



A experiência
estética
durante
o processo
de criação
na pintura

Andrey Gustavo Rossi

Brasil. Possui graduação em Licenciatura Plena em Educação Artística - Habilitação em Artes Plásticas pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP (2010), concluiu Pós-Graduação Lato Sensu em Discurso e Leitura de Imagem pela Universidade Federal de São Carlos - UFSCar (2013), é Mestre em Artes Visuais e doutorando em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Campinas- UNICAMP (Bolsista CAPES). Artista Visual, tem experiência na área de artes, com ênfase em pintura, desenho, assemblagem, objeto, história da arte e análise de imagem. Tem obras em acervos institucionais através de prêmios aquisitivos no Brasil e no exterior: como no MAC-RS, na coleção Gilberto Chateaubriand no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e no Museu de Arte do Rio de Janeiro.

andrey_g_rossi@hotmail.com

Resumo

O presente artigo é uma reflexão sobre questões decorrentes da pintura e seu processo de criação enquanto imagem. Serão considerados no texto os materiais e seu desdobramento conforme sugere a possibilidade de uma experiência estética. Para tais fins teremos a pintura como questão pelo fato de ser um dos meios de expressão mais relevantes e tradicionais da história da arte, mas também por uma condição de experiência ativa.

Palavras-chave

Pintura, narrativa, expressão, criação

Abstract

This article is a reflection on issues arising from painting and its process of creation as image, will be considered from the materials used until its deployment as an aesthetic experience, for this understanding we will have painting as an object of research, because it is one of the means of most relevant expression of art history and by personal affinity.

Keywords

Painting, narrative, expression, creation

A aparição do que já estava ali

Acredito que, de certo ponto de vista, a visão de alguém num sonho é uma prova de sua realidade metafísica, e assim, do mesmo ponto de vista, a revelação de uma obra de arte é a prova da realidade metafísica de certos acontecimentos ocasionais que por vezes sentimos na forma e maneira pela qual *alguma coisa* provoca em nós a imagem de uma obra de arte, uma imagem que desperta em nossa alma a surpresa – por vezes, a meditação -, com frequência, e sempre, a alegria da criação. (DE CHIRICO *In* CHIPP, 1999: 403)

Quando falamos sobre pintura, há de se considerar a presença eminente do artista e de suas pulsões, que atuam através de uma série de materiais, os quais possuem suas individualidades categóricas. Desta forma, entendo que os instrumentos de nada expressam em “si” e por “si”, apenas proporcionam caminhos possíveis a serem cursados através de uma essência. É necessário o deslumbre do indivíduo/artista para explorar as possibilidades metafísicas atreladas à sua natureza.

Diante da tela em branco o artista se depara com a existência de leis fundamentais. O plano pictórico possui um limite físico, o espaço da tela se torna para a mente criadora uma ausência presente; o branco é uma imagem definida de um plano concreto que possui instabilidades no seu tempo vigente, ali, diante do espaço do objeto permanente, nasce a expectativa da ação subjugada pelo gesto criador que adentrará o corpo do objeto: que nasceu para ser profanado e cujo propósito é receber a experiência intelectual do artista.

A bidimensionalidade do plano não deve ser encarada como um limite efetivo, como já foi dito por Jean-Paul Sartre, esse espaço em branco, assim como uma folha de papel, tem uma identidade por essência que nunca é vista da mesma forma, inerte. Existindo puramente em si, ela é uma possibilidade metafísica a ser explorada. Para Deleuze, o pintor diante da tela possui em sua cabeça toda uma ideia que se organiza e aguarda o momento em que será materializada. Em detrimento de tais sintomas, a superfície nunca está vazia. Existem imagens inerentes que, por menores ou vagas que sejam, estão estritamente associadas ao seu “eu” criador.

O pintor tem várias coisas na cabeça, ao seu redor ou no ateliê. Ora, tudo o que ele tem na cabeça ou ao seu redor já está na tela, mais o menos virtualmente, mais o menos atualmente, antes que ele comece o trabalho. Tudo isso está presente na tela, sob a forma de imagens, atuais ou virtuais. (DELEUZE, 2007, p. 91)

Portanto, a superfície em branco não é um vazio, no sentido de ausência da imagem, mas sim, uma eventual desconstrução e esvaziamento do seu princípio sistêmico. “Em suma, o que é preciso definir são todos esses “dados” que estão na tela antes que o trabalho do pintor comece” (DELEUZE, 2007, p. 91). Devido a tal fenômeno, o material é um ativador indispensável no decurso da vocação ao qual a pintura está destinada. Sendo assim, é a superfície em branco é a ferramenta que testemunha a manifestação da ideia na imagem que ainda não ocorreu. Pelo fato da arte proporcionar um exercício mental, há que se considerar que o artista, antes de mais nada, é um criador de imagens em potencial, um sujeito movido pela mente criadora que faz com que seu corpo se torne, também, um instrumento que dialoga com o mundo sensível.

O artista se apresenta para o mundo como um criador de narrativas. Podemos considerar que todo ser humano com uma capacidade cognitiva possui um intelecto criativo e crítico capaz de prover algo no âmbito ao qual pertence, porém, para ser artista – com tal consciencia - não bastaria imaginar ou sonhar tais imagens, uma vez que as ideias artísticas não pertencem somente ao universo pessoal do artista com seu pensamento poético. Quando uma ideia surge ao artista ele exprime suas energias até o ponto em que elas se manifestem para o mundo, pois a necessidade de materializar formas visíveis a partir de pensamentos, é um processo fundamental envolto na própria vivência de um artista. Assim, um objeto estético não se manifesta como vaidade pessoal, ele surge pela necessidade de corporificar suas verdades através dos artefatos que produz.

Para Matisse a pintura é, antes de mais nada, a busca plena da expressão, não se tratando meramente de uma satisfação de ordem puramente visual. A composição deve ser cuidadosamente pensada. Em seu texto *Notas de um pintor* o artista menciona que “uma obra comporta uma harmonia de conjunto: qualquer detalhe supérfluo tomaria, no espírito do espectador, o lugar de um outro detalhe essencial” (MATISSE IN CHIPP, 1999: 128). Compreendemos que a expressão não está evocada

simplesmente em um único detalhe, como na lamúria de um rosto. Ela encontra-se em cada minúcia que compõe a imagem, nada deve ser por acaso, mas, quando existente, ele tem que estar de acordo as aspirações do artista. Cada forma, linha ou mancha, compõe o todo de uma unidade pictórica que nunca está isolada. Se houver espaços em branco, ali deve existir um propósito empírico entre os elementos.

Quando voltamos nossos olhares para a história da arte, percebemos que a pintura sofreu diversas mudanças, conforme novas questões surgissem, sendo elas pertinentes ao seu tempo. Todavia, não se confunda tais questões como uma evolução da arte, pois nas devidas ocasiões, a pesquisa no campo da pintura implica-se de um processo que sofre consequências experimentais numa área onde o conhecimento é inesgotável. Suas transformações são indomesticáveis, decerto pelo fato de manterem relações próximas às sensações humanas e aos seus devires.

Alguns estudos elencados sobre a pintura e a arquitetura transformaram radicalmente a arte como tal como a conhecemos. Assim, como na transição do gótico para a modernidade renascentista, com os estudos de planos e perspectivas amplamente difundidos por Giotto e Brunelleschi, e a contribuição de Leonardo da Vinci em seu *Tratado da Pintura*, o que foi explanado por Wölfflin¹, onde Da Vinci dizia que os pintores não deveriam encerrar as formas com contornos, fato que, como sugere o autor, poderia ser uma crítica aos contornos característicos das pinturas de Botticelli. Enquanto, no final do século XVI, a florava um jogo entre a luz e a sombra, como em Caravaggio que, escancarando as portas para a dramaticidade, representou uma influência que, posteriormente, foi incorporada por muitos pintores românticos. O rompimento com os preceitos dessa tradição em pintura radicalizou-se nos efervescentes movimentos de vanguarda que surgiram diante dos cenários de guerra e de pós-guerra no século XX, culminando nas condições preparatórias para aquilo que hoje conhecemos como arte contemporânea.

Para referenciar de uma forma mais ampla o processo de criação da pintura, num contexto de maior aproximação, serão apresentadas duas obras de minha autoria, onde irei explorar processos de criação que se apresentam. Acredito que exista um limite de compreensão entre a escrita e a imagem, problema que já foi mencionado por Kurt Schwitters².

A expressão há que ser obtida somente através de um arranjo específico; não é algo a ser traduzido. Não se pode colocar em palavras a expressão de um quadro, assim como não se pode pintar a expressão de uma palavra. (SCHWITTERS *In* CHIPP, 1999: 387 - 388).

Apesar do artista renunciar à representação de elementos naturais e defender que o essencial da expressão está na finalidade de obter a abstração, “diferentemente das pinturas que serão apresentadas”, Schwitters defende também que a liberdade na pintura é um exercício a ser alcançado. “Liberdade não significa perda de controle, mas é o resultado de uma rígida disciplina artística” (1999, p. 389), dessa forma, desmistificando a antiga crença de uma inspiração divina, o êxito da pintura está no exercício constante da prática. É uma mistura de obsessão, necessidade e disciplina. Em consequência de tais fatos, o objeto de pesquisa do artista é acessório ao que realmente importa ou seja, o quanto o artista é verdadeiro diante de sua necessidade de exprimir à exaustão mental para que se faça a lógica indubitavelmente incontestável da criação pelo próprio criador. Assim, como Iberê Camargo, que diante de suas pinturas de emplastos, repetiu inúmeras vezes as imagens de bicicletas e carretéis. Para o observador, tais objetos podem não ter um sentido lógico que explique essa obsessão, contudo, para o artista a repetição dessas formas representou uma catarse que transcende ao objeto representado como temática, com isso, o tempo dedicado sobre a pintura a tornará uma encarnação ainda mais verossímil do que o próprio objeto representado.

Tomemos como exemplo o impulso criativo e a grande energia que foram empregados por Vicent Van Gogh, cuja vasta produção foi vista em seu tempo como um trabalho inexpressivo e não condizente com o que era produzido em sua época. As forças reativas que impõem regras em demasia e normas sobre os procesos de criação podem ser vistas também como um castramento do ser criativo. O não reconhecimento da poética do artista não o impediu seu processo criativo. Van Gogh foi tido como louco, mas sua obra demonstrou que ele não criou o que criou a partir de uma alienação do mundo, ele criou o que criou apesar de sua própria loucura.

Nas minhas obras, “Acúmulo” (fig. 01) e “Corpo” (fig. 03), em um primeiro momento o que se nota é o amplo espaço em branco que ocupa grande parte do plano pictórico.

Se nos atentarmos às medidas, 117 x 175 cm, constatamos que as obras possuem além disso, um corpo notável, mas sua área branca provoca estranheza, quem sabe incomodem por aludir ao não feito. Esse plano não é uma ausência pictórica pois ali existe tinta, pinceladas foram atribuídas sobre a superfície, tempo e vigor físico atuaram para que ali houvesse uma ideia. Mesmo se não houvesse pigmento, a ideia seria mais importante que a própria ação, pois o espaço se definiu, por si só, como provocador de sentidos.



Fig. 1 – Andrey Rossi, Acúmulo, 117 x 175 cm, óleo sobre tela, 2019, Acervo Museu de Arte do Rio de Janeiro.

A sensação é o contrário do fácil e do lugar-comum, do clichê, mas também do “sensacional”, do espontâneo etc. A sensação tem um lado voltado para o sujeito (o sistema nervoso, o movimento vital, o “instinto”, o “temperamento”. (DELEUZE, 2007: 42)

Como foi mencionado por Deleuze a sensação está no corpo, ela não é puramente premeditada, portanto, a pintura é uma resposta concreta da imaginação. Mesmo que pareça simples, não é um processo dócil, é preciso destruir ideais que já estavam impregnados para dar lugar à experiência estética desconhecida, dessa forma, deslocando-me do que já era tido como ordinário. Durante esse processo, muitas vezes um desejo é negado, uma vontade, em prol de um valor de conduta que nem ao menos se sabe qual seria o real sentido total, exatamente por ser algo que está além de um pensamento objetivo.

A exemplo de quando descrevo os pensamentos aqui neste texto: pode-se dizer que é um espaço de memória? Ou um depositário teórico? Mas, certamente, quase sempre temos ideias pouco exploradas, ou mesmo, quando exploradas, há delas algo que permanece na superfície de um oceano profundo e complexo de sentimentos e conceitos pouco palatáveis, mas, quando me dedico ao propósito de investigar tais problemáticas, novos campos se abrem, dando lugar para novas dúvidas, ou quem sabe, para o retorno de antigas dúvidas. Em vista disto, o branco não se resume em uma única cor, até porque a tinta é uma substância orgânica que possui suas particularidades e a decorrência do óleo provoca um leve amarelamento nas superfícies, conforme o tempo passa. No branco existe uma vida sobre a qual não tenho total controle, o material possui uma autonomia intrínseca de sua natureza, o branco é uma resposta dentro da realidade ativa da obra, ele é um tempo que pesa as cabeças para baixo. O branco não é pureza, ele é o peso que origina os restos mortais.

Para quem observa uma pintura e é a priori assimilado apenas por aquilo que já está evidenciado, é preciso compreender, no entanto, a existência de um longo processo de reflexão do artista, e tal proposição jamais é ingênua, uma pintura não é somente uma forma que está diante dos olhos. A pintura é, antes de mais nada, um pensamento materializado que carrega toda a experiência de uma trajetória vivida, reflexo das inquietações inerentes à permanência do artista como indivíduo operante no âmbito de sua própria vida.

A criação não se desvencilha dos traumas, e das sensações, que o corpo do artista sofreu durante seus anos de vida. A arte não se define genuinamente apenas pela obra,

mas pela ação ativa do artista que impulsiona seu desejo até sua alma transbordar. Giorgio de Chirico³, em seu texto *Mistério e Criação*, disse que é necessário que o sentido presente do imaginário não permaneça sempre lógico, pois quando a imagem se revela para o artista, ela deve se apresentar tão forte para que sejamos obrigados a pintar, sendo assim uma busca constante nas profundezas do ser.



Fig. 2 – Andrey Rossi, *Eles perpetuam*, 108 x 175 cm, óleo sobre tela, 2018

O desejo pelo espaço em branco surgiu em detrimento da observação de um trabalho que fora criado um ano antes, e que possui um distanciamento considerável, se levarmos em consideração as propriedades pictóricas da obra *Acúmulo* (fig.1) em relação a obra *Eles perpetuam* (fig.2), é necessário considerar que a série ao qual *Eles Perpetuam* está inserida, foi desenvolvida ao longo de dez anos.

A obra possui um forte apelo pictórico. Nesse caso, o plano de fundo terroso é uma característica já existente do material que foi apropriado para se tornar um suporte. O desejo de apropriação se deve às suas manchas que transitam do amarelo sépia, com algumas manchas atenuantes de cinza escuro, aludindo a um tempo longínquo. O suporte é uma lona de caminhão que ainda sustenta em seu corpo os flagelos do uso anterior. Ranhuras e remendos são constantes e, em alguns pontos, as suturas tornam-se evidentes, tal como um ferimento mal cicatrizado.

Se imaginarmos que anteriormente esse tecido rígido, rústico, tinha como função e essência cobrir algo, proteger uma carga: a partir do momento em que a lona é retirada da sua função de origem, sua carga valorativa é ressignificada. Ela se torna um suporte para pintura em função de suas qualidades enquanto objeto, incorporando especificações iguais a uma tela em branco.

A imagem retratada refere-se a uma criatura de corpo humano, com patas e cabeça de animal que sustenta o corpo de uma pessoa. Essa criatura, desenhada em carvão e nanquim, observa aquele que sustenta em seus braços. Com um olhar de ternura o rosto bruto do animal observa a face de olhos cerrados de uma pessoa inconsciente, essa criatura parece ser dotada de grande força, pois o peso de carregar um corpo não oferece qualquer tipo de resistência para seus braços. Enquanto em suas pernas peludas e cascos de cavalo que possui são tortos e débeis, deflagra-se a presença de certa instabilidade em sua imagem exuberante.

A imagem é uma relacionada com uma humanidade simbólica, inquietante e lúdica, no sentido mais amplo da palavra, e a pessoa carregada parece sonolenta e inserida em um pesadelo, como na obra de Goya *O sono da razão produz monstros*. Nessas duas obras existe um distanciamento do plano de composição, mas com uma proximidade ideológica e continuidade processual. O branco de *Acúmulo* surgiu em resposta para a exaustão das manchas da lona, no entanto, as imagens dialogam enquanto obra,

ampliadas pela sua ideia de potência, seus significados não são uma única resolução do que exatamente deveria estar ali.

O que origina esse afluxo sensível da pintura é a união do sentido epistêmico, sua materialidade, textura, cor, forma e pensamento. Heidegger diz que a “[...] interpretação da coisa reclama-se da perspectiva imediata [...] através dos seus aspectos.” (HEIDEGGER, 1977: 19). Se os materiais utilizados são ligados a um pensamento racional ou irracional do sujeito, a concepção de material se torna uma percepção estética, e o significado simbólico dos objetos excede seus aspectos realistas.



Fig. 3 – Andrey Rossi, *Acúmulo*, 117 x 175 cm, óleo sobre tela, 2019, Acervo Museu de Arte do Rio de Janeiro.

Retomando o amontoado de cabeças, até então pouco mencionado, em *Acúmulo* o deslocamento do eixo central da pintura destoa de uma composição harmônica tradicional. O baixo faz referência a aproximação da terra, se distanciando do alto que é o divino, a terra é perene e toma a vida para si, para devolver uma nova vida, essa referência ambivalente entre a vida e a morte é uma questão inerente e se relaciona com a repetição de um tema inesgotável, que permanece pertinente até o momento

em que houver um exaustão no sentido intelectual, pois o tema não me pertence, ele é universal. Portanto não busco uma resposta, busco em cada detalhe “sintetizar” ideias que surgem conforme o processo de criação.

Como artista, a morte na pintura é real, não apenas uma representação. As cabeças estão ali, um amontoado, parte exposto, parte coberto. Trata-se da “morte”, não da morte de um indivíduo, mas da morte enquanto destino. Essa encarnação crível na pintura desvirtua a morte ao sentido de eternidade, ao qual a terra não poderá comer com a mesma fome que come a carne. “O que está pintando no quadro é o corpo, não enquanto representado como objeto, mas enquanto vivido como experimentado determinada sensação” (DELEUZE, 2007: 43).

Como conclusão “provisória”, fica evidente que o artista possui uma responsabilidade ética sobre aquilo que cria, pois ele gera vida num ser que não é natural ao mundo comum. A pintura é uma criatura incômoda, que vem ao mundo porque não poderia ficar apenas na ideia. Como um criador de “imagens encarnadas” ousou dizer que a pintura é um desejo que não mede esforços, é um sentimento profundo que não está estrito a matéria, a pintura é uma verdade sem amarras com a lógica e a neutralidade, sua força está materializada no seu modo de bastar.

Referências

- CHIPP, Herschel. B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- GOMBRICH, Ernst. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC editora, 1999.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1977.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura. vol. 09: o desenho e a cor*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul. *A Imaginação*. São Paulo: Difel, 1982.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Notas

¹ Leonardo da Vinci, *Tratado de pintura, vol. I, Preceitos de pintura*. São Paulo: Criativo, 2013.

² Kurt Schwitters, publicado originalmente em *Der Ararat*, (Munique, 1921). (CHIPP, 1999: 389)

³ Giorgio de Chirico, "Mistério e Criação", 1912 (CHIPP, 1999: 406).