindo sobre a possibilidade do artista abordar seu trabalho através das perspectivas de George Didi-Huberman, Walter Benjamin, Jorge Coli e Paul Valéry. Através de um exercício de invocação da memória fragmentária, busco construir um panorama teórico especulativo de um trabalho de desenho e pintura que tem seu disparador em um romance de Italo Calvino.

PALAVRAS-CHAVE: poéticas visuais; anacronismo; criação; imagem-dialética; paisagem.

ABSTRACT

This essay questions the very practice of the research in visual poetics, reflecting on the artist's possibility of approaching his work through the lenses of George Didi-Huberman, Walter Benjamin, Jorge Coli and Paul Valéry. Through a fragmentary-memory requesting exercise, I pursue to build a theoretician speculative panorama of a work that was triggered by a novel by Italo Calvino.

KEYWORDS: *visual poetics; anachronism; creation; dialectic-image; landscape.*

Algumas perguntas antecedem esse texto. Como começar a falar sobre o próprio trabalho? Ao desenvolver uma pesquisa que fala sobre sua própria produção, como ser um historiador de si mesmo? Até onde ir na coleção dos trapos e farrapos da própria história? Os *restos*, os farelos de borracha no chão podem falar tanto sobre o pensamento quanto os riscos sobre o papel? A partir de que momento se é *anacrônico* em relação ao próprio fazer? É possível para o artista analisar os próprios *sintomas*?

Começemos, pois. Dentre os trabalhos que venho desenvolvendo tendo como potencializador o livro *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino, um deles chama-se *Vago*. Questões mais puramente relacionadas à cor passaram a me interessar na pintura italiana do Renascimento. A qualidade tonal, um tipo de cor da atmosfera e da paleta mediterrânea me atraíram. Observando as *Stanze di Raffaello* com minha esposa, ficamos extremamente curiosos e impressionados por alguns tratamentos de luz e sombra, principalmente no tratamentos dos panos em Raffaello: ali estava um tipo de passagem de cores, de colorização complementar de claro e escuro que são atribuídos como desenvolvimento técnicos muito posteriores, datados da época do Impressionismo. Seria um desconhecimento nosso, um resultado do envelhecimento dos pigmentos ou algo proposital? De qualquer forma, encarando isso como uma *sobrevivência*, me senti impelido a pesquisar essas paletas empiricamente.



Figura 1: Vago (2016–2018)
 Aquarela e caneta sobre papel, dimensões variáveis

Algum tempo antes já vinha usando a aquarela para algumas experiências não-figurativas. Conheci um grupo pintores coreanos dos anos 70, chamado *Dansaekhwa*, que criava primordialmente pinturas monocromáticas em que o que parecia ser a questão fundamental era o modo de aplicação da tinta na tela. Conheci também o trabalho de um aquarelista chamado Callum Innes. Com isso perdido em algum lugar da memória, comecei a testar algumas abordagens que não foram muito longe até que, saindo do escritório onde trabalhava, olhei para uma série de prédios comerciais espelhados, refletindo o céu. Cada janela, por estar semi-aberta, refletia o azul a sua maneira, com tons muito parecidos, ainda que diferentes. Pensei que aquilo poderia dar uma boa pintura. Voltei para casa, peguei uma chapa de um exame velho de raio-x, desenhei uma grade e recortei alguns dos retângulos. Coloquei sobre meu caderno e tentei reproduzir a impressão que a fachada envidraçada havia produzido em mim pouco antes.

Gostei do resultado e logo pensei que aquele procedimento poderia ser usado para investigar as pinturas renascentistas que vinham atraindo minha atenção. Recuperei algumas fotos de viagem que havia feito e passei a reproduzir as paletas dessas fotos. Achei que havia um caminho, mas ainda não era exatamente aquilo: ainda faltava algum tipo de sistematização. Comecei a tirar fotos de paisagens, pintá-las em um caderno, anotando as coordenadas geográficas, a data e a hora de finalização. Assim, conseguia um instantâneo exato das cores daquele espaço-tempo, daquela atmosfera. Porém, era a cor processada através das lentes e do algoritmo de um aparelho digital - meu celular, no caso - o que passou a me inquietar.

Desde muito cedo em minha reaproximação do desenho, os processos repetitivos e os motivos irrelevantes apareceram como uma constante em minha prática. Restringir o tema e liberar as abordagens talvez possa ser a estratégia mais recorrente de minha produção. Lendo o livro de Calvino, identifiquei várias questões que vinham me perseguindo em minha poética. Decidi desenvolver trabalhos que se relacionassem com o texto e, então, percebi: essas aquarelas de paisagem já tinham uma relação estreita com o livro. A ideia de viagem, de deslocamento, de

seriação, a relação entre precisão e vagueza, tudo já estava ali colocado. E foi aí que surgiu o trabalho chamado *Vago*.

Esse tempo, que *não é exatamente o passado*, tem um nome: é a *memória*. É ela que decanta o passado de sua exatidão. É ela que humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, devotando-o a uma impureza essencial. É a memória que o historiador convoca e interroga, não exatamente "o passado". Só há história rememorativa e mnemotécnica [...] Pois a memória é *psíquica* em seu processo, *anacrônica* em seu efeito de montagem, reconstrução ou "decantação" do tempo. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 41).

O *anacronismo* é a marca da ficção na história, como nas montagens de Proust ou de James Joyce. Para Georges Didi-Huberman, só há história anacrônica: ao aspecto cronológico do objeto histórico, sempre é oposto um contrarritmo anacrônico, de forma dialética. O autor propõe outro avanço da teoria: só existe história dos *sintomas*. O sintoma — e especialmente a imagem-sintoma — como algo que surge, que emerge e interrompe o fluxo da representação, em que a imagem é o próprio inconsciente dessa representação, surgido sempre do contratempo e vindo importunar o presente.

Exercito aqui a possibilidade de, enquanto artista, encarar-me sob a ótica do historiador de si mesmo, convocar a memória e, com ela, uma interrogação psíquica e uma remontagem anacrônica de seus vestígios, em uma pesquisa proustiana. E assim, tentar olhar para minha produção e para meus trabalhos como *sintomas* — como o encontro de durações completamente heterogêneas — de uma situação irre recuperável. Tento aqui olhar para *Vago* justamente como esse encontro de temporalidades e resgatar as origens-turbilhão desse trabalho em um exercício de memória e de imaginação.

Didi-Huberman¹ estabelece uma relação de seu entendimento de tempo com Walter Benjamin que, relacionando-se com os estudos de Aby Warburg, colocou a imagem no centro de seu estudo da história.

[...] a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. Ela não é nem um simples evento no devir histórico, nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir. Ela possui — ou melhor, produz — *uma temporalidade com dupla face*: o que Warburg havia apreendido em termos de "polaridade" (*Polarität*) observáveis em todas as etapas da análise, Benjamin, por sua vez, acabaria por apreendê-lo em termos de "dialética" e de uma "imagem dialética" (*Dialektik, dialektische Bild*). (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 106).

A consequência dessa dupla temporalidade é que — fora da ideia simplista de imagem como documento ou como idealismo de um momento puro — ela torna-se necessariamente anacrônica e produtora de significados em termos de *sintoma*. Para Benjamin e Warburg, a exploração das relações e conexões das obras de arte se expressa em termos de *montagem* e de *sobrevivência*.

A história da arte é feita sempre no presente e dentro das possibilidades do presente, criando profecias "retroativas" que estavam contidas nos campos de possibilidades das obras de épocas anteriores. A noção de *sobrevivência*, em Warburg, dizia respeito ao reaparecimento de um Outrora latente no agora: trechos de conteúdos que atravessam épocas e imagens, gestos que insistem em reaparecer ao longo da história da arte. Pensar em sobrevivência é sempre pensar em montagem – uma articulação que não estabelece entre seus itens nenhuma relação causal ou teleológica, mas sim uma relação dialética - e, além disso, é sempre pensar em anacronismo.

Penso agora em uma das primeiras pinturas abstratas que me encantou: *Construção em branco e preto*, de 1938, de Joaquín Torres-García. E de uma das últimas pinturas com a qual fiquei obcecado antes de começar a pintar as paisagens em *Vago: Fachada de uma casa*, de 1914, de Egon Schiele. Entre esses dois marcos, o trabalho como designer me levou a conhecer a obra de Josef Albers e seus estudos de cor. Em meu momento de reaproximação mais intensa da arte, Sol Lewitt e o minimalismo foram influências importantes para meu modo de pensar. Mais recentemente, venho buscando outras relações com o trabalho, como Gisela Waetge e Agnes Martin. Tanto o trabalho de Torres-Garcia quanto o de Schiele partilham de dois valores que me são muito importantes: primeiro, a repetição e o

ritmo, que nas duas pinturas parecem criar uma ideia de suspensão e de circularidade; segundo, o uso de uma estrutura modular, rígida (nas caixas de Torres-Garcia e nos telhados de Schiele), porém, totalmente contaminada pelas imprecisões do fazer humano. Essa mesma característica me atrai em Gisela Waetge e Agnes Martin, embora seja necessário mais esforço para perceber-se tal coisa, principalmente na segunda. Além disso, as duas artistas possuem uma característica da qual busco me aproximar: a sutileza da cor e do gesto.

De certa forma, acredito que meu trabalho sempre tentou responder ao Minimalismo. O gosto pela repetição, pela seriação, pela justaposição de trechos, pela modularidade, pela análise combinatória, parecem-me agora, ao interrogar a memória, a busca por dialogar com esses preceitos no Minimalismo. Por outro lado, nunca concordei plenamente com a afirmativa de alguns artistas minimalistas e de boa parte da crítica quando diziam que “A arte é a arte-como-arte, e o resto é o resto” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 194), ou “tudo o que é dado a ver é o que você vê” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 55), ou ainda quando diziam buscar o afastamento da mão do artista nos materiais e técnicas industriais. Sempre acreditei, de forma mais carnal do que intelectual, que a mão do artista estava presente e visível, mesmo nas decisões aparentemente mais industriais. Decidir por excluir os traços da mão humana sempre me pareceu uma decisão demasiado humana e que, pensava eu, ficava flagrante em toda a arte minimalista.

Encontrei em Didi-Huberman (1998) uma reflexão sobre o caráter para além da materialidade que se apresenta diretamente nas obras minimalistas, que veio ao encontro de minha intuição. Existe, nos trabalhos minimalistas, algo que se impõe evidentemente ao nosso olhar: sua convexidade, seu volume visível. O risco que advém daí é permanecer aquém da cisão pelo que nos olha no que vemos, em tornar a visão um exercício *tautológico*, e acreditar que *o que vemos é o que vemos*.

O homem da tautologia [...] terá portanto fundado seu exercício da visão sobre uma série de embargos em forma de (falsas) vitórias sobre os poderes inquietantes da cisão. Terá feito tudo, esse homem da tautologia, para recusar as latências do objeto ao afirmar como um triunfo a identidade manifesta — minimal, tautológica — desse objeto mesmo: “Esse objeto que vejo é aquilo que vejo, um ponto, nada mais”. Terá assim feito tudo para recusar a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto, o trabalho da memória — ou da obsessão — no olhar. Logo, terá feito tudo para

recusar a aura do objeto, ao ostentar um modo de indiferença quanto ao que está justamente por baixo, escondido, presente, jacente. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 39).

O autor, pensando na *cisão* entre o que nos olha no que vemos, diz que a atitude tautológica é permanecer *aquém da cisão*. Estar *além da cisão* seria entender o olhar enquanto *crença*, em uma tentativa de superar tanto o que vemos quanto o que nos olha, negar a existência do aço, do volume e do vazio e criar um modelo fictício, relegando o visível a um segundo plano em prol de um invisível a ser previsto. Essa é a abordagem positivista ou da semiologia de orientação peirceana.



Figura 2: Vago (2016–2018)
Aquarela e caneta sobre papel, dimensões variáveis

Passado um ano e meio, volto a olhar para a primeira aquarela sobre paisagem que fiz usando a grade, as coordenadas geográficas e hora, quando ainda em um caderno antigo. Consigo recuperar alguns dos meus pensamentos da época e do que me interessou naquele trabalho. Uma série de oposições: entre a rigidez da grade e do estêncil e a fluidez da aquarela; a busca da precisão tonal que resulta em

uma paisagem vaga, etérea e diáfana; uma imagem vaga pontuada por coordenadas precisas. Interessava-me ainda uma certa ideia de trabalhar pelo avesso: quando coloco o estêncil sobre a folha para pintar novos retângulos, não enxergo mais o que já pintei. A fluidez da aquarela gera uma série de acidentes que me atraem: vazamentos de cor que invadem retângulos vizinhos e se sobrepõe, manchas de contato do próprio estêncil, falhas de pigmentação, diferenças de tonalidade por conta da topologia do papel e de como os pigmentos fluem sobre ele, espaços vazios que surgem dos encontros dos retângulos de cor por conta de deslocamentos da matriz.

Penso agora se esses eram realmente meus pensamentos da época, ou se são o que penso agora e que acreditava pensar na época e, na verdade, esses pensamentos são uma soma do que já achava, com o que me disseram, subtraído do que esqueci. Pergunto-me se é possível não ser *anacrônico* mesmo quando se trata do próprio trabalho. Em relação a essa aquarela que acabo de ver, tenho certeza que sou anacrônico. Muitas coisas me separam de quando fiz esse primeiro trabalho; talvez a principal delas seja que naquele momento jamais imaginei que ele poderia estar sendo objeto de uma pesquisa acadêmica. Ou imaginei e esqueci de ter imaginado. Será então possível que só não se seja anacrônico *durante* o momento de feitura de um trabalho?

Paul Valéry (1999) e Didi-Huberman (1998) discutem sobre como *olhar para arte*. O primeiro parece dar mais ênfase para o *ato do fazer* do que para a obra feita - não por acaso, já que é ele mesmo um homem do fazer prático, da poética. Por outro lado, Didi-Huberman coloca a imagem e, portanto, a coisa feita, no centro da sua pesquisa e de sua relação com o mundo - também não por acaso, já que é pesquisador e curador. Penso ainda sobre quais são os papéis para o artista ao falar sobre seu próprio trabalho e qual dessas duas posições lhe é possível. A resposta mais imediata seria, claro, a posição de Valéry. Entretanto, pergunto-me nesse texto, é possível para o artista encarar seu próprio trabalho sob a ótica de Didi-Huberman?

Por um lado, o artista é aquele que *faz o trabalho* e que tem uma série de intenções iniciais mais ou menos conscientes; por outro, o falar sobre o trabalho se dá sempre em um momento posterior - e chamo de momento posterior mesmo o exato instante

em que o lápis deixa o papel, em que o pincel deixa a tela, em que o dedo libera o obturador, em que a mão solta o mouse, em que se vestem novamente as roupas civis. Valéry defende que nenhum trabalho de arte jamais é finalizado, mas sim, abandonado de forma mais ou menos arbitrária ou devido às contingências do mundo. Então, o trabalho quando *abandonado*, tem sua própria materialidade, traçou caminhos intuídos mas não necessariamente previstos e que, muitas vezes, criaram o inesperado para o artista.

Marilice Corona (2009) fala sobre os três passos do pintor, que hora o afastam da tela, hora o aproximam. É nesse pendular que vive o artista, oscilando freneticamente entre o papel do crítico e do produtor. Talvez pudéssemos, extrapolando o conceito de *cisão* que o entendimento de Didi-Huberman sobre a imagem pressupõe, dizer que é justamente nesse *entre*, na cisão entre o papel do crítico e do produtor, da fenda aberta entre essas duas posições que emerge o artista.

—

Só recentemente descobri um trabalho de Ed Ruscha, chamado *Every building on the Sunset Strip* (1966), em que o artista tira fotos sequenciais dos dois lados de uma rua de Los Angeles e cria com elas um longo panorama, montado em uma espécie de livro de artista sanfonado. Esse trabalho se relaciona *a posteriori* com o que venho fazendo em *Vago*, pelo deslocamento, por uma espécie de catalogação de um percurso e, evidentemente, pelo formato do caderno.

—

O que mais interessa a Didi-Huberman é a relação de Benjamin e Warburg sobre o entendimento do tempo. A imagem não é um ponto sobre uma linha, mas produz uma temporalidade com dupla face: nem *evento*, nem *bloco* hermético e eterno. A história se desmonta em sua temporalidade e, portanto, exige sua *remontagem*, em blocos de memória justapostos. A imagem é dialética, portanto, anacrônica e sintomal. Como sintoma, entendemos que o objeto histórico em seu aparecimento presente faz atualizar um Outrora sobrevivente, o sintoma como o que sobra, o que escapa, o fantasma de uma origem que não conseguimos alcançar, que sempre

pressupõe a ideia de esquecimento, que nos reconduz à origem (embora uma origem irre recuperável). E sobre o anacronismo, pensemos em uma imagem que confunde a cronologia e põe em xeque a compreensão lógica e causal da historicidade.

É dentro dessa perspectiva que penso aqui o *pensar* sobre meu trabalho poético. O próprio fazer, mesmo em suas opções mais conscientes e pouco subjetivas é perpassado por escolhas sintomais e reflexões anacrônicas. Em *Vago*, por exemplo, me é impossível traçar uma genealogia ou uma causalidade de seu engendramento. Consigo, no máximo, através da convocação da memória e do fluxo de consciência, remontar fragmentos – ou, melhor dizendo – trechos significantes e remontá-los como venho tentando fazer aqui. A cronologia se confunde, inúmeros Outroras vêm atualizar o Agora: influências de outros artistas que não estavam em nível consciente, ideias como as de Didi-Huberman que me eram menos familiares à época do início do trabalho, comentários de pessoas próximas que talvez eu já acredite que eram meus, *etc.*, são imagens misturadas que, como Warburg pensava, geram um Atlas, um campo de sobrevivências que resultam no que penso sobre o trabalho enquanto redijo esse texto.

É uma atualização da interpretação do passado como reminiscência platônica (PLATÃO, s.d.) — em que aprender é sempre relembrar – sob uma ótica de que, sim, pesquisar é sempre relembrar, mas não no sentido de reaprender algo que o Espírito já sabia. Mas sim, de que pesquisar é ser confrontado com o passado que vem em direção ao historiador – ou aqui, ao artista, e não o contrário. Entendo a produção poética – e o refletir sobre ela – da mesma forma: um passado que vem em direção ao artista, que é canalizado e cria um trabalho. E serve como um canal não no sentido do demiurgo que canaliza uma inspiração divina, mas sim como um funil que condensa todo um Outrora – o passado do próprio artista – para um Agora que se materializa em um trabalho de arte (e que atualiza o Outrora em um movimento dialético). As memórias, as experiências, os recalques, as referências, as possibilidades materiais, as teorias, vêm todas em direção ao artista e reaparecem em um sintoma que é o trabalho de arte.

Tento aqui produzir em mim um novo olhar sobre o trabalho, sem entendê-lo nem como evento isolado no colar de contas da história nem como uma caixa fechada fora de minha própria história. Não como o homem tautológico, tampouco como o homem da crença. Busco olhar para o trabalho como produto de sobrevivências e atualização de um Outrora sem cair em uma compreensão lógica ou causal. Trazer aqui uma série de fragmentos justapostos, de elementos apresentados em estado de copresença, não conjugados em termos de “ou, ou” mas de “e, e”. É tentar a renúncia a hierarquização entre os fatos importantes e desimportantes, a objetividade contra a subjetividade, atentar ao detalhe, ao resto, às latências (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 117).

É porque não podemos separar o objeto desse conhecimento – aqui meu próprio trabalho poético – do método de sua fatura que esse texto se configura em um *pensar como posso pensar sobre* a articulação teórico-prática de minha pesquisa. É, reconheço, um pensamento *em abismo*, que pode desembocar em um exercício infinito. Porém, assumindo que a origem dessa série de trabalhos é um livro como *Se um viajante numa noite de inverno*, é preciso admitir que o jogo de espelhos é parte indispensável do fazer.

Especular, refletir: toda atividade do pensamento me remete aos espelhos. Segundo Plotino, a alma é um espelho que cria as coisas materiais refletindo as idéias de uma razão superior. Talvez seja por isso que eu preciso de espelhos para pensar: só consigo concentrar-me quando em presença de imagens refletidas, como se minha alma tivesse necessidade de um modelo para imitar toda vez que exercita sua virtude especulativa. (CALVINO, 1990, p. 165)

Na série de trabalhos que venho desenvolvendo da qual *Vago* faz parte, interessa-me mais a atitude do debruçar-se sobre uma mesa sobre a qual estão dispostos documentos, imagens, textos, do que a atitude de cruzar as mãos por detrás das costas e contemplar um quadro em uma parede branca. A escala dos trabalhos, o tipo de pesquisa do qual eles derivam, o tipo de articulação que espero que aconteça entre eles, tem mais a ver com o ambiente da mesa do que com o da parede. Da mesma forma, acredito que essa seja a forma mais prolífica sob a qual posso pensar sobre meu próprio trabalho. Aqui busco dispor vários desses trechos,

como alguém que ordena as folhas em uma grande mesa, como no Atlas Mnemosyne de Aby Warburg.

Como diz Jorge Coli, o tipo de pensamento possibilitado pela relação de imagens é diferente do olhar contemplativo. Ao espectador cabe o papel de estabelecer conexões, recuperar contatos, produzir pensamento e reflexão. Toda obra de arte é filiada à história da arte que a precedeu, atualiza o Outrora. A arte precisa ser entendida como forma de pensamento, diz Coli (COLI, 2010, p. 280), em que o que pensa não é seu autor, mas a obra mesma, em um tipo de pensar material e objetivo. E, alinhado à Didi-Huberman, diz que o artista produz, como todos os outros espectadores, só mais uma dentre as infinitas abordagens possíveis àquele trabalho.

Algumas perguntas sucedem esse texto. Como começar a falar sobre o próprio trabalho? Ao desenvolver uma pesquisa que fala sobre sua própria produção, como ser um historiador de si mesmo? Até onde ir na coleção dos trapos e farrapos da própria história? Os *restos*, os farelos de borracha no chão podem falar tanto sobre o pensamento quanto os riscos sobre o papel? A partir de que momento se é *anacrônico* em relação ao próprio fazer? É possível para o artista analisar os próprios *sintomas*?

Notas

¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

Referências

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COLI, Jorge. *O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

CORONA, Marilice. *Autorreferencialidade em território partilhado*. 2009. 282 f. Tese – PPGAV - UFRGS, Porto Alegre, 2009.

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

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

PLATÃO. *Fédon: a imortalidade da alma*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. E-book. Livro de domínio público.

VALÉRY, Paul. *Primeira aula do curso de Poética*. In: _____. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *Acerca do cemitério marinho*. In: _____. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Marcelo Armesto

Ilustrador, artista visual e mestrando em Poéticas Visuais no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS. Tem o desenho como fio condutor de sua prática artística, pesquisando questões ligadas à ideia de sistemas como potencializadores da criação, à montagem e à fragmentação.