

A PINTURA ENQUANTO FÓSSIL

Felipa Queiroz Pires

Bacharel em Artes Visuais pela Universidade do Rio Grande do Sul (UFRGS). Participou de exposições coletivas como a Faturas e RESTO/RUÍDO/FUTURA/JOGO no Memorial do Rio Grande do Sul, Mostra Intermediária 2 no IEAVI, além das exposições individuais MACRODRAMA na Sala Branca e DINOFILIA no IEAVI.

Resumo: O presente artigo visa elaborar um argumento que verifica a minha produção em poéticas visuais; em específico a parte que diz respeito aos procedimentos pictóricos de sobreposição de camadas, soterramento de figuras, acidentes e dessemelhanças. Estendendo as considerações formais, também se pensa em memórias e de suas suas tangências conceituais que disserto e chamo por fossilidade; ou, no caso deste texto, a fossilidade da pintura. Proponho uma poética escalada - no sentido de ganhar escala - a partir do conceito de fóssil.

Palavras-chave: poética, pintura, dessemelhança, fossilidade, processo

THE PAINTING AS A FOSSIL

Abstract: The present article seeks to elaborate an argument that verifies the matters that constitute my poetics; specifically the part that refers to the pictorial procedures of overlapping, burial of figures, accidents and dissimilarity. Of those, memories are thought of as well, and precisely of this conceptual tangency I discourse and call fossility; or, in the specific case of this text, the fossility of painting. I propose a poetics scaled - in the sense of measure - by the concept of fossil.

Keywords: poetics, painting, dissimilarity, fossility, process

FOSSILIDADE, POR DEFINIÇÃO

Dá-se o nome de fóssil àquilo que é despojo, resto, ou então àquilo que é constituído de formas e figuras que se encontram enterradas em profundidades diversas ou embebidas em variadas substâncias que indicam o dado primitivo de um corpo. Porém, o fóssil só o é enquanto está sendo desenterrado, e seu fim científico é ser revelado por inteiro. Um exercício mecânico contra a matéria, que liberta um corpo ancião de estar escondido. A pintura, de acordo com Marlene Dumas, é também anciã. “A pintura é anciã demais, primitiva demais, prazerosa



demais para desaparecer. O seu patrono é Conde Drácula, de quem o reflexo não aparece no espelho, nem sua imagem em uma fotografia¹⁷”.

Percebi, ao atentar aos meus procedimentos poéticos, que a dada definição de um corpo, ou forma, embebido em substâncias diversas, descrevia, também, as minhas pinturas. Elas existem enquanto rastro matérico; desenterra-se com os olhos aquilo que repousa mais antigo por debaixo do mais recente. O discurso operacional do apagamento e soterramento pictórico faz das pinturas algo que, conceitualmente, operam como fósseis.

A iminência que toda pintura carrega em si substitui a ação das mãos que escavam a terra que cobre um corpo fossilizado. Mas, tanto em um fóssil pré-histórico, material de estudo dos paleontólogos, quanto em minhas pinturas, o corpo está escondido, mas apenas parcialmente e é justamente a parte à mostra, por menor que ela seja, que confessa a existência de algo por trás.

Um corpo fossilizado, em meu argumento, é dicotômico à uma imagem fantasmagórica e ambos assombram. O fantasma, me parece, tem sua existência dada ao mistério imaterial, ou ainda as coincidências estéticas-culturais que reverberam nas imagens poéticas ao longo dos anos, sugere algo que existe sem a necessidade de forma, que basta em ideia. Já o que chamo de imagem fóssil é uma categoria formal, mas também um fenômeno material: é um corpo identificável, contornável. Poderíamos pesar um fóssil; ao mesmo tempo que ele é, novamente, esta iminência de algo que insinua a sua própria descoberta. Um fóssil é um fato: não existem histórias de fósseis – como quem é cético quanto à histórias sobre fantasmas –, nem quem fosse ingênuo de não acreditar neles. Uma coisa que se pega com a mão, ou que está passível de ser circulada simplesmente porque existe. Uma tautologia.

É o dado material ou físico do fóssil que eu relaciono à minha produção, onde corpos se sobrepõem e restos de pinturas fracassadas são apagadas, fossilizadas, e se tornam um corpo mais complexo, que existe em sua própria história.

ARQUEOLOGIA DA NOSTALGIA, OU COMO DESVENDAR AS IMAGENS

Parte de minha estratégia de investigação imagética se deve a uma semana em que fiquei hospedada na casa de meus pais, onde vivi a maior parte de minha



vida e onde fui criança. Propus a mim mesma o exercício de desvendar, como uma arqueóloga, os registros físicos da minha infância. Fotos, desenhos, exercícios escolares antigos, livros infantis, jogos, banco de imagens digitais e analógicos, etc.

Percebi a visualidade da minha nostalgia: sempre fui sufocada de imagens.

Bem mais tarde pude compreender melhor aquela sensação de pertencimento que conduzia minha nostalgia nesta investigação; em a Poética do espaço, Gaston Bachelard nos fala das imagens poéticas que constituem a casa de uma pessoa:

Em suma, na mais interminável das dialéticas, o ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos. (Bachelard, 1998, p. 25).

Desierarquizar estas memórias é também minha auto incutida missão enquanto artista. São estas que também estão fossilizadas, não apenas por serem antigas, mas também porque as descobri, descontextualizando-as de minha antiga morada, ao mesmo tempo que, em minha prática, as dou um sentido poético outro. Torno-às potência poética fazendo delas material sensível e de trabalho. Para isso as enterro em camadas, as embebedo, novamente, de substâncias diversas.

É pelo espaço, é no espaço, que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências. O inconsciente permanece nos locais. (Bachelard, 1998, p. 29).

As coincidências formais e temáticas entre as antigas imagens e minha atual produção em pintura me instigam a dúvida: não sei se me lembro ou se reconheço. Além disso, a maneira como me relaciono com estas imagens, que de tão materiais me induzem ao toque, também evidencia um procedimento poético alinhado ao modo que pinto. Desapegada, decido interferências que castigam o material, os catalógo em meus cadernos de recortes, sobrepondo fitas e insinuando dessemelhanças.

Sou capaz de entender, ao ver o acervo nostálgico, que eu traduzia, enquanto criança, informação em imagem. Era mais acumuladora do que estudiosa; passei algum tempo submetida à tarefa de ler uma enorme lista contendo nomes de todos os dinossauros classificados. Esta tarefa me conectava com esta existência antiga e derrotada. Assim, as imagens que me punham – no caso, imagens de dinossauros – me atingiam de maneiras mais diversas. Sabia, então, não apenas de suas formas, mas também de seus nomes. Era obcecada pela extinção.



Em alguma parte de minha infância tive a oportunidade de assistir um documentário sobre o tigre-da-tasmânia e sua precoce extinção. Também conhecidos como lobos-da-tasmânia (fig. 1), foram extintos da Austrália continental muito antes da colonização europeia, mas sobreviveram na ilha da Tasmânia, junto com outras diversas espécies como o diabo-da-tasmânia. Anos depois, considerados perigosos aos rebanhos, os tigres-da-tasmânia foram eliminados pelos colonizadores.

Foi neste documentário que eu tive acesso a um vídeo raro, em preto e branco, do animal em cativeiro. Em retrospectiva, é possível que o que tenha me inquietado tanto tenha sido o caráter fantasmagórico da gravação; o tigre-da-tasmânia me assombra até hoje (fig. 2).

Tudo isso compunha a minha antiga obsessão pela extinção. Uma extinção enquanto conceito de uma morte anacrônica que elimina, ou que digere – tornando fóssil – os seres ou as coisas. É extinguindo as coisas que se faz fósseis? A extinção é, por definição, irreversível. Para além de um comentário ecológico, ou até de uma ética biológica, esta verdade, a da irreversibilidade do fim, mantém-se firme; sua negação seria de uma teratologia trapaceira, que também me interessa, mas que é de um humor ainda não alcançado ou que, pelo menos, ainda não comentei neste texto. Teríamos que restaurar os mamutes para eu reconsiderar.

Não descarto, porém, que talvez eu apenas gostasse muito das listras dos tigres-da-tasmânia, de sua aparência. Suponho, honestamente, que a melancolia do fato de o bicho ter sido dizimado, somada à sua aparência híbrida – um pouco canino, um pouco felino, um pouco alienígena – o me empolgava, me pungia².

Em uma espécie de coincidência espontânea à estas questões, notei que um álbum de fotos (fig. 3) que está sempre à mão em meu quarto, no qual a maioria delas são minhas de quando eu era criança com minha família, tem em sua capa o personagem marsupial Taz, integrante dos Looney toons e conterrâneo do tigre-da-tasmânia. Esta situação funciona, para mim, como um exemplo ideal de como as imagens podem reverberar. Às vezes com humor, às vezes melancolicamente, quase sempre em nostalgia.

Essa ressurgência imagética me sugere soluções formais, técnicas e conceituais que podem ou não reverbera em pinturas. A princípio é a reflexão, a atenção a essas dessemelhanças, que conduz minha poética de maneira que a tradução literal destas figuras para uma tela, por exemplo, não seria um objetivo



eficiente. É que estas imagens que me assombam fossilizadas em meus arquivos também são um sintoma de futuro, são também presságios. Estou sempre na iminência de um acidente, pictórico ou intelectual, que me conduzirá mais perto de volta a estas imagens e portanto destas reflexões. Distante de querer buscar uma legitimação para estas associações, eu as tenho como suficientes.

A FALHA SOTERRADA COMO PROCEDIMENTO OPERACIONAL

A pintura é categoricamente a minha pesquisa, operando como uma ferramenta de entender, para sempre sem conseguir, a onipresença das imagens. Uma solução que surgiu involuntariamente para inteligir a antiga angústia – a angústia de quem vê imagens – sem vencê-la. Portanto, a seguir irei descrever o processo de um trabalho (fig. 4) em específico que acredito condensar eficientemente diversos sintomas que desenvolvi até o momento neste texto.

Esta pintura aconteceu em detrimento de algumas imagens encontradas, e seu procedimento se deve a uma sequência de erros e acertos que exemplificam as questões formais de camadas e apagamentos. É o resultado do soterramento das falhas.

O trabalho se constitui de duas telas pregadas uma a outra, também unidas por um grafismo linear que remete à algum tipo de corpo canino, feita com tinta e pincel. Ao lado desta forma, na tela maior, uma pintura que se arrisca a ser uma mancha informe, mas na verdade é uma representação escorregadia de mãos com luvas cirúrgicas.

Uma página de meu caderno de recortes (fig. 5) anexa as imagens que me conduziram à esta pintura. Em primeiro lugar eu havia tentado reproduzir a cena da foto médica à direita por inteira na tela maior. Devo ter associado a proporção da imagem de referência à tela quadrada que tinha em meu atelier. Falhei em tudo menos nas luvas, que me intrigaram em suas cores artificiais. Apaguei o resto da pintura e devo ter ficado algumas semanas sem mexer nela. Neste meio tempo encontrei em meu arquivo o desenho antigo, colado à esquerda na imagem do caderno, que me empolgou a voltar a trabalhar na pintura.

Era aquele antigo sentimento que me pungia. Desta vez busco verbalizar, de alguma maneira, este fascínio: creio ter sido instigado pelo grafismo das palavras “high” e “low”, que aparentam estar apenas na espera de serem



descontextualizadas de seu fim didático. Ao mesmo tempo, as linhas do tronco da árvore no desenho, analisando em retrospectiva, podem ter sugerido o alongamento das pernas do cachorro.

Esta distorção aconteceu durante a feitura do trabalho e surgiu de maneira instintiva e concomitantemente com a ideia de acoplar a tela menor acima, abrindo espaço para o cão alongado e dando uma nova dinâmica ao trabalho. Eu reproduzi a figura mantendo a simplicidade e o grafismo da referência e considerei o trabalho pronto. Também decidi que a pintura iria ser exposta no chão, apoiada em suportes de metal. O resultado é uma pintura-objeto em que as figuras representadas não constituem uma narrativa, mas constroem uma situação de estranhamento que só existe por causa de meu comprometimento com a sempre presente possibilidade de, subitamente, desistir de uma primeira intenção pictórica.

Existem poucas coisas tão redentoras dentro do meu processo quanto apagar uma pintura que não estava boa. Não só pela comodidade de ter uma tela “nova” de volta, mas também porque sei que aquela tela, que é também um objeto, carrega mais história, uma história de um acidente. As pinturas, inclusive, raramente funcionam na primeira vez, mas o erro vira matéria que assombra por detrás. O desapego é eficiente.

Experiências como esta agregam camadas ao trabalho e a evidência de uma história nas pinturas me sugerem tratá-las como fossilizadas, com segredos por detrás, um corpo empoeirado que ganha valor justamente por não estar evidente.

A minha pesquisa poética se mantém atenta às intersecções entre procedimentos formais e indagações de todas as ordens, para que com estas possa desenvolver um melhor entendimento teórico do que acontece na prática. No meu caso específico, o trabalho ocorre longe dos devaneios. Comprometido aos meus instintos respondendo às especificidades materiais da tinta e da tela, retorno às minhas reflexões quando a verbalização se faz imprescindível e a construção de uma metáfora lúdica-formal que responde tanto aos meus interesses da primeira infância quanto às características formais dos trabalhos atuais surge como uma estratégia de legitimação poética que me coloca em sintonia com minha própria produção.





Figura 1: Demônio-da-tasmânia

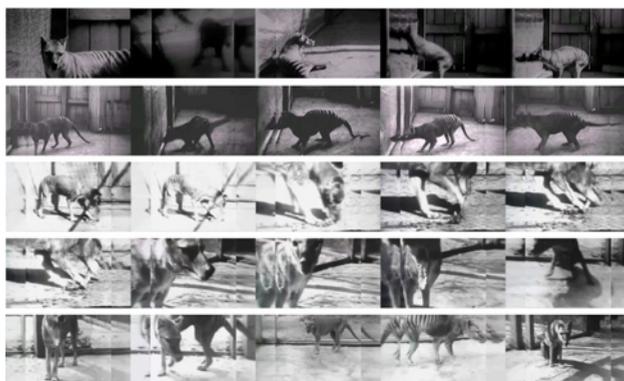


Figura 2: Frames de vídeos raros de demônios-da-tasmânia em cativeiro





3: Álbum de fotos pessoais com capa do personagem infantil Taz



Figura 4: Obra exposta na exposição individual DINOFILIA



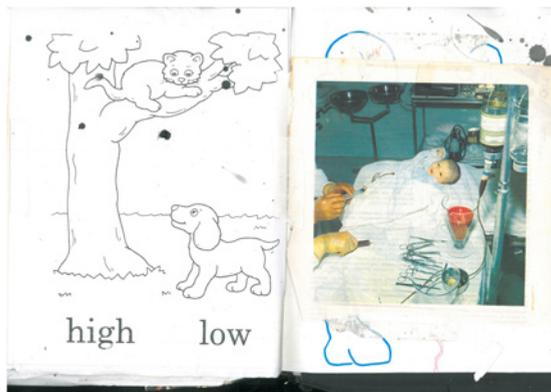


Figura 5: Página de caderno de recortes

NOTAS

¹ Trecho traduzido do texto *A gothic Story. The final tale*, de Marlene Dumas, com tradução minha. O texto está disponível no site da artista em <http://www.marlinedumas.nl/a-gothic-story-the-final-tale/>

² Pungir parece-me uma palavra apropriada; Roland A. Barthes fala do *punctum*, em *A câmara clara*. Ele, em seu texto, descreve uma experiência também nostálgica, onde ele desvenda fotos antigas de sua falecida mãe. O conceito de *punctum* se refere à algum pequeno detalhe de uma fotografia que comove, fascina, mas sem que este signifique uma virtude técnica fotográfica ou essencialmente um dado formal.



REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: A história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- SEIXAS, Álvaro. *Sobre o vago*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.
- SYLVESTER, David. *A brutalidade dos fatos – Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac Naify, 1993.

