

NARRATIVA E LITERALIDADE NA PINTURA CONTEMPORÂNEA

PAULA MERMELSTEIN COSTA

**NARRATIVE AND LITERALITY
IN CONTEMPORARY PAINTING**

**NARRATIVA Y LITERALIDAD EN LA
PINTURA CONTEMPORÁNEA**

RESUMO

O artigo explora as imbricações entre modelos pictóricos de narrativa e literalidade na pintura contemporânea, tomando como exemplo três artistas: Kerry James Marshall, Luc Tuymans e Mamma Andersson. A obra dos três, que começa a ganhar proeminência entre as décadas de 1980 e 1990, convoca estas duas instâncias - e, com frequência, suas bagagens históricas - simultaneamente, trabalhando-as enquanto signos distintos dentro de um mesmo quadro.

PALAVRAS-CHAVE Pintura; Arte contemporânea; Narrativa

ABSTRACT

The article explores the overlap between pictorial models of narrative and literality in contemporary painting, taking three artists as an example: Kerry James Marshall, Luc Tuymans and Mamma Andersson. The work of the three, which began to gain prominence between the 1980s and 1990s, summons these two instances - and, often, their historical baggage - simultaneously, working them as distinct signs within the same framework.

KEYWORDS

Painting; Contemporary Art; Narrative

RESUMEN

El artículo explora la superposición entre los modelos pictóricos de narrativa y literalidad en la pintura contemporánea, tomando como ejemplo a tres artistas: Kerry James Marshall, Luc Tuymans y Mamma Andersson. El trabajo de los tres, que comenzó a ganar protagonismo entre los años 1980 y 1990, convoca estas dos instancias -y, a menudo, su bagaje histórico- simultáneamente, trabajándolas como signos distintos dentro de un mismo marco.

PALABRAS CLAVE

Pintura; Arte contemporânea; Narrativa





Como grande parte da produção pictórica recente, as pinturas do norte-americano Kerry James Marshall, do belga Luc Tuymans e da sueca Mamma Andersson partem de imagens de diferentes mídias visuais e textuais que são reelaboradas em um contexto narrativo. A narrativa, em seus trabalhos, funciona de modo autorreflexivo, ora como comentário da tradição da pintura, ora como metáfora para a obsolescência do meio, ora como experimentação metalinguística. Mas não é o único modelo em jogo aqui. O espectador, que foi convocado à lógica interna dos quadros em um primeiro momento, é então confrontado com a dimensão literal da presença material do meio nas obras.

A pintura narrativa nessas obras compreende não necessariamente aquela disposta a narrar uma história, mas todo um conjunto de práticas e pressupostos associados historicamente à pintura enquanto instituição fundadora do conceito moderno de arte autônoma e enquanto modelo de compreensão do mundo. Do mesmo modo, a dimensão literal da pintura também não é evocada de maneira inteiramente inocente e acarreta todo um

histórico de práticas modernistas, aludindo a um modelo que é, de certa forma, antagônico ao anterior.

Se desde os princípios da escrita da História da Arte ocidental nos séculos XVI e XV, a pintura consolidou sua posição hegemônica, mas a partir do final do século XIX, essa disposição foi continuamente reconsiderada. O tensionamento veio de diferentes frentes através de ameaças externas, como o advento de técnicas mecânicas de produção de imagens, o *readymade* (DE DUVE, 1986)¹, a escultura minimalista (JUDD, Apud FERREIRA, 2006, pp. 96-106), a chamada “condição pós-meio” (KRAUSS, 1999) ou por meio de críticas internas, feitas a partir da própria pintura, basilares para a compreensão de uma pintura moderna.

Ainda que decerto alguns desses eventos tenham participado de um abalo de hierarquias, a maior parte dessas aparentes ameaças acabou por ser incorporada ao meio pictórico; a historiadora e crítica alemã Isabelle Graw (2018) atribui a longevidade da pintura justamente a esta capacidade de absorver suas próprias críticas. O que estas críticas contestavam, afinal, voluntária ou involuntariamente, não era bem a pintura enquanto prática, mas certos pressupostos da tradição artística na qual ela surgira. Essencialmente, tais pressupostos estariam relacionados às

pretensões de verdade no oferecimento de uma imagem privilegiada do mundo, fundada na mimese, na figuração e na estrutura narrativa; isto é, justamente nos aspectos que participaram ativamente na consolidação de sua hegemonia².

Em um ensaio recente intitulado “Argumentos favoráveis e contrários à pintura”, o fotógrafo e pesquisador Jeff Wall (2022, p. 326) argumenta que essas críticas se direcionavam à pintura precisamente por ela ser considerada “a mais canônica dentre todas as formas [de arte] canônicas”, mas que se voltavam em essência ao conceito de autonomia na arte de modo geral. A pintura representaria, tal como é exposto pelo autor, um modelo de “revelação do mundo” (“*world-disclosure*”)³ – ainda que uma revelação ilusória, espectral –, que serviria a qualquer atividade prática, moldando a concepção do sujeito autônomo e sua relação com o mundo. As críticas à pintura seriam, portanto, emblemáticas, sendo antes “uma crítica da relação emancipada do sujeito autônomo com o mundo” (2022, p. 326).

Wall associa a história da pintura àquela do Imperialismo e do Iluminismo, e não por acaso, afinal, o advento da pintura enquanto arte autônoma coincidiu com a formação do sujeito humanista no século XV. Em seu texto “A época das imagens de mundo” (1938),

Martin Heidegger comenta o papel da “transformação do mundo em imagem” na construção deste sujeito:

Quanto mais completamente e amplamente o mundo é conquistado e fica à disposição, mais objetivo fica sendo o objeto, mais subjetivamente, isto é, insistentemente ergue-se o sujeito e mais irresistivelmente a consideração do mundo e a doutrina do mundo se transformam em doutrina do homem, em antropologia. Não é nenhuma surpresa que o humanismo surja quando da transformação do mundo em imagem. (Heidegger, [1938], 2005, p. 9)

Portanto, as características específicas da pintura deste período, que incluem desde o sistema perspectivo e narrativo reforçados pelas premissas renascentistas até o formato portátil da pintura de cavalete desvinculada de uma estrutura arquitetônica, estariam todas associadas a essa “relação emancipada do sujeito autônomo com o mundo”, perpassando, também, o desenvolvimento do capitalismo na Europa do século XV. A autonomia espacial e simbólica que essa pintura assume seria uma versão ilusionista e portátil da autonomia artística, de modo mais amplo, e da autonomia do sujeito humanista frente ao mundo.

Essa relação moderna entre sujeito e mundo é caracterizada também pelo historiador Martin Jay, que distingue diferentes “regimes escópicos da modernidade”⁴ – título do texto em que aborda a

questão. O sujeito humanista e sua arte renascentista, aqui, estariam representados por um “regime cartesiano”, que observaria o mundo de um ponto de vista único, incorpóreo e pretensamente “natural” (JAY, 2020). Outro desses regimes escópicos seria aquele associado à cultura visual dos Países Baixos do século XVII, caracterizado por um modo *descritivo* e cuidadosamente analisado pela historiadora Svetlana Alpers (1983). A autora relaciona a arte produzida na região nessa época aos progressos científicos e cartográficos dos holandeses – que não deixam de ter uma relação também intrínseca com a ascensão do capitalismo. O regime escópico em questão estaria presente na feitura tanto de quadros quanto de mapas ou de objetos observados nos microscópios recém desenvolvidos, priorizando a *descrição* de superfícies à *narração* de histórias, priorizada pela pintura renascentista.

O nascimento da narrativa na pintura tal como a compreendemos (enquanto modelo de uma tradição pictórica) parte de uma interpretação retórica e dramática de textos prévios intimamente atrelada a uma profundidade espacial e à autonomia da imagem pictórica. Conforme dispõe o historiador da arte Hans Belting, se na Idade Média havia imagens isoladas – *imago* – e narrativas ilustrativas fragmentadas – *historia* –, apenas no

Renascimento haverá uma “unidade empírica” da imagem narrativa (BELTING, 1985, p. 160). Então, o espaço pictórico autônomo orientado pela técnica da perspectiva funcionaria como um palco onde textos clássicos – de origem bíblica ou mitológica – seriam encenados dramaticamente pelas figuras representadas. Esse palco sozinho, sem o texto encenado, não se elevaria ao status humanista de “*cosa mentale*”. Afinal, como bem distinguido por Jay em sua caracterização do regime cartesiano, a finalidade dessas imagens não seria a de descrever o mundo empiricamente – a descrição empírica da paisagem e objeto seria reservada aos detalhes⁵ –, mas de reencená-lo de acordo com as ordens, escalas e narrativas humanas. A autonomia da pintura se sujeitava, afinal, à autonomia desse espaço virtual, de sua separação do mundo concreto⁶.

As premissas desse modelo se tornaram mais evidentes, justamente, através das críticas feitas a ele ao longo do modernismo. Pode-se dizer, afinal, que a principal forma assumida pelas críticas à pintura iniciadas no final do século XIX foi a autocrítica, através da pintura moderna. Para Yve-Alain Bois (2006, pp. 98-99), “toda a história da pintura abstrata pode ser lida como um desejo por sua própria morte”, abstração esta que “pode ser tomada como emblema” do modernismo. A pintura modernista, em sua forma emblemática

da abstração, visaria não mais uma relação de soberania com o mundo, mas com a própria pintura e seus meios formais e materiais, interpretados de modo literal. Propunha-se uma autonomia de outra ordem e para isso a pintura iria se despir de tudo aquilo considerado desnecessário para tanto, o que inclui todos os aspectos mencionados anteriormente que caracterizavam essa *instituição* da pintura narrativa – a estrutura do *tableau*, o espaço perspectivo, a separação em gêneros pictóricos, etc.

A pintura moderna, de modo geral, buscou se afastar da narrativa rumo a uma lógica de ilegibilidade do material, realçando sua textura, sua espessura ou planaridade, e seu aspecto háptico ou óptico, em contrapartida a um aspecto intelectual ou narrativo. Ao menos foi assim interpretada por uma grande e significativa parcela de críticos, historiadores, curadores e mesmo pintores. Tratava-se, justamente, de tomar a pintura em seu sentido literal, em oposição a seu sentido figurado: tomá-la pelo que ela é, e não pelo que pode sugerir. O apreço pela abstração e pelas formas geométricas, assim como pela fisicalidade da matéria plástica e indicialidade das marcas de pincelada, são alguns desses procedimentos que determinam a *literalidade* da pintura enquanto um signo, ou mesmo um modelo, pictórico.

Evidentemente, aquilo que chamamos de pintura moderna ou modernista é, na verdade, uma aglomeração de preceitos, conceitos, teorias e exemplos distintos, assim como “pintura narrativa”. Dentro desse conjunto, poderíamos salientar uma atenção à superfície do quadro e a seus aspectos táteis: enquanto a pintura narrativa direcionaria o espectador para o *interior* do quadro, a pintura moderna se atentaria ao *exterior*.

Svetlana Alpers sugere que na realização de uma pintura, existiria uma “proporção inversa” entre a ênfase dedicada à narrativa encenada e “a atenção à superfície descrita do mundo” (Alpers, 1983, p. 10). Para Clement Greenberg, a reiteração da planaridade da superfície da tela seria um aspecto basilar da pintura modernista (Greenberg, 1997). Há uma diferença significativa entre a superfície *do mundo* comentada por Alpers e *da tela* comentada por Greenberg, decorrente, é claro, do objeto de estudo de cada um: os holandeses estudados pela autora estavam representando aquilo que viam, enquanto o autor se refere à pintura abstrata. Ainda assim, a essência dos argumentos é semelhante, e ambos apontam para um distanciamento em relação ao *significado interior* de um quadro rumo a algo mais concreto.

Outros autores trariam argumentos semelhantes, como Hubert Damisch, para quem os traços de tinta nas pinturas

de Jackson Pollock não se desenvolveriam apenas na extensão do quadro, mas se acumulariam como *espessura* em sua superfície (DAMISCH, 1984, p.87). Nesse caso, não se trataria tanto de uma *reiteração* da superfície, mas um acúmulo *sobre* ela. É interessante também a dicotomia proposta por Michael Fried entre uma pintura “absortiva” (ou “anti-teatral”), concebida a partir da lógica hermética do *tableau*, que compreenderia o quadro como um espaço disposto para a observação do espectador, e uma pintura “teatral”, que exibiria a si mesma ao espectador, reconhecendo o olhar dele sobre ela – o modernismo de Manet, com seu jogo de olhares e reconhecimento explícito da presença do espectador, trabalharia nesse segundo regime (FRIED, 1980). Com importantes distinções, os argumentos de ambos os autores também observam um movimento na arte moderna para o exterior do quadro, ou ao menos rumo a sua superfície.

O fato é que, ainda que tivesse suas ambiguidades e suas contradições internas, a pintura moderna também iria se estabelecer enquanto um modelo, se não hegemônico, bastante influente no âmbito artístico ocidental, desde o final do século XIX até meados do século XX. É evidente que esse modelo assumiria diferentes facetas diante das peculiaridades dos diferentes países e culturas em que foi propagado, mas ainda é significativo

para a pintura contemporânea aqui analisada, visto que os três pintores cujas obras serão comentadas – Kerry James Marshall, Luc Tuymans e Mamma Andersson – cresceram sob seu “regime”, por assim dizer.

Se esses dois modelos estabeleciam um sistema de oposições no alto modernismo, a pintura ocidental entrará em uma espécie de curto-circuito na segunda metade do século XX, quando surgem diferentes manifestações de “novas figurações” ou da arte Pop nos anos 1960. Em “Outros critérios”, importante texto de Leo Steinberg publicado originalmente em 1968, o autor define aquilo que considera ser um novo plano pictórico disseminado na pintura pós-modernista (STEINBERG, 2008). Analisando a obra de Robert Rauschenberg a partir de “sua orientação em relação à postura humana” (STEINBERG, 2008, p. 114), Steinberg caracteriza esse novo plano nos quadros do artista como “horizontais opacas de tipo *flatbed*”⁷, que “não simulam mais campos verticais”, como faria grande parte da pintura modernista ainda determinada por “uma experiência visual da natureza”:

O plano do quadro de tipo *flatbed* faz sua alusão simbólica a superfícies duras, como tampos de mesa, chão de ateliê, diagramas, quadros de aviso – qualquer superfície receptora em que são espalhados objetos, em que se inserem

dados, em que informações podem ser recebidas, impressas, estampadas, de maneira coerente ou confusa. As pinturas dos últimos quinze a vinte anos insistem numa orientação radicalmente nova, na qual a superfície pintada não é mais o análogo de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais (STEINBERG, 2008, p. 117).

Não por acaso intitulado “Outros critérios”, o texto de Steinberg inverte um pouco a regra do jogo. Diante de todo o esforço em que se encontrava a crítica norte-americana para diferenciar a pintura dita modernista – no contexto norte-americano da época, predominantemente abstrata – daquela que a precedia, ele coloca ambas sob a mesma categoria de superfície análogas a “uma experiência visual da natureza” e encontra a ruptura em outro tipo de pintura, com o plano *flatbed* e sua alusão a “processos operacionais”.

Ainda que utilize a obra de Rauschenberg como fio condutor de sua análise, Steinberg observa manifestações do plano *flatbed* em trabalhos de diferentes artistas, como Andy Warhol e Jean Dubuffet, e poderia se estender às obras de outros artistas da mesma geração, como Cy Twombly, Jasper Johns ou Gerhard Richter. A pintura tipo *flatbed* não projeta um mundo próprio, análogo ao mundo que vemos, mas “recebe” imagens de modo quase involuntário; ou ao menos o artista encena um aspecto involuntário através,

por exemplo, de técnicas como o *silkscreen*, em que o gesto subjetivo não se faz evidente como na pintura a óleo de cavalete.

O plano *flatbed* não se coloca necessariamente como uma oposição à reiteração da planaridade na pintura modernista proposta por Greenberg, mas se esta é empregada aqui, não é de forma apenas auto afirmativa, como seria na pintura *color field*, por exemplo. No caso da obra de Rauschenberg, a planaridade seria colocada *em relação* a objetos e imagens dispostos na tela: “Se algum elemento de colagem, como uma fotografia, ameaçava evocar uma ilusão tópica de profundidade, a superfície era casualmente pintada ou manchada para relembrar sua planeza irreduzível.” (STEINBERG, 2008, p. 121). Não se trata, portanto, de se concentrar apenas nos aspectos literais da pintura, mas de trabalhar com eixos opostos em um mesmo plano, sugerir uma profundidade para então interrompê-la.

Apesar de encenar um gesto involuntário, enfim, esta pintura assume uma postura de comentário. A imagem não é mais confeccionada pelo pintor, mas *recebida* pelo quadro, onde o artista intervém mais do que cria. A imagem “retorna” à tela, mas não de forma inocente e não sozinha, vem carregada de detritos; a pintura não almeja mais uma linguagem pura da tinta, do traço e da tela, mas se aventura numa impureza textual ou iconoclasta.

É assim que, por outros caminhos, a pintura volta a se aproximar de um âmbito narrativo. Ela volta a se referir a elementos externos, volta a partir de “textos prévios”, ainda que não necessariamente de origem literária e sim de uma cultura de imagens atuando como texto. Evidentemente, a narrativa assim engendrada – se é que de fato o que aí se tem pode ser designado por esse termo – não se dará do mesmo modo. Ela não está mais intimamente associada à projeção espacial da perspectiva, não mais pressupõe o estabelecimento tácito de um palco ao observador. Ela tampouco deriva de uma “tradução” de texto para imagem, a qual demandava, na pintura narrativa tradicional, toda uma interpretação dramática e a elaboração de uma *mise-en-scène* própria, um “texto” intermediário elaborado nessa tarefa de tradução.

As foto-pinturas de Gerhard Richter, que o artista começou a fazer na década de 1960, são um exemplo emblemático dessa relação estabelecida com a pintura narrativa. Se aproximando da concepção de um plano *flatbed*, as obras em questão partem de fotografias prévias e dialogam com “processos operacionais”: através da característica técnica de *blurring* do pintor e de uma paleta monocromática, as pinturas parecem fotografias tremidas ou borradas. Aqui, é a própria pintura que emula práticas mecânicas e

“involuntárias” (no caso, a própria fotografia). O resultado é curioso: ainda que parta de fotografias e chegue numa imagem de aparência fotográfica, ao reproduzir essas cenas dentro de suas pinturas, ainda que esteja emulando um aspecto mecanizado, fotográfico, o plano vertical do *tableau* é inevitavelmente evocado. Richter produz uma espécie de híbrido, em que o plano pictórico se aproxima de uma noção mais tradicional de pintura de cavalete, sem deixar de também parecer uma fotografia.

De acordo com Benjamin Buchloh, as foto-pinturas do artista alemão manipulariam uma relação dialética entre o “*readymade* fotográfico” e os “materiais convencionais da pintura”, de modo que “a unidade bem-sucedida entre os dois procedimentos pode nos fazer acreditar que estamos olhando para uma pintura tradicional quando, de fato, conceitualmente, estamos olhando para um *readymade* pintado.”⁸ (BUCHLOH, 2000, p. 375, tradução nossa). Invertendo a situação, podemos acreditar estar olhando para um *readymade* pintado quando, concretamente, estamos olhando para uma pintura tradicional. Isabelle Graw argumenta algo semelhante quando comenta que o *blurring* nas pinturas de Richter parece emular, a princípio, uma “estética da fotografia amadora”, mas também “almeja tornar o tema irreconhecível – de modo que pareça mais

abstrato e visivelmente pintado” (GRAW, 2018, p. 112), evidenciando os movimentos das pinceladas no quadro e acentuando, enfim, o fato de *isto* é uma pintura.

Nessa inversão, Richter coloca o *tableau* – e outros aspectos da pintura tradicional – em evidência, revelando-o como um procedimento quase arbitrário oriundo da fotografia, e não natural ou intrínseco à prática pictórica. De modo análogo, a obra de Robert Ryman, tal como é descrita por Yve-Alain Bois, declararia “a pintura como um código histórico em vez de um fato natural” ao levar o ‘pictórico absoluto’ tão ao extremo que [este] se torna arbitrário” (BOIS, 2006, p. 266 e p. 269). De acordo com Bois, o gesto pictórico seria esgarçado e reduzido por Ryman de tal forma que na tela sobraria apenas “um resíduo de arbitrariedade que o modernismo (o reducionismo do modernismo) teria desejado eliminar [...]” (BOIS, 2006, p. 169).

Desde a década de 1980, predominam declarações no debate artístico internacional que apontam para uma reabilitação ou “retorno” da pintura, inclusive em suas modalidades ilusionistas, figurativas e narrativas – sem dúvida grande parte delas influenciada pelo mercado de arte em face da posição privilegiada que a pintura nunca deixou de ocupar neste. O chamado Neoexpressionismo

que emergiu com essa onda foi muito criticado em um primeiro momento, acusado de resgatar uma mentalidade pré-moderna, um idealismo retrógrado⁹ e, em última instância, de acreditar demasiadamente na pintura, mesmo depois de toda a crítica que o meio recebeu ao longo do século XX.

Existe outra perspectiva para o movimento, entretanto, que diz bastante sobre a postura que a pintura assume em décadas mais recentes. Para Isabelle Graw, a exibição da expressividade da pintura nas obras de artistas como Albert Oehlen, Martin Kippenberger e Jörg Immendorff não deveria ser compreendida como um sinal de autenticidade mas como o reconhecimento de um “procedimento específico”, através de uma atitude performática (GRAW, 2010).¹⁰ A autora também argumenta que a pintura, de modo mais amplo, haveria assumido um “modelo de apropriação, um comportamento parasita” entre as décadas de 1970 e 1980, substituindo “o modelo do sujeito potente que cria algo novo usando seus próprios recursos”¹¹ (GRAW, 2004, p. 45).

Esgarçado ao seu limite, o signo pictórico por um lado exaure seu teor expressivo/subjetivo e por outro reforça seu emprego retórico, enquanto pertencente a um *vocabulário* da pintura. Do mesmo modo, a própria pintura passa a valer como um signo retórico: ela perde

sua inocência, em certo sentido; o ato de pintar, assim como o objeto pintura, sinaliza um código histórico específico e, para além da prática pictórica, passa a funcionar conceitualmente.

*

É sob esse contexto que as instâncias de “narrativa” e “literalidade” podem participar na pintura contemporânea enquanto signos específicos de um vocabulário da pintura. As obras de Kerry Marshall, Luc Tuymans e Mamma Andersson participam de uma vertente da pintura das últimas décadas na qual não são mais apenas os procedimentos isolados de um quadro que são evidenciados enquanto signos, mas modelos de modo mais amplo, como os que aqui chamo de “narrativa” e “literalidade”.

O estabelecimento da pintura moderna enquanto modelo “alternativo” à pintura narrativa, que alcançou seu ápice na metade do século XX, será importante para as obras contemporâneas aqui analisadas, localizadas essencialmente entre o final da década de 1980 e meados de 2010: junto à narrativa, e geralmente como contraponto a ela, essa pintura também evidencia e enfatiza a literalidade do material pictórico. Afinal, era essa pintura moderna a estrutura “vigente” durante os anos de crescimento e aprendizado dos pintores aqui estudados.

Partindo, sem dúvida, de um movimento maior que direcionou boa parte da arte contemporânea – não atoa, com frequência, referida como “pós-moderna”, ainda que o termo hoje soe um pouco ultrapassado –, a obra de cada um dos três pintores parece resgatar certas ideias negligenciadas ou obliteradas pelo modernismo. Sua interação com esse modelo perpassa menos uma negação direta de seus preceitos do que uma busca por caminhos paralelos, vias esquecidas ou menosprezadas, as quais irão trilhar de modo simultaneamente retrospectivo e prospectivo.

É notável, por exemplo, a importância que a história e a arte afro-americanas têm na obra de Kerry James Marshall. Essas emergem não simplesmente enquanto tema, mas a revisão e reescrita dessa história são parte essencial do projeto do pintor, que é plenamente ciente de sua oclusão sistemática. Para Luc Tuymans, a pintura como um todo é um grande projeto fadado ao fracasso, incluindo as promessas utópicas da arte moderna. Tomando como premissa a impossibilidade de se produzir uma obra inteiramente original, uma de suas maiores inspirações é a história de Han Van Meegeren, falsificador de quadros, a qual considera uma espécie de resposta obscura aos idealismos do modernismo; o caminho da farsa ao invés da vanguarda. No caso de Mamma Andersson,

seu interessa reside na via paralela dos artistas conhecidos como *outsiders*, cuja relação com a representação e os materiais seria de algum modo mais direta, mais bruta, menos mediada pelo peso dos códigos estabelecidos da arte reconhecida por museus e galerias.

A pintura de Marshall (1955-), estadunidense, começa a ganhar destaque na década de 1980. Seu trabalho se utiliza de modelos e códigos de representação de diferentes origens para, em suas palavras, “estabelecer uma presença” da figura negra e da história afro-americana “que não seja condicionada pela sua relação com a prática ou estrutura chamada racismo” (MARSHALL, 2017, p. 32).

Incorporando signos de diferentes origens (da iconografia cristã aos vevês do vodu), diferentes estruturas de composição e narração (da *istoria* renascentista à colagem modernista) e se utilizando de técnicas distintas (da têmpera à ovo ao *dripping*), suas pinturas funcionam quase como pastiches, mas não apenas de um único estilo, e sim de um encontro entre diferentes técnicas, materiais e temas historicamente determinados. Por isso mesmo é, entre as obras dos três artistas aqui discutidos, aquela que mais engaja uma compreensão tradicional de narrativa, mas também a que contesta mais diretamente. O estabelecimento de um espaço realista guiado pelas leis da perspectiva, de figuras e objetos tridimensionais e de uma

narrativa na pintura fazem todos parte da complexificação conceitual almejada por sua obra. Marshall também compartilha com a tradição renascentista o fato de que sua pintura parte, frequentemente, de textos prévios, sejam essas referências mitológicas e bíblicas (que parecem se referir mais à iconografia da História da Arte do que a estas histórias diretamente), letras de blues ou poemas de Aimé Césaire.

A narrativa na sua pintura é principalmente um recurso retórico, que se vale das posições de prestígio dessa tradição pictórica cuja presunção de universalidade excluiu tantas outras imagens do mundo, e irá ser trabalhada a partir da construção calculada da figura, do espaço, do modo de pintar e da iconografia de cada obra. Suas imagens devem ser, por assim dizer, *lidas*, pois foram organizadas em um todo coerente, ainda que ele frequentemente apresente elementos conflitantes.

O ponto central da crítica do artista se volta para a pintura modernista abstrata norte-americana, com suas ideias de pureza e autoafirmação. A pintura para Marshall está intimamente atrelada a quem a produz, daí a importância da figuração em sua própria obra. Irá criticar a pureza abstrata e o sujeito “neutro” que se esconde por detrás dela através da figuração de pessoas negras, sujeitos excluídos da feitura e representação

nas telas, para quem a neutralidade foi historicamente negada. A construção desse sujeito neutro e moderno, afinal, se deu não apenas concomitantemente, mas de modo intrincado às práticas imperialistas, mais especificamente à colonização dos Estados Unidos e ao tráfico de escravos de origem africana.

Junto a modelos tradicionais de representação na pintura, Marshall torna evidente a presença literal ou expressiva da tinta, cujo sentido é sempre ambíguo: esta parece trabalhar como um contraponto retórico à imagem representada, um significante opaco ou, nas palavras do próprio pintor, “apenas uma área de tinta” (MODERN ART NOTES PODCAST, 2013), mas também como uma referência histórica à neutralidade da tinta e da cor pregadas no alto modernismo americano. Aliás, parece haver se tornado quase um lema de Marshall afirmar que trabalha os signos de sua pintura, particularmente a cor preta com que pinta suas personagens, “literal e retoricamente”.

A representação de pessoas negras, então, não é simplesmente um tema na pintura de Marshall, mas está intrinsecamente associada ao seu projeto artístico. Como tudo em sua pintura, as sutis e as complexas escolhas que envolvem essa representação não são arbitrárias, mas cuidadosamente moldadas de modo não apenas a *retratar* a figura, mas *construí-la*: “Quando insiro uma figura em um

espaço pintado, tenho que considerar tudo aquilo que isso significa e então construir, editar e revisar, de modo a alcançar ao máximo seu efeito para que a negritude se torne um substantivo, não um adjetivo.” (MARSHALL, 2017, p. 29). Ademais, essa construção em si deverá ser *narrada* nas obras, como observa o historiador da arte Darby English, “A figura não retrata. Em vez disso, ela ajuda Marshall a contar a história de sua construção.” (ENGLISH, 2023, p. 420).

A construção dessas figuras no quadro talvez seja mais evidente em algumas de suas obras que se apresentam como uma espécie de pintura “passo-a-passo” – há uma série de pinturas sem título de 2009 e 2010 que retratam pintores diante de seus autorretratos inacabados e esboçados em esquemas de “*paint by numbers*”. O processo de construção pictórica da figura, pormenorizado no quadro, acaba funcionando também como metáfora para um sentido mais amplo e filosófico acerca do processo de construção e concepção do sujeito negro na sociedade estadunidense.

Uma obra exemplar neste sentido é “*Untitled (Painter)*”. Na obra, uma mulher negra se dispõe no centro da tela, carregando uma paleta de pintura gigantesca, que a encobre parcialmente e preenche a parte esquerda do quadro por inteiro. Apesar da escala agigantada, o objeto não chega a ofuscar a personagem, cuja presença é tornada ainda

mais enfática pelo fato de encarar o espectador frontalmente em uma postura austera, de afronta¹². Enquanto a figura é tridimensional e realista, a paleta delimita uma porção bidimensional da tela, operando como um quadro dentro do quadro. A figura é “literal e retoricamente” negra, mas a paleta é branca e coberta de restos de tinta em tons claros, rosas pastéis. No avental da pintora, por outro lado, observamos restos de tinta em tons escuros, marrons e pretos, como se pintasse algo diferente daquilo que as cores da paleta indicam, possivelmente um retrato como os de Marshall.



Figura 1.
Kerry James Marshall, *Untitled (Painter)*,
2008. Acrílica sobre painel de PVC em
moldura do artista, 73 x 62,9 cm.
© Kerry James Marshall, cortesia do
artista e David Zwirner, Londres

Figura e objeto parecem aqui representar dois modelos de pintura em uma mesma obra: por um lado, temos a especificidade da figuração, com a presença fenomenológica da personagem; por outro, a suposta neutralidade da abstração, a pintura que não representa nada além de si própria. A abstração está *contida* dentro de uma pintura figurativa, sendo articulada enquanto signo de um vocabulário. Poderíamos dizer, ainda, que a figuração “ganha a disputa”, afinal sua mera presença *contamina* a pretensa pureza da abstração. Os dois modelos convivem, enfim, mas não necessariamente de modo pacífico. Como a personagem, a pintura de Marshall não está ali para apaziguar conflitos, mas para nos afrontar. A presença afirmativa de suas personagens negras¹³ está sempre acompanhada deste sentido crítico, e está sempre envolvida no vocabulário pictórico “de modo que você não possa separar o que está representado da maneira com a qual a pintura é feita” (MARSHALL, 1998, p. 265).

A pintura de Luc Tuymans (1958-), nascido na Bélgica, não constrói narrativas de modo tradicional, ela o faz em fragmentos. Partindo sempre de imagens prévias, geralmente de origem fotográfica ou cinematográfica, e com frequência associadas a alguma passagem sombria da história recente do continente europeu, Tuymans

trabalha a sua pintura como uma espécie de versão de segunda-mão, uma impressão vaga e fragmentária desses originais.

Dentre as obras dos três artistas, a de Tuymans talvez seja aquela que disputa mais enfaticamente a questão da autonomia na pintura. A narrativa em seus trabalhos se encontra menos no interior de cada quadro do que no contexto da exposição e de sua obra como um todo. Ainda que trabalhe com uma pintura figurativa e relativamente tradicional, ela está absorta em uma condição pós-meio, na qual é necessário ultrapassar os limites da tela para compreender o contexto original das imagens. Mas há, ainda, uma ambiguidade em curso: se por um lado é apenas no âmbito da exposição que temos uma perspectiva mais informada acerca dos temas representados nas telas, a compreensão absoluta deles não é imprescindível e as obras também podem ser tomadas enquanto as imagens fragmentárias e tangíveis que são.

Para Tuymans, a pintura é uma ferramenta obsoleta que perdura fora de seu tempo, cuja originalidade é impossível, concepção que busca transmitir visualmente utilizando cores esmaecidas e fabricando um aspecto envelhecido em seus quadros, por ele chamados de “falsificações autênticas”. Quando justifica essa sua compreensão do meio, o pintor com frequência remete à

história de Han Van Meegeren, um falsificador de quadros holandês que vendeu vários falsos Vermeers nas décadas de 1930 e 1940.

Van Meegeren foi preso no final da Segunda Guerra não por suas falsificações, mas por haver vendido “propriedade cultural da Holanda” aos nazistas, o que faria dele um colaborador do inimigo. Para evitar a pena de morte, o holandês teve não apenas que confessar a inautenticidade de um de seus Vermeers comercializados mas, para comprová-lo, lhe exigem que reproduza uma cópia idêntica do quadro. Ainda que tenha obedecido o pedido e tenha sua pena reduzida, Van Meegeren antes argumenta que uma verdadeira falsificação nunca é uma cópia absoluta (TUYMANS, 2013, p. 20). De fato, suas falsificações nunca eram idênticas a quadros previamente existentes; caso fossem, não poderiam ser comercializadas como descobertas inéditas. Van Meegeren, um pintor frustrado em sua juventude, justamente por sua obra ser considerada antiquada, agora reivindicava a originalidade de suas falsificações.

Para Tuymans, a história de Van Meegeren, que “odiava a modernidade” e enriqueceu com falsificações, motivado por ressentimento e vingança, é como uma antítese daquela de Van Gogh, epítome da originalidade e expressão que morreu humildemente sem vender nenhum quadro, mas igualmente de forma trágica

(TUYMANS, 2013, p. 21). O falsificador representaria um lado obscuro da modernidade, menos inocente que seu compatriota consagrado, “sua abordagem era mais enganosa, nunca direta e sempre escondida, mascarada por um passado presumido.” (TUYMANS, 2013, p. 21). Tuymans não vê com ingenuidade o projeto fadado ao fracasso de Van Meegeren, tampouco o aspecto criminoso e a relação ambígua que ele manteve com os nazistas. Isso tudo apenas ressalta as origens duvidosas de tal idealismo perante a pintura, também embebida em mitos de redenção, em promessas de grandeza.

“O conceito de Van Meegeren não se opõe ou busca mudar a sociedade ou sua percepção. Ele os reforça através da apropriação, e então os molda em uma interpretação flácida.” (TUYMANS, 2013, p. 21). Há dois aspectos que merecem ser destacados nessa segunda afirmativa de Tuymans. Primeiro, ele associa as falsificações de Van Meegeren a processos de apropriação, depois, destaca a “flacidez” de sua interpretação, ambos aspectos que serão trabalhados por ele em sua própria obra: sua forma de reutilizar imagens que coleta do mundo é um tipo próprio de apropriação inspirado pela *farsa*, e seu modo de pintar, com cores esmaecidas, figuras murchas e traços “desajeitados”, evoca a fragilidade ou a “flacidez” que preza em Van Meegeren. Apesar de “copiar” imagens do mundo, portanto, essa flacidez é essencial para

comprovar empiricamente a impossibilidade de alcançá-las; a potência de sua pintura se encontra nessa distância, nesse ato falho.

Para Tuymans, a pintura é uma tarefa tão essencial quanto anacrônica. Fadada ao fracasso, ela é insuficiente em seu papel mimético, mas pode e deve existir enquanto rastro e tentativa de representação apesar de todo o ceticismo do artista em relação às promessas da pintura, afinal, ele é ainda bastante apegado aos rituais de seu processo.

O efeito “flácido” é alcançado em sua pintura, em parte, devido a seu processo *alla prima*: a pintura feita em uma só sessão, molhado sobre molhado, está mais sujeita às contingências do material do que um trabalho feito em camadas, com tempo mais prolongado. Esse imediatismo é importante para Tuymans, não porque busque com isso uma maior expressividade ou leveza, mas justamente para evitar um trabalho mais acabado e rebuscado. Costuma primeiro pintar uma camada de branco sobre a tela e então, aos poucos, acrescenta outras cores, de modo que a imagem vai se definindo gradualmente, sempre esmaecida e leitosa pela interferência do branco. Suas obras são, sobretudo, evidências desse processo, funcionando como documentos de si próprias, de suas imperfeições, de seus materiais específicos, de seus traços flácidos.

Suas pinturas não revelam precisamente os contextos históricos que parecem tão importantes enquanto tema. O interesse do artista se concentra justamente sobre essa perda de informações do processo, sobre o caráter intrinsecamente falho da pintura. A ideia de transformação é mais importante do que a de representação; a pintura não espelha ou reproduz imagem, ela a mutila com seus novos enquadramentos¹⁴ e se distancia dela com camadas de tinta.

O historiador Joseph Leo Koerner resume este processo de Tuymans da seguinte forma: “Tendo mortificado a imagem, a pintura a revive, monstruosamente, como algo completamente diferente.” (Koerner, 2013, p.191) A afirmativa parece encontrar uma boa ilustração em sua série “*Insert*”, de 2016. Aqui, o artista parte não de imagens fotográficas ou documentais, mas de re-interpretações de suas próprias pinturas.

Em *Insert II*, por exemplo, parte de uma foto de iPhone da pintura *Frank* (2003), que por sua vez parte de uma fotografia polaroide, tirada por ele mesmo, de seu galerista dentro de um carro. Em *Frank*, o galerista quase passa despercebido, sendo a maior parte da tela ocupada pelo capô do carro e os reflexos luminosos neste. O rosto do homem, desproporcionalmente pequeno na imagem, encontra-se atrás do vidro do carro de interior escuro e esverdeado.

Este rosto será, no entanto, protagonista da pintura *Insert II*, onde ocupa a tela inteira, sobreposto por uma mancha no vidro e um pedaço do para-brisa. Aqui, a pele do homem é verde com toques de rosa, o que, fora do contexto do vidro do carro, lhe impõe um caráter monstruoso. A distância e fragmentação material provocadas pela passagem de polaróide à pintura, pintura à foto de celular e foto de celular à pintura novamente, deformou a imagem de Frank a tal ponto que esse se torna, na segunda pintura, uma espécie de Frankenstein, uma imagem construída a partir de diferentes mídias aglomeradas.

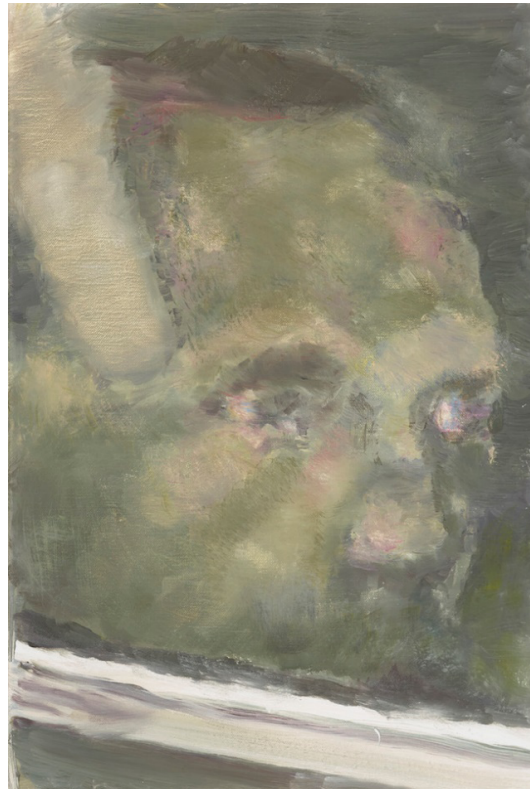


Figura 2.

Luc Tuymans, *Insert II*, 2016,
óleo sobre tela, 43,3 x 29,8 cm.

Fotografia: © Studio Luc Tuymans,
cortesia da Galeria Zeno X, Antuérpia

A obra da sueca Mamma Andersson, menos conhecida do que as de Marshall e Tuymans, vem ganhando maior destaque internacional apenas nas últimas décadas¹⁵. Diferentemente dos outros artistas, a pintora parece mais preocupada com a pintura enquanto prática do que enquanto instituição, mas ainda assume frequentemente um caráter metalinguístico. Em seus quadros há um certo fascínio lúdico pelas possibilidades da pintura, seja no que diz respeito à plasticidade e materialidade da tinta, seja na capacidade de sugestão de espaços e narrativas. Suas pinturas, com frequência, parecem funcionar como metáforas para seu próprio processo criativo, representando coleções de imagens, personagens moldando massas abstratas ou escavando o solo em busca de algo. Apesar de uma evidente associação da sua obra com a pintura de gênero, particularmente a natureza-morta e a paisagem, um sentido narrativo está sempre sugerido em suas paisagens montanhosas, quartos bagunçados, museus ou cenas que remetem a um imaginário cinematográfico ou televisivo. Por vezes, certos elementos que a princípio aparentariam contingentes à representação, como figuras abstratas ou trechos de fumaça preta, parecem ser incorporados a essas cenas, incitando uma leitura ambígua

da narrativa. Por outras, partes da representação parecem se desprender dessa e atuar de modo independente da cena¹⁶.

Sua pintura dialoga sobretudo com a obra de certos artistas que estiveram de algum modo à margem do meio artístico consagrado, os chamados *outsiders*¹⁷. Andersson não se interessa pela marginalidade em si desses artistas, mas por um certo descompasso rústico e impolido que encontra entre imagem representada e materialidade do meio em suas obras, o que busca reproduzir em sua própria pintura. Parte sempre de fotografias, que projeta e contorna a lápis em suas telas, para depois aplicar a tinta em camadas de diferentes texturas e densidades e compor o aspecto bruto e heterogêneo das cenas insólitas que costuma representar em sua pintura: essa separação em etapas de seu processo, apesar de relativamente convencional, parece de algum modo perdurar na pintura final.

As imagens que utiliza como fonte parecem servir apenas enquanto motivos visuais sugestivos sobre os quais se pode introduzir a narrativa de seu próprio processo de pintura. Nesse sentido, sua obra costuma trabalhar simultaneamente dois tipos de narrativa, aquela sugerida pelo tema representado e aquela do processo em si, cujas diferentes etapas são tornadas evidentes para o espectador na pintura.

No entanto, o interesse de Andersson pelo rústico e pelo impolido não se restringe a artistas tidos como *outsiders*. A pintora encontra algo semelhante, por exemplo, na obra de Pierre Bonnard ou do pintor modernista Clyfford Still. Aquilo que Picasso chamou de forma pejorativa de “*pout-pourri* de indecisão”, na obra do artista francês é justamente aquilo que interessa Andersson: pinturas cuja potência se encontra na desarmonia e na incoerência entre as partes.

Em *Burden* (2014), a pintora reproduz o aspecto característico das abstrações mais célebres de Still: os campos de cor que parecem rasgar o quadro na pintura do norte-americano são reproduzidos aqui como o revestimento falho de uma parede de um cômodo. Andersson, como Still, compõe a textura desse plano com a tinta espessa e seca, em que o háptico parece mais importante do que o óptico. Invertendo a ordem das coisas, essa parede parece se sobrepor aos objetos que cerca – quadros pendurados, uma cadeira e outros difíceis de identificar –, transbordando tinta mais diluída para dentro de seus limites. É fundamental a transposição das texturas aplicadas em um contexto abstrato na obra de Still para o contexto figurativo e *quasi*-narrativo da sua pintura. A materialidade robusta da tinta aplicada crua, que remete a uma casca de árvore ressecada, está em interação direta (e agressiva) com os objetos em cena.

Ao comentar a obra de Still, Clement Greenberg compreende seu uso de tinta seca como uma espécie de apropriação de um estilo amador de pintura, a que se refere como *buckeye* (Greenberg, 1997, p. 87) – um tipo de castanha. Geralmente aplicada em pinturas de paisagem, a pintura *buckeye* teria uma aparência “seca, acre” e “quebradiça” semelhante àquela das obras de Still, ainda que alcançasse isso, de acordo com Greenberg, por inaptidão ou por buscar um “naturalismo mais vívido da cor” do que a tinta permitiria. Apesar da tendência formalista em seus textos, portanto, a aproximação que o crítico modernista faz entre a obra de Still e um estilo amador de pintura não parece estar muito distinta daquilo que interessa Andersson. A diferença está no que o crítico e a artista fazem a partir disso: enquanto Greenberg busca encontrar o que Still haveria resgatado na pintura *buckeye* e elevado ao status de “arte séria”, Andersson faz o movimento contrário, buscando aquilo que há de *outsider* na obra do pintor modernista. A relação de Andersson com a arte amadora ou *outsider* não é uma “conquista de mais uma área da experiência pela arte elevada” (Greenberg, p. 88): a pintora não busca apaziguar o aspecto bruto dessas obras, mas enfatizá-lo.

Observamos momentos na trajetória artística dos três pintores em que esse desencontro entre as partes está mais evidente

e, com isso, a presença literal da tinta mais explícita e retórica. Em uma mesma pintura, encontramos movimentos em direções opostas: temos simultaneamente efeitos que voltam a atenção do espectador à superfície e aos recursos que o direcionam ao interior da narrativa sugerida no quadro e composições que funcionam em grande medida de forma autônoma, em estruturas próximas ao *tableau*, mas que, de algum modo, também se abrem para fora do quadro e se sujeitam às contingências do material ou de uma abstração mais solta.

Nas obras de Marshall, esses signos aparentemente opostos são apresentados e distintos de maneira evidente: figuras sinalizando a “figuração”, formas geométricas ou pinceladas soltas de tinta sinalizando a “abstração”. Sua proeza está em partir dessa fórmula relativamente simples e complexificá-la, acrescentando outras camadas e outros signos que seriam por suposto antagônicos: imaginários renascentistas e afro-americanos, profundidade e superfície, bidimensionalidade e tridimensionalidade, pintura clássica e pintura moderna, retórica e literalidade.

Na pintura de Tuymans, essas contradições estão mais imbricadas, comprimidas em suas falsificações autênticas; designação que já é, em si, paradoxal. A autonomia aqui trabalha

junto da fragmentação, seja tematicamente, com imagens que revelam uma narrativa apenas parcial, seja literalmente, com suas composições que continuam para fora do quadro. Os antagonistas em questão, aqui, são a imagem e a pintura, no modo em que a segunda dificulta a leitura da primeira: quanto mais Tuymans se aproxima da imagem de referência, menos detalhes são distinguidos e mais a tinta em si se coloca em evidência.

Na obra de Andersson, enfim, a separação entre a imagem representada e a pintura em seus estados mais liquefeitos ou espessos é elementar. O descompasso entre essas duas instâncias é não apenas explícito, mas se faz tema dos quadros, de modo que podemos observar esses dois tipos de narrativa caminhando paralelamente: aquela ilustrada, sugerida e argumentada por suas imagens, e aquela de seus próprios processos e materiais constitutivos.

NOTAS

- 1 Thierry de Duve discorre sobre a relação entre o ready-made e a pintura moderna em *The Readymade and the Tube of Paint* (DE DUVE, 1986).
- 2 O historiador e crítico Helmut Draxler, argumenta que algumas das características que fundamentaram a pintura enquanto arte autônoma por excelência entre os séculos XV e XVIII - dentre as quais ele destaca a estrutura do *tableau*, a perspectiva e a separação em gêneros pictóricos hierarquizados - nunca de fato desapareceram da arte contemporânea, mesmo daquela realizada em outros meios, pois estariam demasiadamente enraizadas como aquilo que entendemos por arte (DRAXLER, 2010).
- 3 Leonardo Nones, tradutor do texto de Wall para o português, coloca a seguinte nota a respeito do termo: “Embora o autor não mencione diretamente, a noção de “revelação do mundo” [*Welterschließung*] foi explorada pelo filósofo alemão Martin Heidegger (2015) em seu consagrado livro *Ser e Tempo* e diz respeito ao modo como os objetos se tornam inteligíveis e significativamente relevantes para os indivíduos por efeito de sua experiência e participação em um mundo ontológico, isto é, um domínio em que operam significados e pressupostos estruturados de maneira holística. Um meio primário de acesso a tal compreensão se daria justamente pela convivência interpessoal e por meio da própria linguagem.” (NONES apud WALL, 2022, p. 343).
- 4 O texto de Jay traz, também, o argumento do crítico de arte John Berger que associa a emergência deste tipo de pintura ao desenvolvimento do capitalismo na Europa do século XV, “defendendo que não teria sido um acidente o fato de que a invenção (ou redescoberta) da perspectiva tenha praticamente coincidido com a emergência da pintura a óleo desvinculada de seu contexto e disponível para compra e venda” (2020, p. 336).
- 5 Belting enfatiza a importância destes dois recursos introduzidos na obra de Giotto para as mudanças em curso na pintura do século XIV: a descrição empírica e documental (mesmo topográfica) do mundo físico, e as expressões dramáticas das personagens retratadas (BELTING, 1985).
- 6 Não por acaso, uma das principais distinções que Alpers irá fazer desse regime – que ela denomina “modelo Albertiano” – em relação ao modo descritivo da cultura visual holandesa,

será o fato de que as imagens produzidas por esta não parecem se encerrar nos limites do quadro; a moldura seria um recorte arbitrário, para superfícies que se estenderiam para todos os lados (ALPERS, 1983).

7 Termo referente a uma prensa plana: “Tomo emprestado o termo *flatbed* à placa horizontal de um prelo – “*a horizontal bed on which a horizontal printing surface rests*” (Webster) [uma placa horizontal sobre a qual se apóia uma superfície horizontal de impressão].” (STEINBERG, 2008, p. 116).

8 “[...] the successful unity of the two procedures might lead us to believe that we are looking at a traditional picture when, in fact, conceptually speaking we are looking at a painted readymade.”

9 A reação negativa ao neo-Expressionismo é bem explícita em um texto de Benjamin Buchloh de 1981, onde o autor associa o movimento ao período de “retorno à ordem” do modernismo entre-guerras (BUCHLOCH, 1981, pp. 39-68).

10 Isabelle Graw utiliza justamente o texto de Buchloh mencionado na nota anterior para construir seu contra-argumento.

11 Graw considera esse modelo de apropriação responsável pela longevidade do meio pictórico que, mesmo após suas inúmeras críticas no século passado, seria assim capaz absorvê-las, funcionando quando necessário como crítica institucional, arte conceitual ou *readymade* (GRAW, 2004).

12 As personagens de Marshall com frequência encaram o espectador, recurso que parece fazer referência à obra de Manet, cujo olhar frontal das figuras já foi tema de muita discussão. Michael Fried argumenta, por exemplo, que não apenas as figuras mas os quadros de Manet como um todo estariam olhando para o espectador, o que chama de *facingness* de sua pintura (FRIED, 1996). Há também uma *facingness* na pintura de Marshall, ainda que outras questões estejam em jogo.

13 A noção de beleza, de uma imagem positiva e até mesmo ideal das pessoas negras é essencial para Marshall, que faz inúmeras referências ao movimento “Black is Beautiful”.

14 Em minha dissertação “Narrativa e Literalidade na pintura de Kerry James Marshall, Luc Tuymans e Mamma Andersson” (2022), comento mais detidamente sobre este sentido de mutilação e fragmentação na obra de Tuymans, relacionando-a à estrutura da *grid* na pintura moderna, tal como descrita por Rosalind Krauss (1979).

15 Na 33^a Bienal de São Paulo – de 7 de setembro até 9 de dezembro, 2018 –, Mamma Andersson foi artista-curadora do pavilhão Stargazer II (<http://33.bienal.org.br/pt/exposicao-coletiva-detalle/5221>).

16 Por motivos como esse “entra e sai” da dimensão ficcional da cena retratada, sua compreensão de narrativa parece às vezes mais próxima da *diegese* do cinema do que do *tableau* de pintura.

17 Sua curadoria para as exposições Stargazer I e II (sendo essa segunda exibida na 33^a Bienal de São Paulo) contou com nomes como Dick Bengtsson, Henry Darger, Lim-Johan, Miroslav Tichý, Ernst Josephson e Carl Fredrik Hill, todos artistas de algum modo *outsiders*.

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Trad. Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ALIAGA, Juan Vicente; LOOCK, Ulrich; Spector, Nancy; Tuymans, Luc (Eds.). **Luc Tuymans**. Londres: Phaidon Press, 2003.

ALPERS, Svetlana. **Art of Describing**: Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

BELTING, Hans. The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: "Historia" and Allegory. **Studies in the History of Art**, Washington, D.C, v. 16, pp. 151-168:, 1985.

BOIS, Yve-Alain. Pintura: a tarefa do luto. **ARS**, São Paulo, v. 4, n. 7, pp. 96-111, 2006. <https://doi.org/10.1590/S1678-53202006000100010> BOIS, Yve-Alain. **A Pintura como Modelo**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BUCHLOH, Benjamin H. D. Figures of Authority, Ciphers of Regression: Notes on the Return of Representation in European Painting. **October**, v. 16, p. 39-68, 1981.

BUCHLOH, Benjamin H. D. Readymade, photography, and painting in the painting of Gerhard Richter (1977). In BUCHLOH, Benjamin H. D. **Neo-Avantgarde and culture industry**: Essays on European and American Art from 1955 to 1975. Cambridge: MIT Press, 2000.

CRIMP, Douglas. Pictures. **October**, Cambridge, v. 8, pp. 75-88, 1979.

CRIMP, Douglas. End of painting. **October**, Cambridge, v. 8, pp. 69-86, 1981.

DAMISCH, Hubert. **Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture**. Paris: Éditions du Seuil, 1984..

DE DUVE, Thierry. The Readymade and the Tube of Paint. **Artforum**, Nova York, maio 1986. Disponível em: artforum.com/print/198605/the-readymade-and-the-tube-of-paint-35050. Acesso em: 16 de abril de 2021.

DRAXLER, Helmut. Malerei als Dispositiv: Zwölf Thesen. **Texte Zur Kunst**, Berlim, n. 77, pp. 39-45, mar, 2010.

ENGLISH, Darby. O pintor e a polícia. **ARS**, São Paulo, v. 21, n. 48, pp. 390-443, 2023. Trad. Leandro Muniz e Liliane Benetti. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/215316>. Acesso em: 10 set. 2023. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2023.215316

FOSTER, Hal. **Design e crime: e Outras Diatribes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

FRIED, Michael. **Absorption and theatricality**: Painting and Beholder in the Age of Diderot. Berkeley: University of California Press, 1980.

FRIED, Michael. **Manet's Modernism**: Or, The Face of Painting in the 1860s. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

GRAW, Isabelle. Expressão conceitual – sobre gestos conceituais em pintura supostamente expressiva, traços de expressão em trabalhos protoconceituais e a importância de procedimentos artísticos. Trad. Analu Cunha e Daniel Lannes. **Revista Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 20, pp. 194-209, jul, 2010. Disponível em: <https://revistas.ufrrj.br/index.php/ae/article/view/51567>. DOI: 10.60001/ae.n20.p194%20-%20209

GRAW, Isabelle. The Value of Painting: Notes on Unspecificity, Indexicality, and Highly Valuable Quasi-Persons. In GRAW, Isabelle; BIRNBAUM, Daniel; HIRSCH, Nikolaus (Eds.). **Thinking through Painting**: Reflexivity and Agency beyond the Canvas. Frankfurt: Sternberg Press, 2012.

GRAW, Isabelle. **The Love of Painting**: Genealogy of a Success Medium. Berlim: Sternberg Press, 2018.

GREENBERG, Clement. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

HEIDEGGER, Martin. A época das imagens de mundo [1938]. Tradução de Claudia Drucker. [S.l., s.n]: 2005. Disponível em: <https://doceru.com/doc/n588se5>. Acesso em: 6 jan. 2025.

JAY, Martin. Regimes escópicos da modernidade. **ARS**, São Paulo, v. 18, n. 38, pp. 329-349, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/169121>. Trad. Lara Rivetti. Acesso em: 9 ago. 2022. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2020.169121

JUDD, Donald. Objetos Específicos. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Orgs.). **Escritos de artistas**: Anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. pp. 96-106.

KOERNER, Joseph Leo. Monstrance (2009). In RUYFFELAERE, Peter (Ed.). **On & By Luc Tuymans**. Cambridge: MIT Press, 2013. pp. 184-198.

KRAUSS, Rosalind. Grids. **October**, Cambridge, v.9, pp. 50-64, 1979

KRAUSS, Rosalind. **A Voyage on the North Sea**: Art in the Age of the Post-medium Condition. Londres: Thames & Hudson, 1999.

MARSHALL, Kerry James. *An Interview with Kerry James Marshall*. [Entrevista cedida a] Charles H. Rowell. **Callaloo Journal**, Baltimore, v. 21, n. 1, pp. 263-272, 1998.

MODERN ART NOTES PODCAST – NO. 86: KERRY JAMES MARSHALL. Entrevistado: Kerry James Marshall.. Entrevistador: Tyler Green., Modern Art Notes Media, 27 de junho, 2013. Podcast. Disponível em: <https://man-podcast.com/portfolio/no-86-kerry-james-marshall/>. Acesso em: 22 fev.22.

MARSHALL, Kerry James. *In conversation with Kerry James Marshall*. [Entrevista cedida a] Charles Gaines. In GAINES, Charles; RASSEL, Laurence; TATE, Greg (Org.). **Kerry James Marshall**. Nova York: Phaidon, 2017. pp. 9-45.

SCHWABSKY, Barry. *Still Life of Images*. In JØRGENSEN, Lærke Rydal; Laurberg, Marie (Eds.). **Mamma Andersson: Humdrum Days**. Copenhagen: Louisiana Museum of Modern Art, 2022. pp. 41-48.

STEINBERG, Leo. Outros critérios. In STEINBERG, Leo. **Outros Critérios** – confrontos com a arte do século XX. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. pp. 79-125.

TUYMANS, Luc. Just an Image. In RUYFFELAERE, Peter (Ed.). **On & By Luc Tuymans**. Cambridge: MIT Press, 2013.

WALL, Jeff. Argumentos favoráveis e contrários à pintura: algumas anotações. **ARS**, São Paulo, v. 20, n. 44, pp. 321-346. Trad. Leonardo Nones. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/196961>. Acesso em: 10 set. 2023. DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2022.196961

SOBRE A AUTORA

Paula Mermelstein Costa é doutoranda no programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio e professora substituta de pintura no curso de Artes Visuais na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Mestre em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo (USP) com bolsa CAPES e graduada em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal Fluminense (UFF). É também editora e redatora da Revista Limite, publicação de ensaios e crítica de arte.

Artigo recebido
em 24 de outubro de 2023
e aceito em 27 de setembro de 2024.