

Sobre a experiência atual com a pintura e a arte contemporânea em Goiás

Yara de Pina Mendonça
Faculdade de Artes Visuais - UFG
yarapina@gmail.com

Luís Edegar Costa
PPG em Cultura Visual / FAV-UFG
luisedegar@gmail.com

Resumo:

Este estudo aborda a pintura na arte contemporânea a partir da produção de arte contemporânea em Goiás. Para isso é apresentado um breve percurso da pintura na arte contemporânea e definido um corpus de pinturas produzidas por quatro artistas goianos: Marcelo Solá (1971), Pitágoras (1964), Rodrigo Godá (1980) e Sandro Gomide (1976) que tiveram trabalhos selecionados em edições do Salão Nacional de Arte de Goiás e têm uma boa inserção no circuito de arte nacional. Marcelo Solá participou na primeira edição do Salão Nacional de Arte Contemporânea de Goiás (2001) com três trabalhos que possuem o mesmo título, *Sem título*. Pitágoras, na terceira edição (2003) com *Sem título*. Rodrigo Godá na segunda edição (2002) com *Sem título*. Sandro Gomide nas terceira (2003) e quinta (2005) edições com os trabalhos *Sem título* e *Eu*. A partir dessas imagens, confrontadas com uma compreensão e reflexão corrente sobre a pintura e a arte contemporânea, indicamos o que são aspectos distintivos da pintura na arte contemporânea e sua manifestação na produção de arte em Goiás.

Palavras-chave: Arte contemporânea; Pintura; Pintura modernista; Arte contemporânea em Goiás; Hibridização.

Abstract:

This essays relates the painting in contemporary art with the production of contemporary art in Goiás. It's presented a brief trajetory of painting in contemporary art and defined a corpus of paintings produced by four artists of Goiás: Marcelo Solá (1971), Pitágoras (1964), Rodrigo Godá (1980) and Sandro Gomide (1976) who had their works selected in editions of National Salon of Contemporary Art of Goiás and have a good insertion in the circuit of national art. Marcelo Solá has participated in first edition of National Salon of Contemporary Art of Goiás with three works that have the same title, *Untitled*. Pitágoras in third edition (2003) with the work *Untitled*. Rodrigo Godá in the second edition (2002) with the work *Untitled*. Sandro Gomide in third (2003) and fifth (2005) editions with *Untitled* and *Me*. From these images, confronted with understanding and current reflection about painting and contemporary art, we indicate what are dinstictive aspects of painting in contemporary art and its manifestation in production of art in Goiás.

Keywords: Contemporary art; Painting; Modernist painting; Contemporary art in Goiás; Hybridization.

Na arte contemporânea o artista transita pelas linguagens, sejam elas tradicionais ou não, combinando várias delas, diluindo fronteiras e tornando complexo o mundo da arte e suas manifestações. Nele a pintura e a escultura deixam de ser tratadas como linguagens tradicionais e passam por uma freqüente

hibridização, impedindo o isolamento e a classificação do juízo estético modernista. É nesse contexto que situamos o tema deste artigo, sobre a experiência atual com a pintura na arte contemporânea em Goiás, enfocando obras de artistas que se tornaram conhecidos e reconhecidos através de sua produção pictórica, com passagens por importantes eventos do calendário da produção de artes visuais no Brasil.

Levando em conta o caráter híbrido da pintura contemporânea, entendido como resultado da combinação da pintura com outras linguagens, as descrições e as observações sobre as obras não ficaram restritas somente àquelas pertencentes à categoria “pintura”. Ao invés de seguir ou propor uma classificação, buscamos identificar tanto as obras que exploram a linguagem ou elementos pictóricos quanto àquelas que mantêm diálogos ou constroem discursos sobre a natureza da pintura – o que explica a opção pela escolha de obras classificadas como desenho. Baseado nesses aspectos e também nos desenvolvimentos da pintura contemporânea apresentados logo abaixo é que escolhemos obras dos artistas Marcelo Solá (1971), Pitágoras (1964), Rodrigo Godá (1980) e Sandro Gomide (1976). Eis o corpus enfocado neste texto: os três trabalhos de Marcelo Solá selecionados no Salão Nacional de Arte de Goiás – 1º Prêmio Flamboyant/2001, que receberam o mesmo título, *Sem título*, s.d.; óleo, lápis e aquarela sobre papel; 140 x 98 cm; o trabalho de Pitágoras, selecionado pelo Salão Nacional de Arte de Goiás – 3º Prêmio Flamboyant/2003, denominada *Sem título*, 120 desenhos em técnica mista sobre papel/publicações, 6m²; os três trabalhos de Rodrigo Godá selecionados no Salão Nacional de Arte de Goiás – 2º Prêmio Flamboyant/2002, que receberam o mesmo título, *Sem título*, 2002, 90 x 90 cm (dois deles feitos com têmpera, acrílica, grafite e esferográfica sobre tela e outro com têmpera, acrílica e esferográfica); por fim, dois trabalhos de Sandro Gomide, *Sem título*, 2003; Oxidação e óleo sobre papel, 529 x 45 cm, selecionado no Salão Nacional de Arte de Goiás – 3º Prêmio Flamboyant/2003, e *Eu*, 2005; óleo sobre papel, 130 x 546 cm, selecionado no Salão Nacional de Arte de Goiás – 5º Prêmio Flamboyant/2005.

Referências às origens da arte contemporânea podem ser encontradas em diversos autores, que situam essas origens a partir dos anos 60, quando veio à tona a crise das vanguardas modernistas, crise que coincidia com a perda pela Europa do status de centro disseminador da arte internacional, com os Estados Unidos assumindo esse lugar. Na década de 60, a arte pop, o minimalismo e a arte conceitual reagem ao expressionismo abstrato da década de 50. São tendências que passam a questionar, cada uma a sua maneira, a natureza e a autonomia da arte, tornando visível uma objeção à utopia modernista e, portanto, a uma arte tipicamente eurocêntrica – de caráter retiniano, aurático e formalista – guiada, principalmente pelas revoluções pictóricas.

Com a *pop art*, o minimalismo e a arte conceitual, a pintura e a escultura deixaram de se referenciar exclusivamente no universo artístico, passaram a buscar uma aproximação, uma fusão com a realidade através da incorporação de objetos e materiais do cotidiano – ainda que experiência como essa não sejam estranhas às vanguardas modernistas. Essa fusão com a realidade propiciou a expansão do campo da pintura para a tridimensionalidade e, ao mesmo tempo, tornou difuso o limite entre ela e a escultura. A pintura, com essas manifestações que marcaram as origens da arte contemporânea, assumiu um caráter objetual através de uma materialidade e uma espacialidade que pretendiam ser parte da própria realidade, e não mais de uma realidade específica da pintura. Conforme Batchelor, a pintura passava a ser “um objeto num mundo de outros objetos” (1999, p.16).

Isso se dá num contexto em que a preeminência de tendências experimentais favoreceu a expansão do campo artístico, que conseqüentemente levaram ao desinteresse pela pintura e a escultura. Consideradas convencionais, ou seja, modernistas, a pintura e a escultura deixaram de ser exclusivas enquanto categorias. Sendo assim, o artista passava a explorar o corpo, o ambiente externo, as novas mídias e tecnologias, outras áreas e linguagens, e também a fazer uso de novos suportes, técnicas e materiais que diversificaram a produção artística. Com o artista em busca de novos espaços, a arte deixava de pertencer somente ao seu universo e ao museu. Agora, ela acontecia também no cotidiano, em espaços

públicos, em vias urbanas, na natureza, enfim, onde o artista desejasse. A arte contemporânea trazia para o debate da produção artística a utilização de materiais não-tradicionais, não artísticos. Até meados da década de 1970, uma série de tendências e novas linguagens emergiram: land art, arte pública, arte povera, body art, performance, vídeo-arte, etc. Surgiram grupos de artistas que vão tratar de questões relacionadas à “diferença”: no lugar da universalidade modernista entra o “outro”, ou seja, “experiências e criações das mulheres, e das culturas não-brancas e não-ocidentais” (HEARTNEY, 2002, p. 51).

Portanto, nesse contexto de experimentalismo representado pelos anos 1970, a pintura teve seu campo ampliado através da contaminação com outras linguagens e tendências (performance, body art, fotografia, instalação, vídeo, etc.). Mas, de início, a crítica de arte baseada nos preceitos modernistas não viu na assimilação ou hibridização da pintura por outras linguagens a sua permanência, e sim uma possível, ou provável, “morte da pintura”.

Ora, a “morte da pintura” significava apenas a “morte da pintura” no sentido modernista – “a pintura pela pintura”. O que estava sendo superado em termos históricos era a pintura como arte pura, presa ao seu plano bidimensional e também aos seus próprios meios e recursos artísticos. Ao assimilar e ser assimilada por outras linguagens e seguir em frente na conquista do real, a pintura havia deixado de ter como finalidade a pureza ou o que seria a essência da pintura, contrariando os preceitos do que era a pintura modernista. Ao contrariar esses preceitos a pintura aspirava não dizer respeito exclusivamente ao universo artístico e, ao mesmo tempo, buscar apenas aí sua justificativa enquanto linguagem e valor estético. Os artistas que adotavam a pintura como meio queriam que ela se confundisse com o real, pretendiam dar a ela um caráter objetual.

A pintura, em boa medida, como boa parte da produção artística contemporânea, tornou-se híbrida, ou seja, resultado da combinação entre várias linguagens. Isso quer dizer que a hibridização e a aproximação entre as linguagens foram responsáveis por tornar imprópria a classificação das obras em categorias. Em muitos casos elas se deixaram contaminar umas pelas outras ou, ainda,

exploraram os mesmos materiais, técnicas e suportes, o que fez com que a fronteira entre elas se tornasse mínima ou mesmo imperceptível. Dessa forma, com seu campo cada vez mais ampliado, a pintura passou a ser definida e valorizada também em função da sua assimilação por outras linguagens e vice-versa.

A superação da pintura no sentido modernista também está relacionada a algumas práticas e manifestações da pintura desenvolvidas no pós-modernismo, considerado pela história da arte como uma das etapas da arte contemporânea. No final dos anos 1970, o termo “pós-modernismo” passa a ser aplicado à arte como forma de indicar que o modernismo havia chegado ao fim. A produção artística pós-moderna nos anos 80 será caracterizada como uma reação aos ideais modernistas e uma descrença ao progresso da arte. Para Jimenez (1999, p. 374-375), a pós-modernidade quer marcar o fim da idade moderna e da utopia - rejeitando critérios e normas estabelecidos pela arte moderna – e tornar-se mais conciliadora com as formas e os estilos do passado.

A originalidade e a autoridade como que passam a não fazer mais sentido numa realidade em que predominam acontecimentos gerados por mídias diversas e imagens reproduzidas. Isso parece justificar, ao menos em parte, o fato dos artistas lançarem mão, cada vez mais, da apropriação, a custa da autenticidade e do valor que estava agregado a ela, fazendo de suas obras verdadeiros simulacros. Através da apropriação a arte pós-moderna se torna resultado da combinação de signos da mídia, da sociedade de consumo e, também, da história da arte e da tradição. Essa prática de “pegar emprestados” elementos das imagens e objetos levantou questões sobre a autoridade e a originalidade nas obras de arte. Para o historiador Thomas Crow (apud ARCHER, 2001 p. 182) essas apropriações só foram possíveis porque “a autoridade da arte como categoria deixou de ser a questão de contenção que ela havia sido durante todo o período modernista”.

No final do século passado a pintura foi dada como morta por boa parte da crítica. Nesse período, além da preeminência da arte conceitual, toda atenção da crítica estava voltada para as linguagens não-tradicionais (fotografia, vídeo, instalação, performance). Essa fase termina com o chamado *retorno da pintura* nos

anos 1980, retomando o suporte da tela e o uso de pincéis e tintas. Mas, ao invés de se projetar para o futuro, a pintura *retorna* fazendo uso de referências da história da arte como forma de transitar entre o presente e o passado, e buscando ser intencionalmente híbrida (CAMPOS, 2002, p. 48). A apropriação do passado não significava um retorno às vanguardas ou aos outros estilos, pura e simplesmente. Representava uma nova contextualização dos signos modernistas e dos períodos que o antecederam.

No Brasil, o chamado retorno à pintura está identificado ao que ficou conhecido como Geração 80, que surgiu através de várias exposições coletivas, exposições essas “que marcaram a reintrodução da discussão da pintura no circuito de arte brasileiro, e o surgimento de uma produção local relacionada diretamente ao novo contexto da arte internacional” (BASBAUM, 1988, p. 46). Ainda segundo Basbaum (1988, p. 44):

(...) a nova pintura não parte de qualquer definição de pintura, ainda que leve em consideração, como a pintura moderna e pós-cubista, a condição irreduzível da bidimensionalidade do suporte como especificidade estrutural da superfície pictórica.

São artistas que preferem o fazer manual (muitos artistas produzem suas próprias telas) e a prática gestual em oposição à preeminência da arte conceitual nos anos 1970. Proporcionam diálogos entre o bidimensional e o tridimensional, anexando objetos às pinturas. Já o plano pictórico em muitos casos - seja a tela, madeira ou tecido - teve as superfícies reconfiguradas, assumindo formas variadas. Segundo Basbaum (1988, p. 42), o emprego de materiais não artísticos é utilizado na conquista do real.

As temáticas dessa produção têm como referências às culturas popular, erudita e de massa tratadas de modo não hierárquico, sendo que em muitos casos ocorrem combinações entre elas. Em algumas obras estão presentes elementos decorativos, ornamentais e signos da paisagem local. São freqüentes também diálogos com a história da arte brasileira e algumas tendências internacionais, tais como a arte americana pop, o informalismo, o expressionismo abstrato, a

transvanguarda, o neo-expressionismo alemão e o *graffiti*. Jorge Guinle, diferente da maioria dos artistas dessa geração, demonstra preocupações com aspectos teóricos e estruturais da pintura (BASBAUM, 1988, p. 53). Para ele, na nova pintura brasileira, ao contrário da transvanguarda internacional, não existe a busca de uma identidade nacional: “os brasileiros preferem o cosmopolitismo barato dos shopping centers; a representação da sexualidade amiúde amorfa e anônima das grandes cidades, que se nota em Salomé – o ato de pintar no caso brasileiro, talvez até pelo privilégio que ele supõe, indica por si só um feito orgástico” (GUINLE, 2000, p. 235).

Ainda, nesse esboço de contexto para compreender a inserção da pintura contemporânea em Goiás, é interessante salientar diálogos estabelecidos entre a pintura e a fotografia. A fotografia, por exemplo, tem sido denominada em muitos casos como “pictórica”, pois tem utilizado recursos da pintura para a produção de campos cromáticos. A pintura, por sua vez, tem se apropriado de imagens fotográficas como modelo, podendo ser trabalhadas no computador ou então reproduzidas fielmente sobre a superfície pictórica. Além das fotografias, imagens videográficas e fílmicas têm sido assimiladas como campo de intervenção para muitos pintores.

Com base na apresentação acima, vamos focar obras da arte contemporâneas em Goiás, pinturas que podem ser identificadas a alguns aspectos da pintura contemporânea abordados anteriormente. Entre esses aspectos ressaltamos a interação da pintura com outras áreas e linguagens, seu aspecto objetual, sua relação com a história da arte, dentre outros, que estiveram ou ainda estão presente em tendências, manifestações ou práticas da pintura contemporânea.

Indícios do *graffiti* podem ser encontrados nos trabalhos de Pitágoras e Sandro Gomide, através da interferência gestual sobre as imagens. A interferência gestual atinge nas obras desses dois artistas aspectos da rudeza e do mau acabamento que, por sua vez, dão uma nova configuração expressiva a elas. Pitágoras interfere em imagens de segunda geração, retiradas de publicações impressas e Gomide em suas próprias imagens reproduzidas sobre a tela. Devido ao

grande formato e sua disposição na parede, esses trabalhos nos remetem para a origem do *graffiti*, ou seja, a paisagem urbana onde as paredes são utilizadas como suporte pelos artistas para deixarem suas marcas. O formato da obra de Pitágoras com as imagens dispostas lado a lado como um grande painel, se torna também uma alusão ao universo midiático. Outra aproximação com o *graffiti* na obra de Gomide ocorre através do uso da escrita junto às imagens com textos e palavras que assumem aspectos da crueza e da espontaneidade de grafismos. Esse mesmo aspecto da crueza da escrita poderá também ser observado na obra de Solá.

A pintura de Gomide mantém também ligações com a linguagem fotográfica. Gomide se apropria de fotografias tiradas dele mesmo que depois foram utilizadas como modelo para serem reproduzidas sobre a tela em uma série de autorretratos, dispostas sob a forma de fotogramas.

A pintura de Gomide apresenta também questões relacionadas à materialidade pictórica. O artista utiliza como pigmento, além dos materiais artísticos, no caso a tinta óleo, a oxidação da superfície pictórica, do papel. Há também outros indícios da materialidade, a superfície violada e o uso da colagem através da incorporação de um pedaço de papel. Portanto, é possível dizer que o plano pictórico na obra do artista não é somente uma superfície onde se aplicam pigmentos utilizando recursos próprios da pintura tal como a tinta, mas também matéria e estrutura da obra. A materialidade da pintura está associada como vimos ao seu caráter objetual, ou seja, a pintura em busca do real.

A linguagem individual e o caráter intimista das obras de Marcelo Solá e Rodrigo Godá não impedem seus trabalhos de estarem em plena sintonia com algumas práticas da pintura contemporânea. Nas obras selecionadas, nota-se que os trabalhos desses artistas são resultados da combinação da escrita com elementos visuais. A incorporação da escrita pela pintura – que já teve passagens em trabalhos de artistas vanguardistas – se deve principalmente pela interação entre diferentes linguagens e as áreas artísticas após a segunda metade do século XX e pela dissolução de categorias tradicionais que se valiam de seus próprios meios e recursos. Desde então, frases e palavras têm sido utilizadas como elementos

plásticos visuais por várias tendências e práticas da pintura contemporânea. Canongia (2006) afirma que nos trabalhos de Marcelo Solá “as palavras assumem o lugar de signos visuais, pertencentes à mesma natureza das outras inserções visivas (figuras, manchas, cores) com as quais convivem naquele campo”.

Já no caso de Godá, a escrita que acompanha as figuras aparece como poesia. As figuras, por sua vez, fazem alusão à arquitetura clássica e também a máquinas. Esses dois elementos estão entre as principais referências para sua produção. Nota-se que o trabalho de Godá combina ao mesmo tempo visualidade e poesia, e é o resultado do sincretismo de duas linguagens, a pintura e a literatura. Outra característica interessante nessa obra é a divisão da tela em duas partes e a sobreposição de imagens. Essas duas práticas se tornaram comuns entre alguns pintores da década de 80, tal como observa Campos (2002, p.49-50), esses aspectos estão presentes nas obras de Jean-Michel Basquiat e David Salle.

A contemporaneidade nas obras de Solá, Pitágoras, Godá e Gomide é atingida por indícios que tornam evidentes a superação da pintura como categoria tradicional ou daquilo que poderia ser considerado como preceito modernista. Trata-se de trabalhos que buscam na materialidade pictórica, na história da arte ou, ainda, em diálogos com outras linguagens e manifestações visuais, uma nova configuração para a pintura. Essas obras demonstram, portanto, que o hibridismo da pintura contemporânea pode permear e combinar diferentes práticas. Daí a diversidade dos trabalhos, que apresentaram uma produção com temáticas e formatos variados. O vínculo é com o contexto denominado genericamente de arte contemporânea, com aquilo que ele representa e propôs como superação, mais do que com o contexto representado pela produção artística local. Por fim, se a pintura na arte contemporânea ressalta um aspecto híbrido, isso não significa que ela não continua desenvolvendo questionamentos sobre sua natureza, só que sob outra perspectiva e diversa da que a arte moderna imprimiu a ela. Nessa perspectiva, ao invés de desaparecer diante das novas mídias e tecnologias, ela amplia seu campo ao mesmo tempo em que oferece novas possibilidades para a atuação do artista.

Referências Bibliográficas

- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: algumas observações críticas, **Gávea**, 6, p. 38-57, 1988.
- BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999. 80 p.
- CAMPOS, Lúcio. **Vertigem da maneira**: pintura e pós-vanguarda na década de 80. Rio de Janeiro: Revan, 2002. 110 p.
- CANONGIA, Ligia. **Marcelo Solá**: a poeira da linguagem. Disponível em: <<http://www.marcelosola.com.br>>. Acesso em: 20 dez. 2006.
- GUINLE, Jorge. Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral. “Geração 80” ou como matei uma aula de arte num shopping center. In: BASBAUM, Ricardo. **Arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2000.
- HEARTNEY, Eleanor. **Pós-modernismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 80 p.
- JIMENEZ, Marc. **O que é estética**. São Leopoldo, RS: UNISINOS, 1999.

Yara de Pina Mendonça bacharel em Biblioteconomia pela Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás (2002). Especialização em Arte Contemporânea pela Faculdade de Artes da Universidade Federal de Goiás (2007). Atualmente, é aluna do sétimo período da Faculdade de Artes Visuais com habilitação em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Goiás. Recentemente, tomou posse para o cargo de Analista em Cultura e Desporto pela Prefeitura Municipal de Goiânia.

Luis Edegar Oliveira Costa possui graduação em Bacharelado em Desenho e Plástica pela Universidade Federal de Santa Maria (1987), mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1994) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2001). Atualmente é editor da revista Visualidades (UFG) e professor adjunto da Universidade Federal de Goiás. Atua no Mestrado em Cultura Visual. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História da Arte.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.