

SOBRE-POSIÇÕES

SOBRE-POSIÇÕES

Ensaio sobre a insinuação pictórica

MARCOS BECCARI

© Marcos Beccari

Edição Bárbara Tanaka e Guilherme Conde Moura Pereira

Projeto gráfico Bárbara Tanaka, Guilherme Conde Moura Pereira e Marcos Beccari

Curadoria das aquarelas Gustavot Diaz e Marcos Beccari

Revisão Pedro da Costa Pereira (1ª edição), Bárbara Tanaka e Guilherme Conde Moura Pereira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Beccari, Marcos

Sobre-posições: ensaios sobre a insinuação pictórica / Marcos Beccari;
curadoria Gustavot Diaz. – 2. ed. – Curitiba: Telaranha, 2022.

ISBN 978-65-997172-1-5

1. Aquarelas – Arte 2. Design 3. Discursos 4. Filosofia 5. Pinturas I. Diaz,
Gustavot. II. Título.

CDD-745.4

22-118170

Índices para catálogo sistemático:

1. Design visual : Artes 745.4

Eliete Marques da Silva – Bibliotecária – CRB-8/9380

Direitos reservados à

TELARANHA EDIÇÕES

Curitiba – PR

(41) 3246-9525

www.telaranha.com.br

contato@telaranha.com.br

Impresso no Brasil

Foi feito o depósito legal

2ª edição

2022

*Para meus pais, pelo começo de tudo.
Para Lara e Lu, pelos recomeços.*

Afinal, pouco importa a filosofia de um artista, caso seja apenas uma filosofia acrescentada e não prejudique a sua arte. Todo cuidado é pouco para evitar nos aborrecermos com um artista por uma eventual, talvez infeliz e pretensiosa dissimulação; não esqueçamos que os queridos artistas são e têm de ser todos eles um pouco atores, e que sem atuar dificilmente aguentariam por muito tempo.

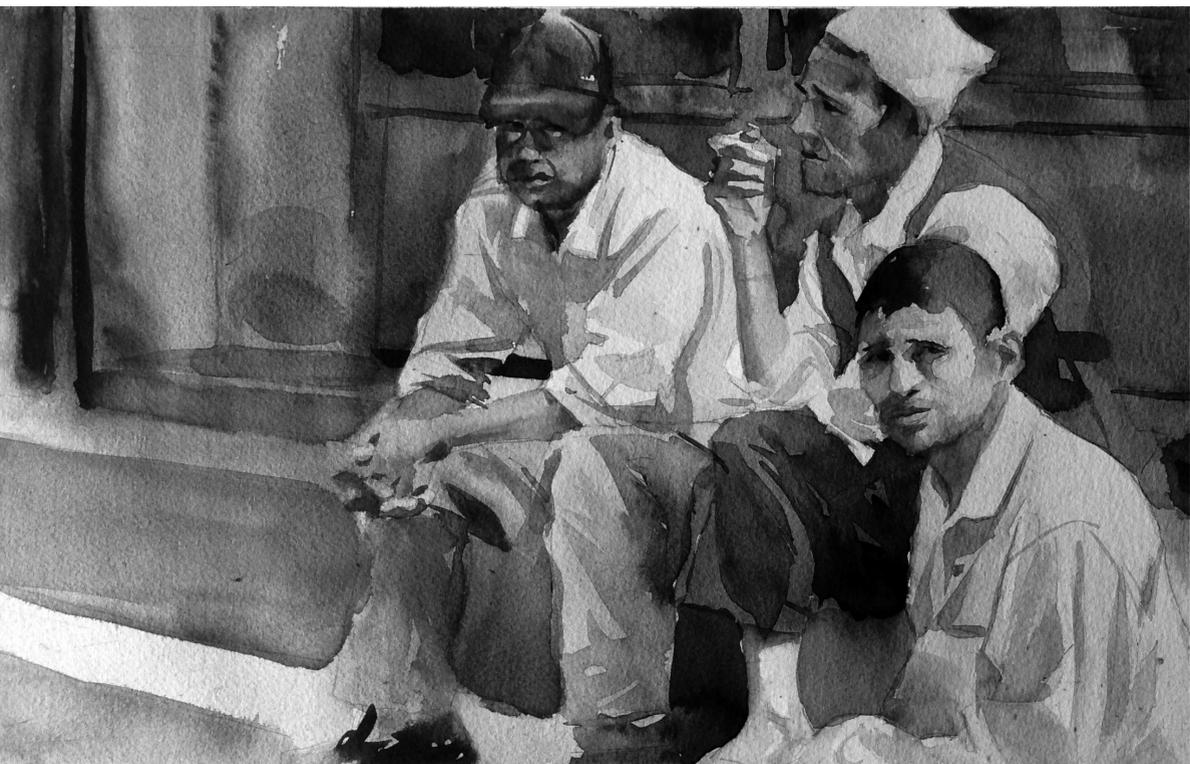
Friedrich Nietzsche, *A gaia ciência*

SUMÁRIO

11	APRESENTAÇÃO / Gustavot Diaz
17	PREFÁCIO / Rogério de Almeida
	PREÂMBULO(S)
25	Duas perguntas em aberto
29	Uma questão de disciplina?
37	Representações
	DAS IMPRES(CI)SÕES
53	O cachimbo pintado na tela é, sim, um cachimbo
67	Não se pergunta o que "quer dizer" uma pintura
81	Vermeer refletido no espelho de Proust
93	Impressões à beira de um mesmo rio
	TERMOS (CON)SENTIDOS
111	A encenação é uma mentira verdadeira
131	Esclarecimentos gerais a respeito da técnica de criar um truque / Assionara Souza
137	Ela não está mais ali, ela está em todo lugar
149	Deixar rastros — ou como desistir de explicar para dizer com clareza
	POSIÇÕES (IM)PRÓPRIAS
177	Paisagens submersas
209	Há algo de inautêntico em cada original
	IN(CON)CLUSÕES
239	A sutileza do aguadeiro
249	Da eloquência do mesmo
265	Panta rei — sobre a ausência de método
271	NOTAS
279	POSFÁCIO / Daniel B. Portugal
283	AGRADECIMENTOS
285	SOBRE O AUTOR

PREÂMBULO(S)





DUAS PERGUNTAS EM ABERTO

[...] por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem.

Michel Foucault

Este é um livro sobre filosofia disfarçado de livro de pintura. Ou o contrário — você escolhe. É uma questão de ponto de vista: na filosofia, o que me interessa é indagar o que se está habituado a ver e a pensar; na pintura, ao contrário, gosto de fixar as cenas mais previsíveis e familiares. Quero crer que, no fundo, o gesto é o mesmo.

Este livro reúne ensaios bastante diversos, atravessados por pinturas que não pretendem dialogar com eles. Entre textos e imagens, restam duas perguntas em aberto, na medida em que me parecem difíceis de serem pintadas ou respondidas por escrito: (1) como a realidade habita o que vemos? e (2) como o que vemos habita a realidade?

Este livro é como um álbum de fotografias. Cada capítulo pode ser lido por si só, mas o sentido permanece no conjunto — que, por seu turno, se dispersa a cada olhar. Embora não haja, e estou convencido disso, um espaço comum entre a pintura e a escritura, pode haver, todavia, um lugar de sobreposição em que texto e imagens se *insinuem* mutuamente. Meu interesse aqui é experimentar essa inflexão possível.

Minhas pinturas não têm nome. E, neste livro, foram propositalmente transformadas em monocromáticas (preto e branco) para que não disputem com o texto ou entre si. As pinturas também foram aqui recortadas em um formato diferente do original, e se sucedem numa sequência aleatória (não cronológica) quanto à ordem de sua produção.

Ao organizar estes textos e estas imagens, por fim, percebo que todos tentam dar conta de uma tarefa paradoxal. De um lado, a escrita deseja perpetuar um pensamento ainda vivo, mas necessariamente o codificando e o fixando numa ordem qualquer, transformando sua plasticidade em rigidez. De outro, a pintura busca reter uma visada cuja inscrição será sempre frágil e efêmera (sobretudo pela aquarela), registrando, não por muito tempo, o vulto de um olhar ausente. A presença viva dos exercícios filosóficos, dos esboços de memória, das leituras sempre retomadas etc. possibilita e cede lugar à fixação pela escrita/pintura. Eis a tarefa: expressar a fragilidade de tudo o que se vê, no esforço mesmo de ver, pensar e dizer.

A tinta e a tela representam mais do que elas mesmas. O pigmento ainda é o meio pelo qual algo visto, pensado ou sentido, algo mais do que o próprio pigmento, é tornado visível.

Leo Steinberg





UMA QUESTÃO DE DISCIPLINA?

É verdade que vemos apenas o que procuramos, mas também é verdade que só procuramos aquilo que podemos ver.

Heinrich Wölfflin

Lembro-me de uma conversa, no início de minha trajetória docente, com um professor que estava prestes a se aposentar. Ele criticava o lugar introdutório que a *disciplina* História do Design ocupava no curso de Design, o qual, segundo ele, punha o carro na frente dos bois. Explicou-me com uma analogia: é como se os alunos aprendessem sobre Leonardo da Vinci antes de aprenderem o que o torna não um artista qualquer, mas um gênio. Não seria melhor, perguntava ele, fazer os alunos começarem com os simples elementos de nossa *expertise*? Não deveria haver algum fundamento prévio, uma vez que não faz sentido estudar o estilo, o contexto ou a iconografia de um artista/designer antes de aprender como distinguir os “bons” dos “melhores”?

Ele estava, é claro, não só pressupondo que eu saberia fazer tal distinção, mas também insinuando que, caso eu não soubesse, *eu deveria*. O tipo de *expertise* que ele tinha em mente era, em seus termos, como a de qualquer militar que faz um curso de reconhecimento de aeronaves. Não se trata de virtuosismo, mas de um método rigoroso e de uma longa prática. Questionei-o, então, quanto à objetividade desse método: como, por exemplo, podemos dizer “objetivamente” que no Alto Renascimento foram somente os *melhores* artistas que obtiveram as grandes encomendas da Igreja, ao passo que na Paris de 1870 os *melhores* eram rejeitados? Respondeu-me que, a partir do século XIX, a arte foi se tornando cada vez mais suspeita, posto que os artistas passaram a ler/escrever mais sobre ela e a produzir menos. Com isso, prosseguia ele, tornaram-se críticos, acadêmicos ou mero divulgadores, isto é, pessoas que não possuem nem as preocupações nem as responsabilidades que compõem a *expertise*, obtida a duras penas, do artista, de modo que suas contribuições para a literatura da arte servem apenas para confirmar o crescente descrédito de toda a comunidade artística.

Achei engraçado como o foco da conversa se deslocou rapidamente do ensino do design para a *expertise* artística, descrita por alguém que nunca cogitou produzir arte.

Contudo, quero ater-me a como esse *modo de ver*, que se pretende, ao mesmo tempo, diletante e rigoroso, deriva de uma ideia naturalizada: ao se referir a algum “fundamento prévio”, a algum léxico comum e objetivo, meu interlocutor estava aludindo a uma unidade, uma coesão, uma gramática de um campo do saber. O que ele chamava de *expertise* é um conjunto de práticas, valores e saberes que deveriam fundar uma *disciplina* — cujas fronteiras, sob um prisma foucaultiano, marcam não apenas o que se enquadra dentro de sua extensão, mas principalmente o que deve ser excluído dela (pelos modos, por exemplo, de aprendizagem, obediência e conformidade).



O estudo das disciplinas, como se sabe, foi um ponto capital na obra de Foucault, que examinou o exercício do poder através dos campos de conhecimento (como psiquiatria ou ciência política) e das instituições que eles autorizam (como hospitais, prisões ou escolas). No início de *A arqueologia do saber*, para introduzir a discussão sobre as disciplinas, Foucault discorre sobre a aparente unidade formal do livro impresso como protótipo para a unidade do discurso disciplinar. Um livro, embora pareça ser um objeto completo e autônomo, está, na verdade, disperso ao longo de uma rede de outros textos:

[...] além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases [...]. Por mais que o livro se apresente como um objeto que se tem na mão; por mais que ele se reduza ao pequeno paralelepípedo que o encerra: sua unidade é variável e relativa. Assim que a questionamos, ela perde sua evidência; não se indica a si mesma, só se constrói a partir de um campo complexo de discursos.¹

Da mesma forma, o conhecimento cumulativo de uma disciplina não é um livro enorme sendo continuamente escrito, e sim um “sistema de dispersão”². Ao estudar a história da doença mental, por exemplo, Foucault queria investigar como a psiquiatria teria se consolidado através

do tempo, considerando que ela sempre se referiu à mesma condição mental: a loucura. No entanto, em vez de adotar essa noção de loucura como objeto coerente e estável, Foucault demonstrou como a interação dos discursos jurídico e médico permitiu que a loucura se tornasse um fenômeno visível e distinto, embora, desde o início, *disperso*. E isso não apenas porque as definições de loucura variam ao longo do tempo — “não se trata das mesmas doenças, não se trata dos mesmos loucos”³ —, mas também porque sempre há diferentes agentes e instituições que disputam a autoridade sobre ela: “o objeto que é colocado como seu correlato pelos enunciados médicos [...] não é idêntico ao objeto que se delinea através das sentenças jurídicas ou das medidas policiais”⁴.



Retomando o diálogo inicial, será que a *expertise* daquele professor, apesar de presumir certa coesão discursiva, está em pleno acordo com a dos artistas, curadores, críticos etc.? Ou será que a constante disparidade entre tantos modos de ver não seria justamente o que delimita a arte (assim como a loucura) como um campo em disputa que se torna visível *enquanto* arte? E, loucura ou arte, seria possível tomá-la por ilusão, construção sem legitimidade, algo a ser ignorado? Ou será que qualquer asserção, inclusive pela indiferença, não requer também uma elaboração discursiva a partir da qual o registro dos fatos possa fazer sentido?

