

TEMPORALIDADES:

TENSIONAMENTOS ENTRE PINTURA E MOVIMENTO MECÂNICO

TEMPORALITIES:

TENSIONS BETWEEN PAINTING AND MECHANICAL MOVEMENT

Eva Alves Lacerda
PPGAV-UDESC

Resumo

Este artigo parte de investigações poéticas sobre a temporalização da pintura por meio do movimento mecânico, tendo como pergunta: como o movimento mecânico pode tensionar as relações entre tempo e pintura? Objetivo investigar o processo criativo de obras que articulam pintura e movimento mecânico a fim de explorar a relação entre tempo e materialidade. Para isso, analiso o conceito de pintura contemporânea, considerando a ruptura com o quadro e investigo o processo criativo de pinturas que apresentam movimento mecânico. Parto da metodologia da pesquisa em arte, na qual articula-se prática e teoria para investigar a obra em processo.

Palavras-chave:

Pintura contemporânea; movimento mecânico; tempo; processo de criação.

O quadro já se saturou. Longe de ser a 'morte da pintura', é sua salvação, pois a morte mesmo, seria a continuação do quadro como tal, e como suporte da pintura.

Hélio Oiticica

Início a escrita deste artigo trazendo como epígrafe esta frase de Hélio Oiticica (1937-1980), para introduzir questões temporais e espaciais relacionadas à suportes da pintura, que estão no cerne desta pesquisa, no exercício de pensar as possibilidades da pintura na contemporaneidade, considerando as transformações que se desdobraram desde a segunda metade do século XX.

Abstract

This article initiate from poetic investigations into the temporalization of painting through mechanical movement, with the question: how can mechanical movement tension the relationships between time and painting? I intend to investigate the creative process of works that combine painting and mechanical movement in order to explore the relationship between time and materiality. To do this, I analyze the concept of contemporary painting, considering the rupture with the painting and investigate the creative process of paintings that present mechanical movement. I employ the methodology of art research, in which practice and theory are articulated to investigate the work in process.

Keywords:

Contemporary painting; mechanical movement; time; creation process.

Estas transformações que ocorreram no campo da pintura evidenciaram uma série de questões relacionadas a esta linguagem na contemporaneidade, em que as técnicas tradicionais vêm ocupando uma posição errante diante da mestiçagem de materiais e a ruptura com o objeto artístico tradicional. Como a pintura poderia superar a noção de pureza de linguagem herdada do modernismo formalista e compartilhar das questões da arte contemporânea? Quais as dinâmicas e estratégias da pintura na contemporaneidade? Como a pintura pode propor relações de interação e de

experiência multisensorial? Com este artigo, não busco responder isoladamente a todas estas perguntas, são perguntas que pairam no ar. Estes questionamentos latentes me auxiliaram a elaborar a questão da qual parte esta investigação artística: como tensionar as relações entre tempo e pintura?

Para responder a esta pergunta, objetivo investigar, por meio de pesquisa na área de poéticas visuais, o processo criativo de uma série de trabalhos feitos ao longo de um período de sete anos que articulam pintura e movimento mecânico, a fim de tensionar as relações entre tempo e pintura. Para isso, enquanto artista, busco articular, em palavras, experiências que se desdobraram do fazer pictórico, bem como evidenciar questões técnicas que fizeram parte do processo criador, entendidas aqui não como mero conjunto de procedimentos operacionais, mas como um fazer que articula conceitos teóricos e processos poéticos envolvidos na fatura dos trabalhos.

Nesta tarefa de traduzir a experiência pictórica em texto, pretendo que a escrita não fale pelos trabalhos, e que não assuma um caráter didático no sentido de direcionar a recepção das pinturas. Porém, procuro ocupar o lugar de construtora de pensamento crítico em torno da minha própria produção artística, assim como muitas outras artistas contemporâneas que têm adentrado o terreno da crítica, que antes era o domínio exclusivo de teóricos, reafirmando nosso protagonismo no debate das questões que envolvem o ato criador em arte.

A noção de que o verbal e o visual são signos opostos e que, por consequência, a palavra do/a artista não poderia ser compreendida como evidência de sua obra, contribuíram para o não reconhecimento dos escritos de artistas como textos da história da arte (Ferreira; Contrin, 2006). Contudo, a tomada da palavra por artistas tem se mostrado uma estratégia poética que objetiva situar o debate em torno de processos artísticos, evidenciando os conceitos e questões que o/a moveram em sua instauração. Nesta perspectiva, "[...] o discurso, enquanto garantia das intenções, dos projetos e de sua interpretação, se inscreve como um elemento que poderíamos chamar de práxis e da poética *in situ*" (Ferreira; Contrin,

2006, p. 19). Ou seja, o escrito do/a artista pode colaborar para definir a especificidade de uma situação, seja ela poética, espacial ou política.

É a partir desta motivação que faço esta incursão na produção de um texto de artista, que, partindo de uma abordagem de pesquisa *em arte*, estabelece um fluxo contínuo entre prática e teoria. Assim, a reflexão escrita parte dos processos empíricos do gesto criador, bem como a criação se desdobra dos conceitos teóricos mobilizados no processo. Neste caminho, tomo a licença de flexionar determinadas normas acadêmicas de escrita para considerar as particularidades que a produção de conhecimento dentro da área de poéticas visuais implica. Conforme afirma Rey (2002), a pesquisa em arte é *cem/sem* modelos, de forma que cada artista constrói um caminho de escrita e formato de pesquisa, sendo assim, cabe destacar os fundamentos que pautam a sistematização desta pesquisa.

Sendo meu processo criativo atravessado por uma vivência de artista, professora e pesquisadora no curso de graduação em Artes Visuais da Universidade Estadual de Maringá (UEM), no qual atuei como professora assistente, o entrecruzamento do processo criador das obras com conceitos acadêmicos da história da arte, da crítica e das discussões realizadas junto a estudantes, se fizeram presentes ao longo de todo processo de amadurecimento poético e funcionaram como forças impulsionadoras da construção de sentidos das obras. Contudo, o uso destes/as autores/as em minha escrita não tem intenção de enquadrar as obras produzidas dentro de estilos artísticos e princípios teóricos alheios a elas, elaborados por críticos/as e historiadores/as. O uso de conceitos e textos acadêmicos não tem objetivo de tomar emprestado a credibilidade destes escritos de modo a justificar as obras ou conferir valor a elas, mas sim estabelecer diálogos entre as questões teóricas e técnicas que atravessaram meu processo criador em minha vivência, enquanto professora/pesquisadora, motivando mudanças de curso na instauração das obras, bem como expandindo a minha própria compreensão das mesmas após a produção.

Sendo assim, considerando os afetamentos proporcionados pelo espaço acadêmico, esta investigação se valeu de escritos de artistas,

historiadores/as e críticos/as que situaram motivações de escolhas poéticas, sem necessariamente importar da escrita científica um formato alheio à natureza do texto de artista. A vista disso, este artigo foi sistematizado em três ações: em um primeiro momento, explicito os conceitos teóricos que balizaram a ruptura com uma noção tradicional de pintura.

Neste sentido, exploro a concepção tradicional de pintura enquanto objeto artístico atrelado à linguagem bidimensional, para em um segundo momento, pensar conceitualmente os motivos que levaram a uma desconstrução do quadro na contemporaneidade. Nesta segunda frente de ação, destaco, a partir de escritos de artistas e críticos/as, as reflexões teóricas que levaram a ruptura com quadro em direção a uma temporalização da pintura. Por fim, descrevo o processo criativo das obras produzidas para a exposição *Temporalidades*, estabelecendo conexões com os conceitos operacionais que motivaram sua produção discutidos anteriormente. Para tanto, articulo texto escrito com imagens fotográficas das obras em processo para tecer relações com os conceitos operatórios desenvolvidos na pesquisa.

A ETERNIZAÇÃO DO TEMPO NO QUADRO

Minha primeira intenção nesta pesquisa era iniciar essa escrita discutindo a virtualidade das imagens pictóricas produzidas desde o Renascimento até o século XIX. Depois de reavaliar as motivações que me fizeram entender como necessário este percurso na escrita, a fim de pensar as motivações que me fizeram desconstruir o quadro e a moldura em minhas produções, observei que meu interesse no assunto não é necessariamente a relação espacial da pintura, mas sua relação temporal, ou ainda, espaçotemporal.

Flusser (2018) descreve as imagens como uma abstração de duas das quatro dimensões espaçotemporais, objetivando a representação das coisas do mundo num plano. A abstração do mundo no plano bidimensional estabelece relações temporais próprias: nela, o olhar vagueia e percebe os elementos um após o outro de forma cíclica. Nas palavras do autor, o

[...] vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos. Assim, o 'antes' se torna 'depois', e o 'depois' se torna 'antes'. O tempo projetado pelo olhar sobre a imagem é o

eterno retorno. O olhar diacroniza a sincronicidade *imaginística* por ciclos (Flusser, 2018, p. 16).

Ou seja, as relações de tempo que o olhar estabelece com a imagem, cíclicas e eternas, não são lineares, são, portanto, mágicas. Neste sentido, a abstração da dimensão temporal no plano traduz eventos e processos sequenciais em cenas nas quais o tempo é magicizado. "Não que as imagens eternizem eventos; elas substituem eventos por cenas" (Flusser, 2018, p. 17). As propriedades mágicas do tempo abstraído no plano bidimensional foram amplamente exploradas na história da imagem no Ocidente, e com ela, também, a exploração da magicidade do espaço proporcionada pela abstração da terceira dimensão espacial no duo altura e largura.

No Renascimento, esta magicização espacial se traduziu numa virtualidade da imagem proporcionada por estratégias de representação da terceira dimensão de forma ilusória. Quando Brunelleschi (1337-1446) estruturou a perspectiva matemática para representar no plano bidimensional os objetos do mundo concreto, estabeleceu por consequência, a virtualidade espacial da imagem que se intensificou com o desenvolvimento de técnicas que simulam volumetria das coisas como as gradações da luz e sombra e o *sfumato*. A invenção da perspectiva coincide com outra inovação igualmente relevante no estabelecimento de um novo paradigma pictórico: a pintura de cavalete.

A pintura de cavalete propõe uma relação visual contemplativa com espectador, nela, o olho - que capta o mundo por imagens - é abstraído do corpo - que percebe o mundo na sua tridimensionalidade - para "[...] projetar-se dentro do quadro como um procurador em miniatura, para viver e verificar as interações de seu espaço" (O'Doherty, 2002, p. 9). Assim, as relações espaciais tridimensionais só podem ser percebidas no plano na virtualidade da imagem, no qual o olhar do observador mergulha na profundidade mágica do quadro. Para O'Doherty (2002, p. 8), a "[...] pintura de cavalete é como uma janela portátil que, colocada na parede, cria nela a profundidade do espaço". Neste tipo de proposição pictórica, as molduras espessas desempenham um papel fundamental, o de estabelecer os limites que separam o mundo real da representação ilusionista do quadro,

contribuindo para manter o olhar do espectador centrado na imagem.

A popularização da pintura de cavalete, a partir da adoção da tela como suporte, desfez o vínculo entre pintura e arquitetura. A pintura se tornou móvel e independente de todo seu entorno. Desta forma, a moldura reforça os limites de forma a atenuar as bordas da pintura e colabora para isolar o quadro do espaço onde está inserido. Esta concepção de pintura como janela passou por um processo gradativo de desconstrução, conforme se desenvolveu a ideologia da tela do século XX. A pintura, que antes direcionava o olhar do espectador para sua espacialidade virtual ilusória, foi se tornando uma superfície achatada, plana, esvaziada de profundidade. As molduras tornaram-se cada vez mais estreitas, até que desapareceram por completo.

O modernismo inaugurou uma concepção de pintura enquanto metáfora do mundo a partir de representações descompromissadas com a imagem mimética. Da desconstrução das gradações tonais do fauvismo, da ruptura com a perspectiva linear no cubismo até a quebra total da figuração no abstracionismo, o espaço virtual da imagem foi violado para dar lugar privilegiado ao formalismo.

O cultivo da superfície pictórica resultou numa entidade com comprimento e largura, mas sem espessura, uma membrana que, numa metáfora quase sempre orgânica, poderia gerar preceitos próprios independentes. O preceito fundamental, claro, era o de que essa superfície, premida em meio a enormes forças históricas, não podia ser violada (O'Doherty, 2002, p. 15).

Ou seja, a pintura produzida no século XX deixa de possuir uma convenção visual representativa comum para instaurar preceitos independentes a partir das *vanguardas artísticas*. No modernismo formalista, o conteúdo do objeto de arte está intimamente atrelado à sua forma, ou seja, à especificidade do material e do suporte que o constitui. O sentido vem da superfície pictórica, da sua pura visualidade. A profundidade ilusória da pintura janela se traduz em um achatamento em que o suporte se torna cada vez mais evidente.

A função da pintura como representação de mundo, gradualmente desconstruída no modernismo, favoreceu uma concepção de pintura preocupada em criar metáforas do mundo ao invés de simular

a realidade. O descompromisso da pintura com a representação do real, na abstração, evidenciou a planaridade da tela em detrimento da virtualidade da imagem. A pintura abstrata moderna passou a explorar as relações formais dos elementos visuais, conquistando uma autossuficiência que tinha como eixo central o purismo técnico (O'Doherty, 2002). Dessa forma, a virtualidade imagética que criava espaço mágico de profundidade na pintura foi expurgada do quadro no modernismo, contudo, a mágica do tempo imagético foi conservada pela permanência do plano.

O hibridismo na pintura da neovanguarda veio romper com as noções formalistas da pintura do modernismo tardio, defendidas pelo crítico norte americano Clement Greenberg, entre outros. Percebe-se então uma interlocução da pintura com outras linguagens artísticas, se afastando da ideia de pureza das linguagens, no caso da pintura, rompendo com a noção de que para ser autocrítica teria que se ater à sua pura opticidade e ao seu caráter bidimensional. É a violação da superfície bidimensional que rompe a segregação entre a obra e o espaço do espectador. Ao compreender a obra como parte do mundo, o mito da superfície metafórica moderno é rompido para dar lugar a uma noção de arte que compreende que a construção de significados não se restringe à sua origem (na intenção do/a autor/a e nem na sua forma expressiva), mas insere-se em uma rede de produção de sentidos que dialoga com o contexto e o espectador. Ou seja, o sentido se dá na recepção. A mestiçagem de materiais faz cair por terra a noção de purismo técnico modernista e dá lugar a novas relações na pintura que inauguram um novo paradigma.

No tópico seguinte me dedico a abordar as questões contemporâneas que tensionam a pintura na atualidade partindo da ruptura com o paradigma pictórico moderno para discutir uma temporalização da pintura.

A TEMPORALIZAÇÃO DA PINTURA: ASPECTOS POÉTICOS E CONCEITUAIS DA PINTURA NO CAMPO AMPLIADO

Quando Picasso (1881-1973) dissolveu as fronteiras entre arte e mundo com sua assemblagem cubista, simultaneamente iniciou um processo de esvaziamento de sentido das classificações técnicas e da percepção do objeto material



Figura 1 - Pablo Picasso - Natureza morta com palhinha de cadeira (1912).

Fonte: site WIKIART - Enciclopédia de Artes Visuais.¹

como centro das relações artísticas. A superfície pictórica moderna, metáfora do mundo, é violada quando Picasso, em sua obra *Natureza morta com palhinha de cadeira* (1912), acopla à face da tela bidimensional um objeto de natureza industrial, transpondo a anterior profundidade da pintura ilusionista em tensão na superfície (O'Doherty, 2002).

Na assemblagem do cubismo analítico, dois processos igualmente importantes são iniciados: o processo de dissolução dos materiais e técnicas que constituíam as categorias artísticas e o processo de transbordamento da arte para o espaço do espectador.

No primeiro caso, o processo de dissolução dos materiais e técnicas, houve a incorporação de elementos não convencionais na produção das obras artísticas. Na contemporaneidade, todo e qualquer material pode obter o *status* de material

de arte, uma vez que se faz arte com luz, som, palavras, objetos industriais e muitos outros. A arte contemporânea submeteu a técnica ao conceito, e elegeu a ideia e a circunstância como fatores de delimitação daquilo que é arte (Archer, 2013; Cattani, 2010). Na era do conceito, o saber técnico, antes classificado em diferentes categorias, dá lugar a uma *mestiçagem* de procedimentos, formas de criação e suportes que são articulados na obra artística. O conceito de mestiçagem é importado do campo da antropologia para emprestar seu sentido de junção de partes distintas que mantêm suas características após sua combinação. Nesta perspectiva, a arte contemporânea tornou-se mestiça contrapondo-se à pureza moderna que predominou no século XX, considerando os materiais utilizados na produção, as técnicas, as visualidades e os procedimentos de criação (Cattani, 2010).

Esta noção mestiça de arte tem favorecido uma atenuação das classificações artísticas. Neste contexto, parece que não há sentido em classificar artistas considerando os materiais que manipulam, tanto quanto cada vez menos parece fazer sentido demarcar obras artísticas dentro de categorias técnicas específicas.

No segundo caso, a questão do transbordamento da obra para o espaço do espectador tem proposto novas relações entre espectador e obra. Quando a superfície da tela passou a ganhar elementos tridimensionais com a assemblagem cubista, houve uma ruptura com espaço bidimensional da tela (já nas vanguardas históricas do início do século XX). Este movimento parece ter tornado obsoleta a bifurcação bidimensional e tridimensional e imposto uma noção de arte pensada dentro de um campo ampliado.

A ruptura com o plano bidimensional fez com que a abstração da terceira dimensão espacial fosse rompida. A mágica do espaço, representado no plano da tela, é substituída por objetos tridimensionais que habitam o mundo concreto. Neste campo ampliado da arte, no qual a obra transborda a superfície do quadro e invade o espaço do espectador, a proposição da experiência tem substituído a relação contemplativa com a obra que caracterizou predominantemente a noção de arte moderna centrada no objeto. Esta relação de experiência propõe ao espectador um papel ativo na construção de sentidos da obra que é experienciada de forma multisensorial.

A forma como a obra passou a ser percebida no campo da experiência, possibilitou a ruptura com a noção mágica de tempo da imagem. O tempo mágico, cíclico e eterno que caracteriza a obra apreendida pela visão em forma de imagem bidimensional, passa a transcorrer como tempo de experiência. A relação de experiência está vinculada a uma noção de obra como duração, como temporização do espaço. Recorro aos escritos de Oiticica (1996) para pensar esta proposição de arte voltada ao metafísico e à temporalização. Se a arte abstrata valorizava o objeto plástico espacial, a arte contemporânea tem colocado em questão as relações temporais como centro do debate. Enquanto na primeira o espaço tem uma relação privilegiada e o metafísico se dá a partir da racionalização do material e do

plástico, na contemporaneidade é o metafísico que constitui a matéria da arte. Nas palavras do autor, o

[...] espaço existe nele mesmo, o artista temporaliza esse espaço nele mesmo e o resultado será espaço-temporal. O problema, pois, é o tempo e não o espaço, dependendo um do outro. Se fosse o espaço, chegaríamos, novamente ao material, racionalizado (Oiticica, 1996, p. 16).

Contudo, a temporalização da arte, no sentido destacado por Oiticica (1996), foi um dos fatores que levou a um processo de desintegração do espaço bidimensional representativo e da própria pintura enquanto técnica tradicional. Isto porque a pintura tradicionalmente está relacionada ao objeto material contemplativo. É a experiência que rompe o último aspecto do caráter mágico da imagem. Isto porque, ao propor uma relação de duração com a obra, o tempo virtual da imagem se torna tempo concreto, tempo de vivência, de duração, de transformação, de movimento.

Apesar da atenuação das classificações e da desintegração do quadro e da libertação do tempo, não parece ser plausível determinar uma morte da pintura, uma vez que esta linguagem continua sendo utilizada na produção de obras contemporâneas. Se não é possível falar em morte da pintura, é razoável assumir que a mistura de materiais e a arte voltada à experiência evidenciou novos dilemas para a pintura contemporânea. É justamente destas fronteiras borradas da pintura que suscitam as questões das quais partem minha investigação poética. O desenvolvimento de obras voltadas para pesquisa poética do tempo, somado a esse tensionamento gerado pela desconstrução da técnica e o transbordamento do objeto para o campo expandido da arte, me levou a investigar possibilidades de estudar o tempo na linguagem da pintura.

No tópico a seguir, descrevo, a partir de vestígios do processo criativo, a concepção das obras que compuseram a exposição *Temporalidades* (2020), estabelecendo articulações com os conceitos teóricos apresentados até aqui.

TEMPORALIDADES: CONSTRUINDO TENSIONAMENTOS ENTRE MOVIMENTO MECÂNICO E PINTURA

No dicionário, o verbete *temporalidade* tem sentido de “[...] qualidade, característica ou



Figura 2 - Estudos iniciais - óleo sobre tela, 2015.
Fonte: Fotografia de Primo Arneiro Coli - Acervo da autora.

condição do que é temporal ou provisório” ou “[...] estado do que é provisório; temporário” (Michaelis, On-line)². Ou seja, o substantivo temporalidade, refere-se à característica daquilo que é passageiro, mutável, efêmero. Descreve o devir das coisas, a transformação como norma de tudo que está no mundo.

É desta noção de transformação contínua que partiu o título da exposição *Temporalidades* (2020), que foi realizada com apoio da Secretaria de Cultura do Município de Maringá, a partir de um edital de incentivo à cultura. As obras produzidas para a exposição abordam o tempo por meio de uma série de composições pictóricas que tematizam o céu em diferentes momentos. Apresenta obras que constituem um percurso poético em torno da investigação de possibilidades visuais para tensionar tempo e pintura que ocorreu em um período de sete anos, e que me levou a explorar materiais e procedimentos que culminaram em uma ruptura com a bidimensionalidade e a estaticidade da superfície pictórica.

Antes de explorar e investigar possibilidades de combinação de materiais mestiços na produção da pintura, procurei na linguagem tradicional formas de tensionar a relação tempo e pintura. O tema do tempo já vinha atravessando minhas produções a partir de diferentes estratégias de abordagem, que se centraram até então, numa representação de tempo mágica,³ no sentido de Flusser (2018) descrito anteriormente. A apresentação de um mesmo motivo em tempos mágicos distintos e

simultâneos, apareceu pela primeira vez em meu trabalho com as produções apresentadas na Figura 2 que foram feitas no ano de 2015.

A Figura 2 apresenta o primeiro estudo produzido na tentativa de pensar a transformação do céu e sua relação temporal de transformação contínua. Ambas as pinturas fazem parte de um mesmo experimento que foi posteriormente transformado em dois quadros distintos. Trata-se de uma pintura produzida em uma tela feita a partir de observação direta do motivo em momentos distintos.

Nesta primeira investigação poética, levei meu cavalete e materiais de pintura para um espaço externo onde era possível ter boa visão do céu, e procurei preencher um pequeno espaço da tela retratando-o. Depois, esperando por algumas horas, preenchi outra parte da tela retratando o mesmo motivo. Repeti o processo em dias diferentes para obter um conjunto diversificado de visualidades do céu, a fim de evidenciar sua efemeridade.

Procurei criar formas orgânicas na junção de cada tempo mágico, a fim de conferir à pintura uma noção de continuidade e organicidade evitando uma percepção fragmentada do motivo. Desta forma, optei por evitar o uso de linhas verticais ou horizontais na construção das bordas, trabalhando com linhas sinuosas e orgânicas. A necessidade de pintar com rapidez cada momento, impôs dificuldades que me levaram a abandonar o método: não era possível planejar satisfatoriamente como a composição

iria se organizar nem trabalhar minuciosamente nos detalhes e cores. Esse impasse me levou à segunda investigação poética apresentada na Figura 3, também produzida em 2015.

Na segunda experimentação, optei por produzir a pintura tomando como referências visuais fotografias. Para tanto, a pintura aconteceu em dois momentos, primeiro foi necessário realizar uma série de fotografias do céu em diferentes momentos, a partir da colaboração de um fotógrafo colega. Em um segundo momento, selecionei as fotografias que mais me interessaram e elaborei os primeiros estudos para a combinação das imagens na pintura.

No momento de projetar a composição, observei que a forma retangular do quadro colaborava para tornar a produção estática. As linhas frias horizontais que caracterizavam o plano utilizado para a primeira experimentação, tornavam a composição passiva. Kandinsky (1970) discute que esta sonoridade produzida pelas linhas retas horizontais e verticais se dá porque a linha reta é a linha mais simples e concisa das infinitudes de possibilidades de movimentos ativos e passivos, sendo a linha horizontal correspondente ao passivo e a vertical ao ativo. Considerando isso, todo plano em que as linhas horizontais se sobressaíam as verticais, terá como sonoridade predominante a passividade. A respeito da ressonância do plano sobre a composição produzida nela, o autor discute que

[...] os elementos separados são implantados, desde o começo, numa atmosfera mais ou menos fria ou quente e a própria inserção de um grande número de elementos opostos não faz esquecer totalmente este ambiente - facto a não descurar nunca (Kandinsky, 1970, p. 113).

Dessa forma, a sonoridade do plano original transcende as forças do artista que intervém nele. Levando em consideração como a sonoridade do formato passivo da tela impactava a composição interior, percebi a necessidade de pensar outro formato que não atenuasse o movimento representado pela organicidade da pintura. Tendo isso em vista, na segunda experimentação, optei pela utilização de uma tela em formato quadrado, tendo duas linhas horizontais e duas verticais de tamanho exato para a definição dos limites do plano. Para Kandinsky (1970), tendo o quadrado dois elementos passivos e dois elementos ativos,



Figura 3 - Céu, óleo sobre tela.

Fonte: Fotografia de Primo Arneiro Colli, acervo da autora.

ele torna-se ativo/passivo. Adotar o formato quadrado para a tela funcionou como uma estratégia de equilibrar as tensões entre suporte e composição.

A segunda estratégia para tornar o plano original menos estático, consistiu em girar o quadrado em 45 graus em torno de seu eixo para obter um losango conforme mostra a Figura 3, tornando as anteriores linhas horizontais e verticais em linhas diagonais, cuja sonoridade sugere movimento. Com isso, minha intenção era dar sensação de continuidade e inteireza do motivo em relação ao plano original a partir da adoção de linhas menos estáticas.

Além disso, optei por uma composição em que as linhas sinuosas que demarcam os limites de cada tempo mágico convergem para o ponto central do losango do plano. O resultado é uma composição que direciona o olhar do/a espectador/a ao centro do quadro com uma espécie de vortex. As formas orgânicas se organizam junto ao formato do suporte para conferir movimento à composição. A proposição das linhas que irradiam do centro para fora propõe um esquema que produz não só uma noção de movimento, mas de ciclicidade.

A ideia de tempo cíclico sugerida pela forma do suporte e da composição interior já sinaliza as



Figura 4 - Pintura relógio.

Fonte: Acervo da autora.

tensões que a proposta vinha colocando. As linhas que saem do ponto central em direção aos limites do plano original conflitavam com as diagonais limitadoras da sua direção e o formato do suporte. Foi ficando evidente que, apesar da adoção do formato em losango romper a estaticidade anterior da tela, esta estratégia ainda não dava conta de solucionar as tensões que o conteúdo e o motivo impunham ao suporte.

Esta experimentação pictórica evidenciou que os recursos formais da pintura solucionaram em parte algumas das questões que o intuito de pintar a temporalidade do céu me impôs. Contudo, as minhas investigações poéticas evidenciaram que apesar do uso de estratégias formais para conferir movimento à obra, o processo pictórico é irremediavelmente estático. Mesmo a infinidade de combinações visuais entre os elementos da pintura parecia incapazes de estabelecer relações de transformação temporal que não o congelamento. Congelamento este que se opõe a principal característica do tempo: a metamorfose dada a partir do movimento contínuo.

O tempo como movimento transformador é usualmente associado à ciclicidade. Por essa razão, o círculo, ou a roda se tornou ao longo da história, um símbolo da associação tempo/movimento/ciclicidade.

O tempo é frequentemente simbolizado pela Rosácea, pela Roda, com seu movimento giratório, [...] por todas as figuras circulares. O centro círculo é, então, considerado como aspecto imóvel do ser, o eixo que torna possível o movimento dos seres, embora oponha-se a este como a eternidade se opõe ao tempo. O que explica a definição agostiniana do tempo:

imagem móvel da imóvel eternidade. Todo movimento toma forma circular, do momento em que se inscreve em uma curva evolutiva entre um começo e um fim e cai sob a possibilidade de uma medida, que não é outra senão a do tempo (Chevalier; Gheerbrant, 1998, p. 876).

Ou seja, o vínculo entre tempo e movimento ostenta uma íntima relação com as formas circulares. O relógio é um instrumento de medição do tempo que só tem utilidade pela capacidade de movimento dos ponteiros em continuidade cíclica: é a transformação contínua da posição dos ponteiros que permite observar a passagem de tempo. Posições que ao moverem-se em torno de um eixo fixo circunscrevem um círculo.

O CÍRCULO

O círculo é a forma que, apresentando ausência de ângulos, têm no equilíbrio das tensões sua característica central. A impossibilidade de definição de um início, meio e fim, a ausência de fragmentações ou quebras o torna uma forma geométrica de continuidade perfeita. Sua totalidade indivisa faz dele um parente do ponto (Kandinsky, 1970). É devido a estas características que o círculo vem sendo associado a representação do tempo historicamente.

Neste sentido, a pintura enquanto registro, congelamento de um momento, carecia da característica fundamental que faz do tempo o que ele é: um movimento cíclico de transformação contínua. A terceira experimentação poética, apresentada na Figura 4, parte destas tensões. Nela, busquei incorporar o tempo de forma literal na pintura, extrapolando as soluções plásticas



Figura 5 - Experimentações de pinturas-relógio.
Fonte: Fotografia de Primo Arneiro Coli, acervo da autora.

formais utilizadas até então.

Nesta experimentação, rompo com a superfície da tela bidimensional para incorporar novos suportes e materiais mestiços em minha produção pictórica. Trata-se de uma pintura que tem como suporte um relógio de parede. Com ela, busquei explorar possibilidades de incorporar o movimento na pintura.

A Figura 4 apresenta a primeira experimentação feita a partir da proposta de pintura das temporalidades do céu atrelada ao movimento dos relógios. Nela, pinte um céu noturno no fundo do relógio, e cole uma pequena superfície redonda pintada no eixo dos ponteiros, de modo a transferir para a pintura o movimento cíclico dos mesmos. A pintura do centro completa assim uma volta em 60 segundos, apresentando rotatividade constante conforme mostra a Figura 4.

A opção por adotar o formato redondo se deu tanto pelo formato do relógio que serviu de suporte para a pintura, quanto pelo formato sugerido pelo movimento rotativo cíclico dos ponteiros. Este formato sugerido pelo próprio movimento pareceu solucionar mais adequadamente a relação entre conteúdo e suporte. A ausência de angulações no formato do suporte conferiu a ele a continuidade desejada entre ambas as temporalidades combinadas. Além disso, adotar o círculo como suporte foi uma estratégia de atenuação dos conflitos que um suporte quadrado poderia impor em relação ao movimento rotativo circular da pintura.

Nesta experimentação, a composição da parte

móvel da pintura foi pensada para ser observada de todos os lados e terminou também por acompanhar o formato circular da superfície. A figura 5 apresenta três experimentações que seguiram o mesmo caminho poético, mas variou as composições da pintura do fundo do relógio e a parte móvel atrelada ao eixo.

Nas experimentações da Figura 5, as partes móveis da pintura já não apresentam composição que acompanha o formato circular, mas que podem ser vistas em qualquer posição. Apesar de conservar características pictóricas, como o fato de ser um objeto pendurável na parede, que possui moldura e atrai o olhar do espectador ao centro do quadro, estas composições apresentaram uma ruptura com a noção de pintura enquanto janela do mundo. Nelas, a bidimensionalidade é rompida pela diferença de nivelamento entre fundo e parte móvel. Além disso, o movimento rotativo temporaliza a imagem estática. Tempo mágico e tempo duração coexistem na pintura.

As *pinturas-relógio*, como decidi chamá-las, apresentavam um fator limitante que era a possibilidade de conferir movimento apenas a uma parte da pintura. As composições apresentavam ainda apenas dois tempos mágicos, visualidade que se afastava da multiplicidade de visualidades do céu apresentadas nas produções em tela tradicional. Esta limitação me mobilizou a explorar outras possibilidades das relações entre movimento mecânico e pintura desprendidas do formato do relógio. Para isso, construí uma base de madeira na qual foram fixadas quatro máquinas de relógio *Quartzo* em diferentes níveis.

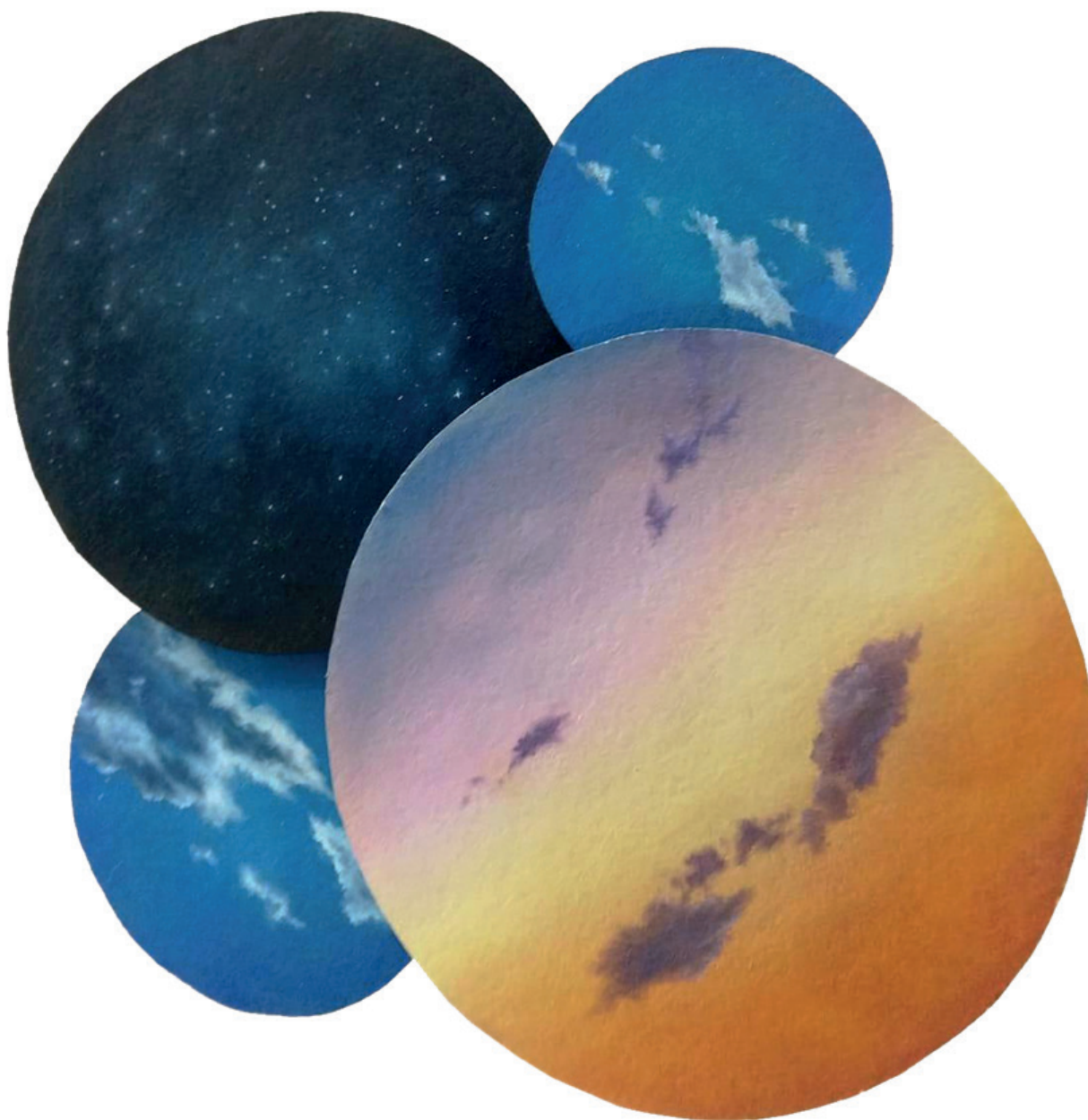


Figura 6 - Composição.
Fonte: Acervo da autora.

Em cada eixo de cada máquina, foi acoplada uma superfície pictórica circular feita em papel Paraná. Cada superfície apresentava um céu pintado em um diferente momento, de forma que as pinturas se sobrepunham umas às outras conforme mostra a Figura 6.

A partir desta experimentação, foi possível conferir movimento a todas as partes da pintura e produzir uma composição com mais de duas temporalidades do céu, aproximando esta produção das primeiras experimentações feitas. A partir desta produção pictórica, outras dificuldades se impuseram e



Figura 7 - Pinturas Móveis.

Fonte: Fotografia de Primo Arneiro Colli, acervo da autora.

novamente me moveram em busca de novas experimentações. A baixa capacidade da máquina de relógio *Quartzo*, de conferir movimento a objetos pesados, impedia a possibilidade de aumentar o tamanho de cada parte da pintura. Além disso, a pintura não poderia ser fixada verticalmente em uma parede, pois o peso dos suportes, somado a força da gravidade, impedia a máquina de baixo torque rotacionar as partes. Devido a isso, as partes móveis só giravam quando a pintura estava posicionada horizontalmente sobre uma superfície. Outros problemas surgiram nesta produção, como a flexibilidade indesejada das superfícies feitas em papel Paraná, que com o tempo envergavam-se e roçavam umas nas outras impedindo o movimento rotativo.

Devido às limitações dos materiais escolhidos, investiguei novos suportes. Substituí a superfície de papel Paraná por superfícies circulares em PVC revestidas com tecido de tela, o que permitiu que as partes móveis da pintura tivessem mais rigidez e estabilidade de forma a sanar o problema do envergamento das pinturas. Além disso, retomei a trama do tecido como textura da superfície que permitiu um maior acabamento das pinturas produzidas. Substituí também as máquinas de relógio *Quartzo* por mecanismos de caixinhas de músicas, máquinas movidas a corda com maior torque do que as anteriores, fator que permitiu

o uso de partes móveis maiores como mostra a Figura 7.

As relações entre elementos construtivos e compositivos da pintura e o movimento rotativo perduraram, porém foi acrescentado o fator da interatividade, uma vez que as produções só entram em movimento se o espectador der corda nas obras por meio de uma manivela. As obras são compostas por várias partes distintas que formam uma única composição, mas que podem mover-se separadamente, uma vez que cada superfície possui um motor distinto. Desta forma, o espectador é responsável por decidir quais partes da pintura entram em rotação e quais permanecem inertes, participando da composição das pinturas ao manipular o fator visual do movimento de acordo com sua experiência com o objeto e suas subjetividades.⁴

A troca das máquinas de relógio *Quartzo* pelos mecanismos a corda das máquinas de caixinhas de música possibilitou que a pintura fosse fixada na parede de forma vertical. A temporalização da pintura se torna ainda mais evidente por conferir a experiência do/a espectador/a com a obra, posição privilegiada em relação à contemplação visual. A obra se dá na ação do espectador de girar e temporalizar o tempo mágico das pinturas, a duração toma lugar da abstração temporal, e a experiência escanteia o objeto plástico.



Figura 8 - Detalhe da obra Pinturas Móveis.

Fonte: Fotografia de Primo Arneiro Colli, acervo da autora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando a desconstrução que o objeto plástico sofreu a partir da ascensão da arte contemporânea, que deslocou o foco do objeto para a experiência, passei a pensar produções pictóricas que estabelecessem diálogos com a experiência. Este diálogo se deu especialmente no que diz respeito à forma como o tempo é pensado nas pinturas. Nesta proposta criativa, busquei pensar o tempo fora da imagem, ou seja, fora da percepção de tempo abstraído e congelado no plano imagético. Para isso, precisei explorar formas de romper com o formato do quadro a fim de transcender o plano.

Para produzir uma pintura que se relacionasse com outras formas de pensar o tempo, foi preciso desconstruir o quadro e repensar o suporte, especialmente no que diz respeito ao seu aspecto

estático. Para tanto, incorporei o movimento motorizado como possibilidade de ativar o espaço da tela e ressignificar o suporte da pintura.

Porém, nessa proposta de ressignificação permanecem características tradicionais da pintura, como o uso de tintas a óleo, o uso do tecido como superfície e a produção pictórica que se utiliza da representação na pintura. A pintura que acontece no espaço tridimensional e propõe relações ativas por parte do espectador, está ligada a uma noção de pintura temporalizada, relacionada à duração, uma vez que ela é o que acontece na experiência do espectador com a obra e não no objeto em si. As produções ocupam um lugar em que o tempo duração e o tempo mágico da pintura tradicional coexistem.

NOTAS

01. Disponível em: <<https://www.wikiart.org/pt/pablo-picasso/still-life-with-the-caned-chair-1912>>. Acesso em: nov. 2023.

02. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/palavra/kLOd0/temporalidade/>>. Acesso em: 22 mai. 2023.

03. Ao longo da minha escrita, utilizo o termo *tempo mágico* para me referir a representações de tempo feitas a partir da pintura tradicional. Ou seja, a partir da abstração da dimensão espaço temporal no plano. 04. A imagem da obra citada pode ser vista na Figura 2 e seu funcionamento e a manipulação pode ser conferido no vídeo disponível no seguinte link: <<https://www.youtube.com/watch?v=34gP3KP5ZPw>>.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea:** uma história concisa. Tradução: Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

CATTANI, Icleia Borza. **Mestiçagens na arte contemporânea.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas:** anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do Cubo Branco:** a ideologia do espaço na arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. **O meio como ponto zero.** Rio Grande do Sul: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul, 2002, p.123-140.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto.** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

FLUSSER, Vilém. **A filosofia da caixa preta:** ensaios para uma filosofia da fotografia. São Paulo: É Realizações Editora, 2018.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto Linha e Plano:** contribuições à análise dos elementos da pintura. Lisboa: Edições 70, 1970.

SOBRE A AUTORA

Eva Alves Lacerda é artista, professora e pesquisadora. Graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá - UEM (2016), é mestre em Educação PPE - UEM (2018). Doutoranda em Processos Artísticos Contemporâneos pelo PPGAV-UDESC. Membro do Grupo de Pesquisa Articulações Poéticas. Foi professora assistente no curso de Artes Visuais da UEM entre os anos de 2018 e 2022. E-mail: evaalveslacerda@gmail.com