

Título	A pintura: o que se pensa em Lucia Laguna	Autor	Paulo Herkenhoff
Data	2009	Artista	Lucia Laguna
Publicação	Prêmio SESI CNI Marcantonio Vilaça: mostra itinerante: 2006-2008. Brasília: SESI, Departamento Nacional, 2009.		

## a pintura: o que se pensa em Lucia Laguna

Lucia Laguna é uma das grandes revelações da pintura no Brasil neste início do século XXI<sup>1</sup>. Para ela, a pintura é um ato intensamente orientado por uma intencionalidade.<sup>2</sup> Se surge nas franjas entre a consciência e a intuição sensível, a pintura de Laguna se forma, pois, como campo noético. O conceito de *noêsis* (“inteligência” em grego) indica que esta pintura é uma forma de conhecimento específico. Pintar é o embate empírico direto de Laguna com a tradição e a invenção de pintura (e menos como exercício acadêmico de ajuste à história da arte consagrada como um *script* a ser executado). Portanto, sua pintura não surge da retórica sobre a pintura, mas do processo empírico de pintar. A artista descreve seu processo de aprendizado com o pintor Charles Watson na Escola de Artes Visuais no Rio de Janeiro. “Watson me deu uma orientação precisa, incisiva, impiedosa, abrangente, generosa e mudou a minha vida”, afirma Laguna<sup>3</sup>. Acrescente-se que se trata de uma paciente renovação da arte de pintar sob uma perspectiva clássica. “E havia o intenso trabalho no ateliê, seguramente uma média de 5 a 6 horas diárias, pintando, estudando o processo de trabalhos de artistas que costumam chamar de minha família artística: Sean Scully, Diebenkorn, Baldessari, Matisse, Morandi, Paolo Ucello - para citar alguns”, arremata ela.<sup>4</sup> Sua pintura solicita interpretação e reconhecimento de sua economia, método e arquitetura temporal. Há alguns anos que a pintura de Lucia Laguna se concentra em alguns “motivos”<sup>5</sup> principais: a paisagem, as cenas de interior, as pinturas de restos e os palimpsestos. Paradoxalmente, no entanto, não importa a existência de qualquer memória de um lugar fora do quadro (a representação), pois se trata de pura apresentação da pintura. Essa é sua intencionalidade. Lucia Laguna é só pintora.

### fios

A obra de Lúcia Laguna se constrói como atuação no tempo múltiplo da pintura. A artista trabalha no redimensionamento das condições temporais de constituição do signo pictórico, tendo chegado a produzir uma série *História em Quadros* (1999). Em seu processo, o tempo afeta a si mesmo e ao campo pictórico. Evidentemente, cada pintor constrói sua forma de subjetivação da pintura e define seu modo de experimentar a duração, ora tomada na acepção de Henri Bergson em *Durée et Simultanéité* (1922)<sup>6</sup>. O tempo interior da pintora escoia para o tempo da pintura. Um tempo nasce no outro incessantemente. Além da duração, quatro outras dimensões temporais definem a obra de Laguna: a inaturalidade da pintura, a impossibilidade da pré-visualização, os problemas da lentidão e os acontecimentos pictóricos.

### inatualidade

A questão filosófica da “inatualidade” da pintura contemporânea não se confunde com a ideia de anacronismo, mas do modo como sua pertinência permanece positiva no campo cultural. A pintura nada tem a ver com qualquer “atualidade”, sucesso ou fracasso<sup>7</sup>. A discussão do “inatual” povoa a filosofia de Nietzsche. No prefácio de seu livro *Humanisme de 'autre homme* (1972), Emmanuel Levinas problematiza, a partir da possível inaturalidade de sua preocupação com o humanismo, o conceito nietzschiano de “inatualidade”: “o inatural, significa aqui, o outro do atual, e não sua ignorância ou negação.”<sup>8</sup> e agrega o exercício *intemporal* de uma atualidade. Consistentemente com o

<sup>1</sup> Este texto surgiu no processo de acompanhamento da artista pelo autor como parte do programa da bolsa do Prêmio CNI SESI Marcantonio Vilaça para Artes Plásticas entre 2006 e 2008. Nos encontros com a artista, o autor discutiu questões como a noção de tempo, a lentidão e a inaturalidade da pintura.

<sup>2</sup> A partir do pensamento de Franz Brentano, o filósofo Edmund Husserl (*Investigações Lógicas*, parte II) desenvolve o conceito de intencionalidade (e, conseqüentemente, dos objetos intencionais), distinguindo a lógica pura das leis psicológicas e, a partir delas, se abre para desdobrar sua fenomenologia. “Retornemos à própria coisa”, propôs Husserl para os fundamentos de seu projeto de fenomenologia. Esta convocação fenomenológica orienta esta leitura da obra de Lucia Laguna.

<sup>3</sup> Entrevista ao autor em agosto de 2007. Charles Watson também foi professor de Adriana Varejão, Beatriz Milhazes, Daniel Senise.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

<sup>5</sup> O termo era empregado por Paul Cézanne com relação a sua pintura.

<sup>6</sup> *Durée et Simultanéité*. Paris, Presses Universitaires de France, 1968, capítulo III, pp. 41-67.

<sup>7</sup> Essa é a paráfrase de Marie Moscovici sobre o inconsciente. IN: *A Sombra do Objeto: sobre a inaturalidade da psicanálise*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1994.

<sup>8</sup> *Humanismo do Outro Homem*. Trad. Pergentino S. Pivatto e outros. Petropolis, Editora Vozes, 1993, p.11

Título	A pintura: o que se pensa em Lucia Laguna	Autor	Paulo Herkenhoff
Data	2009	Artista	Lucia Laguna
Publicação	Prêmio SESI CNI Marcantonio Vilaca: mostra itinerante: 2006-2008. Brasília: SESI, Departamento Nacional, 2009.		

problema de Levinas, Laguna questiona afirmativamente a própria experiência (a pintura) como fonte de sentido. O intempestivo desordena concordâncias, adverte o filósofo. A pintura pode ser simultaneamente o lugar do inatural e o próprio inatural. Lucia Laguna reitera que a pintura vivida por nossa percepção não é a mesma da crítica e da história, pois estas são campos exteriores à arte. E nada parece substituir o campo de conhecimento específico da pintura nos termos propostos por Paul Cézanne. No entanto, parece ser que no Brasil citar o nome de Cézanne é suficiente para legitimar certa pintura logocêntrica e criar um rótulo sob este novo maneirismo construtivo e metodológico. Muita pintura irrelevante, nesse contexto de poder, busca interpretações canônicas do que seria o estatuto cézanniano da pintura contemporânea. Algumas vezes, trata-se de uma aliança entre a ideologia da modernidade tardia e interesses extra-artísticos de artistas. Neste caso, o que era dúvida para Cézanne é certeza e garantia do cânon<sup>9</sup>.

As mortes da pintura ou do objeto pictórico (anunciadas por Paul Delaroche no século XIX e por Mondrian ou Malevitch na arte moderna, respectivamente) são mortes relacionais: a morte da representação pictórica realista pela fotografia, a morte do realismo, ou a morte lógica mediante a previsível dissolução do objeto pictórico no suprematismo de Malevitch ou no neoplasticismo de Mondrian. A inaturalidade resgatada por Gerhard Richter é exemplar, pois ele encontra as indagações no campo esgotado de um mundo saturado de imagens confrontando-se com as possibilidades da pintura no mundo dominado pela fotografia.

A emergência da pintura de Lucia Laguna não se deve a ato de insistência ou persistência da pintura. Não há qualquer enfrentamento psíquico ou moral dessa história de poder e morte. Não há superação de um recalque, nem uma resistência política no pintar e tampouco ocorre a heroicização do pintor contemporâneo como uma tarefa moral edificante de manter vivo o esqueleto de Cézanne. Ao desejo de pintura de cada pintor cabe encontrar seu modo de ratificar a inaturalidade da pintura, provar, ainda que corresponda à ação da modernidade tardia, que a tarefa da pintura esteja inacabada. As estratégias são o risco e a densidade dos acontecimentos pictóricos, um conceito que aqui se esboça a partir da pintura de Laguna.

### contra-partitura

“Quando começo um quadro, não sei onde vai parar, nem que paleta terá”<sup>10</sup>. O marco temporal dinâmico de cada acontecimento pictórico também indica a impossibilidade de pré-visualização da pintura de Laguna, nem mesmo o interesse em determinar um projeto prévio para um quadro. No manifesto da *Arte Concreta*, Theo van Doersbug e outros artistas declaram em 1930: “A obra deve ser inteiramente concebida no espírito antes de sua execução”<sup>11</sup>. No Brasil, Waldemar Cordeiro cita o filósofo Konrad Fiedler como “fundador da teoria da ‘pura visualidade’”, de onde derivaria sua noção de pré-visualização da forma, e situa-o na relação entre arte e conceito<sup>12</sup>. Laguna difere do modelo racionalista de obra de arte de Fiedler, que argumentava que uma obra deveria ser pura, isto é, surgir de uma decisão intelectual anterior a sua realização e a seus procedimentos materiais. Isso explica a inadequação de situar a pintura de Laguna no campo da arte concreta ou da abstração geométrica. Ademais, Cordeiro preconizava ser necessário “conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento dedutível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo o conhecimento prévio” (*Manifesto 3 Ruptura*, 1952). Laguna não recorre a axiomas nem busca provar outras proposições, tais como teoremas. Não há partitura possível para este improvisado da execução.

### as bodas entre a lentidão e a duração

“É preciso salientar que comecei este trabalho aos 54 anos. Eu tinha pressa. Tenho ainda. A pintura é lenta”<sup>13</sup> – a obra de Lucia Laguna se constrói dentro deste dado existencial. A lentidão é questão primordial da experiência da pintura

<sup>9</sup> Ver Maurice Merleau-Ponty. “La doute de Cézanne” (1945). In: *Sens et non-sens*. Paris, Éditions Gallimard, 1996, pp. 13-33.

<sup>10</sup> Em conversa com o autor em 29 de dezembro de 2006.

<sup>11</sup> In *Art Concret*, n. 1, Paris, 1930.

<sup>12</sup> Waldemar Cordeiro. “Ruptura”. *Correio Paulistano - Suplemento*, São Paulo, 11 de janeiro de 1953.

<sup>13</sup> Em resposta a pergunta do autor, em entrevista em agosto de 2007.

Título	A pintura: o que se pensa em Lucia Laguna	Autor	Paulo Herkenhoff
Data	2009	Artista	Lucia Laguna
Publicação	Prêmio SESI CNI Marcantonio Vilaça: mostra itinerante: 2006-2008. Brasília: SESI. Departamento Nacional, 2009.		

para alguns artistas, com a implícita noção de duração de Henri Bergson<sup>14</sup>. A duração, que é pressuposto da intuição, foi reivindicada pelo neoconcretismo como inerente à experiência de construção da obra.

A lentidão, discutida com Laguna no processo do Prêmio Marcantonio Vilaça, estava implícita na pintura de Manet, como notou Sean Scully: “o modo como a tinta é aposta na tela tem certa lentidão. É isto que confere monumentalidade e poesia à pintura”<sup>15</sup>. Scully, um dos artistas prediletos de Laguna, constrói ele próprio sua pintura em processo de lentidão. A lentidão na forma de pintar de Morandi é depurada na própria matéria e na construção de sua escala de tons. Jasper Johns justapõe o tempo físico ao “tempo social da secagem”<sup>16</sup>. Beatriz Milhazes sente que “a técnica anda mais lenta que minhas intenções” e que a lentidão demanda “concentração e disciplina”.<sup>17</sup>

A dinâmica visual da cidade contemporânea demanda estratégias ao artista. “Creio que a pintura pode resgatar um tempo de olhar que se perdeu no caos de imagens que bombardeiam as cidades”, afirma Laguna<sup>18</sup>. Esse é o olhar que lança sobre o outro Rio de Janeiro – a Zona Norte – menos conhecido fora da cidade. O outro Rio está nas séries de pinturas *Postmeridian* (2005) e *Paisagens* (2006/2008). Lentidão e duração são experiências mentais que podem se conter mutuamente.

Na interpretação da *bergsonismo*, Gilles Deleuze afirma que tanto quanto na consciência há qualidades nas coisas. A duração nas coisas deve levar em conta o espaço – que aqui é a pintura, isto é, entre o sujeito e o objeto de sua ação. Nesse passo, assumir a lentidão da pintura implica, pois, reconhecer também que a pintura não é uma sequência de pequenos episódios isolados, mas um acontecer em sua extensão temporal intrínseca. “A lentidão, a introspecção que a pintura traz consigo me agrada e me convoca a traduzir a realidade sob esta ótica perdida”, diz a artista<sup>19</sup>. Um dado da duração na pintura de Laguna está em sua convocação da memória do lugar (nas séries *Estúdio* e *Paisagem*), dos restos (*Estudos*) ou do próprio quadro (alguns *Estúdios* e *Paisagens* recentes). O que leva Lucia Laguna a considerar um quadro pronto “é quando me sinto em paz com relação a ele, como se ocorresse uma trégua, nada me instiga a rejeitar ou a mexer nele”<sup>20</sup>. Isto vale dizer, quando cessa a experiência da duração.

“A duração é essencialmente memória, consciência, liberdade”, resume Deleuze<sup>21</sup>. Esta memória pode ser aquele “tempo de olhar que se perdeu” que busca a pintura. Para Bergson, completa Deleuze, a duração implica em “conservação e acumulação do passado no presente”. Os acontecimentos visuais acumulados da pintura de Laguna conformam a multiplicidade de momentos da duração. Para Kant, a lentidão não é *esprit de bagatelle* (espírito de minúcia) que se situa no oposto do sublime<sup>22</sup>. Lucia Laguna sabe que desde Cézanne a lentidão pode decorrer da condensação, entre quadros, de uma investigação cognitiva que é a própria pintura. “Alguém disse que ‘a realidade sempre terá superfícies’...”, diz Laguna, “gosto de pensar que posso transformá-las, imprimir aí imagens, construí-las, desconstruí-las no momento mesmo em que se formam segundo o meu processo nômade”<sup>23</sup>

### acontecimentos pictóricos

Um quadro de Lucia Laguna pode ser analisado como uma trama de acontecimentos pictóricos em busca do ponto de convivência. São zonas de pintura processadas mediante a inscrição de signos pictóricos: modos de trabalhar a matéria e a forma, acidentes e vestígios do acaso, pequenas aflições da superfície, *pentimenti*, vedação e abertura de áreas, cortes arqueológicos das camadas pictóricas e outras operações visuais. Cada acontecimento é um conjunto de fatos pictóricos parciais que parece, inicialmente, concentrado sobre si mesmo. Essa capacidade de trabalhar o

<sup>14</sup> Bergson foi resgatado por Gilles Deleuze em *Le Bergsonisme* (1966). Ver ainda a comunicação de Marnin Young. *Before Bergson: Slowness and Speed in 19th-Century French Painting*, apresentada em simpósio na University of Oregon. Eugene, 2004.

<sup>15</sup> Em entrevista a Jörg Zutter no site da National Gallery of Australia, Canberra, 2005.

<sup>16</sup> Conforme Richard Francis. *From 0 to 9* (1969). In: *Jasper Johns*. Nova York, Abbeville, 1984, p. 112.

<sup>17</sup> Email de Beatriz Milhazes ao autor em 13 de setembro de 2006.

<sup>18</sup> Entrevista ao autor em agosto de 2007.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> Em conversa com o autor em 25 de julho de 2007.

<sup>21</sup> *El Bergsonismo*. Trad. Luis F. Carracedo. Madrid, Catedra, 1996, p. 51.

<sup>22</sup> Ver capítulo 2 de *Observations on the feeling of the beautiful and sublime*. Trad. John T. Goldthwait. Berkeley, University of California Press, 2003, p. 71.

<sup>23</sup> Entrevista ao autor em agosto de 2007.

Título	A pintura: o que se pensa em Lucia Laguna	Autor	Paulo Herkenhoff
Data	2009	Artista	Lucia Laguna
Publicação	Prêmio SESI CNI Marcantonio Vilaca: mostra itinerante: 2006-2008. Brasília: SESI. Departamento Nacional, 2009.		

detalhe sem virtuosismo confirma a leitora de Omar Calabrese e de sua discussão da produção de detalhes, para que “cada vez se tornem mais autônomos, inteiros”<sup>24</sup>. Singularidade, autonomia e completude marcam os acontecimentos principais, como um plano bem trabalhado, um pingo de tinta, uma seqüência modular, uma faixa arqueológica da cor do quadro. A inteligência dessa pintura é construir superfícies formadas por campos de delicadas forças, regiões semióticas complexas articuladas por relações fluidas que atravessam todo seu espaço.

Para Laguna, a idéia de acontecimento pictórico situa a pintura no campo do tempo e, logo, acumula memória do processo de sua construção, materializa a experiência da duração. Um exemplo é o método de vedação temporária de faixas, com fita crepe, no processo da pintura. “Uso as fitas para preservar as áreas que estão embaixo”, informa Laguna, “vou guardando para tomar outras decisões. A questão das fitas veio da perspectiva e do fato que eu via na Linha Vermelha e na Linha Amarela. Eu usava a fita para reprimir o gesto. [...] Isso me deu tranquilidade com relação ao espaço cheio, confuso”<sup>25</sup>. No contexto espacial e temporal do quadro, esses acontecimentos sensoriais são núcleos plásticos formados por atos constitutivos da aparência e da corporeidade, de condução da matéria no processo de construção da pintura (massa, cor, luminosidade, carga, textura e pincelada, qualidades do ato essencial do *homo faber* pintor no exercício de sua vontade material<sup>26</sup>). Cada acontecimento tem sua lógica própria de constituição, daí não poderem ser compreendidos como fatos modulares mecânicos e repetitivos, especulares ou isolados entre si. Agnaldo Farias escreveu que “esta é uma pintura feita de decisões”<sup>27</sup>. Os acontecimentos pictóricos propagam e potencializam a força visual na articulação da superfície como uma totalidade em equilíbrio relacional, talvez provisório e interrompido em sua marcha. O resultado é um suave embate relacional entre a artista e a pintura. Toda intervenção pode demandar, para si ou para os demais acontecimentos, respostas pictóricas a cada ato, por menor que seja. O processo do quadro, o vir-a-ser dos acontecimentos visuais transforma o estado de consciência da pintora. A essa altura, o espectador diante de uma obra de Laguna concordará com Bergson que diz que “faz parte da própria essência de nossa atenção poder repartir-se sem se dividir”.<sup>28</sup>

No contexto do quadro, os acontecimentos não são subcampos de forças, na condição de territórios isolados e antagônicos entre si, mas núcleos dinâmicos. Tampouco, um acontecimento é redutível ao mero ato pictórico ou à simples soma de gestos espasmódicos, mas corresponde a uma articulação construtiva de forças e fatores plásticos. Laguna não hierarquiza os fatores do quadro. Convoca o acaso. Igualmente, os acontecimentos não surgem da ideia de “composição” que os estabilizasse em mero equilíbrio de pesos visuais, como próprio de certa pintura informal francesa da década de 1950. Nos primórdios do minimalismo, essa era a crítica feita por artistas norte-americanos à pintura parisiense. O espaço na obra de Laguna não fixa um centro, ou mesmo um centro migrante. O olhar – a ação do espectador – trafega entre os acontecimentos para produzir uma improvável totalização sempre fugaz da imagem. É um trabalho de imaginação de arquitetura, não de engenharia. “Os trabalhos nunca têm um final. A qualquer momento, eu pego e vou indo”, revela a pintora<sup>29</sup>. É da natureza da obra de Laguna produzir momentos de coesão por disjunção negociada no tempo e no espaço.

Um quadro de Lucia Laguna deve ser visto, portanto, como trama de acontecimentos pictóricos que transfigura o visível por uma ação generativa. A justaposição de um acontecimento a outro opera por articulação de uma lógica do instante e se orienta por uma intencionalidade vinculada à forma emergente no processo de vir-a-ser do quadro. O acontecimento não é, pois, uma simples efeméride pictórica na linha do tempo mecânico. Laguna quer o acontecimento em seu acontecer fenomenológico, isto é, como desdobramento de si mesmo, imprevisível e relacional. A densidade da pintura está na intensidade de tais acontecimentos e o modo como a artista busca um ponto de equilíbrio da presença deles no espaço pictórico conforme respostas conjunturais que excitam a intencionalidade. Cada acontecimento é um elemento de arquitetura da imagem. A pintura é o resíduo imaginário desse processo.

<sup>24</sup> Teórico citado pela artista em conversa com o autor em 29 de dezembro de 2006. Ver *A Idade Neobarroca*. Trad. Carmen de Carvalho. São Paulo, Martins Fontes Editora, 1988, p. 97.

<sup>25</sup> Em conversa com o autor em 29 de dezembro de 2006.

<sup>26</sup> Gaston Bachelard aborda o universo dos devaneios frente à matéria e trata da imaginação material que junta uma intensidade substancial a uma forma. *La Terre et les rêveries de la volonté*. Paris, Librairie José Corti, 1947, capítulos IV e V.

<sup>27</sup> Texto de apresentação. Rio de Janeiro, Galeria Laura Marsiaj, 2006.

<sup>28</sup> Op. cit., p. 50.

<sup>29</sup> Em conversa com o autor em 29 de dezembro de 2006. Laguna chega, como Bonnard, a retomar quadros que haviam sido expostos, para continuar seu processo de pintura.

Título	A pintura: o que se pensa em Lucia Laguna	Autor	Paulo Herkenhoff
Data	2009	Artista	Lucia Laguna
Publicação	Prêmio SESI CNI Marcantonio Vilaca: mostra itinerante: 2006-2008. Brasília: SESI. Departamento Nacional, 2009.		

### **pictura**

Lucia Laguna não oferece descrição. Numa perspectiva materialista, seu modo de transformar o mundo em pintura implica em ativar *in abstracto* o imaginário o lugar de trabalho do artista - o atelier - em cenas de interior (*Estúdio*) ou o espaço a partir do qual a pintura se faz (a paisagem vista da janela do atelier nas séries *Paisagens*, *Estúdios* e *Estudos*). É no atelier que Laguna pinta os *Estudos*, pequenas naturezas mortas, que decorrem também do modo como suas referências estão organizadas (livros, capas de CDs, potes para pincéis, tubos de tinta, reproduções de pinturas, fotos de jornais, etc.) e são absorvidas através das sobras de tinta na paleta da pintura dos outros quadros maiores.

O regime escópico de Laguna tem algo de Jan van Eyck. Erwin Panofsky sustentou que “o olho de Jan van Eyck opera um microscópio e um telescópio ao mesmo tempo”<sup>30</sup>, tal a capacidade de representar detalhes e distâncias com acuidade. Dispensados o detalhamento e a acuidade, ela articula a proximidade (o atelier) e, a partir deste ponto, a distância (as favelas na paisagem). Laguna trabalha o olho desejante de pintura. Na série *Estúdios*, o olhar de Laguna está concentrado no atelier, isto é, no espaço simbólico onde ocorre o trabalho e a construção física da pintura – e a pintura é constitutiva do mundo. Não ocorre qualquer referência figural ao ato de pintar ou à autoria. O próprio quadro tem a responsabilidade de apresentar o desejo de pintura e a vontade material que animam esta pintura. Aqui, o atelier só pode se reduzir a uma única metáfora crítica, pois implica em alusão ao estatuto político do “artista produtor”, uma referência a Walter Benjamin, no processo produtivo da arte<sup>31</sup>. Pintar é trabalhar.

A pintura de Laguna permite uma remissão crítica às representações do atelier de arte na pintura da Holanda seiscentista. Lá o atelier significa o lugar de trabalho (Maerten van Hemmskerck e Jan Steen) ou a sala de venda da arte (Pieter Codde e Frans van Mieris): “os ateliers freqüentemente contêm outras lembranças simbólicas”, adverte John Walsh, tais como a musa *Pictura*, as virtudes e as advertências morais<sup>32</sup>. As cenas de Steen a van Mieris representam, portanto, a produção e a circulação da obra de arte no mercantilismo. “Na Holanda a cultura visual era central para a vida da sociedade”, acrescenta Svetlana Alpers<sup>33</sup>. Se ainda na economia da imagem, o atelier de Andy Warhol é a usina – a Fábrica (*The Factory*), metáfora da sociedade industrial, da produção da mais valia no processo artístico e do lugar em que a arte se produz como valor agregado. A pintura de Laguna extingue todos os referentes da cena do atelier e oculta seu sistema de símbolos. O atelier é o lugar de uma cena fundante da pintura, que é constitutiva do olhar e constituída pelo olhar. Por isso, para Laguna o atelier não se apresenta questão iconológica, mas como pura pintura, isto é, como usina da linguagem.

### **abismos**

As paisagens de Laguna são exclusivamente o que se vê de sua janela do atelier na Zona Norte do Rio de Janeiro: empenas cegas brancas de edifícios distantes, paredes de casas do bairro de classe média em cores rebaixadas pela atmosfera enevoada, o casario de tijolos expostos e puxadinhos apinhados nas favelas dos morros distantes. É a relação que a artista resume quando diz “ter um olho no seu trabalho e o outro no resto do mundo”<sup>34</sup>. Paradoxalmente, no entanto, parece não haver qualquer memória de um lugar fora do quadro (representação), mas pura apresentação da pintura. No entanto, é impossível reduzir esta pintura a um estado de assimbolia social. Há algo inquietante que se inscreve na série *Paisagem*. Lucia Laguna amarra o vínculo ao denominar *Entre a Linha Amarela e a Linha Vermelha* a uma série de paisagens. Malgrado o substrato cromático, essas Linhas são duas vias principais da rede viária do Rio de Janeiro<sup>35</sup>. Assim, a artista define o lugar de sua ação de pintura. Cézanne dizia que a paisagem “se pensa em mim” e “eu sou sua consciência”<sup>36</sup>.

<sup>30</sup> Early Netherlandisch Painting. New York, Icon Editions, vol. 1, p. 182.

<sup>31</sup> “The Author as Producer”. In: Walter Benjamin, Selected Writings 1927-1934, vol. 2. Michael W. Jennings (ed.), Harcourt Brace Jovanovich (trad.). Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999, pp. 768-782.

<sup>32</sup> Jan Steen, *The Drawing Lesson*. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 1996, pp. 27-41.

<sup>33</sup> *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago, The Chicago University Press, 1984, p. xxv.

<sup>34</sup> Entrevista ao autor em agosto de 2007.

<sup>35</sup> As Linhas foram projetadas no Plano Doxiadis (1965) para ligar respectivamente as Zonas Norte à Zona Sul (Barra da Tijuca à Ilha do Fundão) e a cidade aos municípios limítrofes (Caxias do Sul e São João de Meriti).

<sup>36</sup> Conforme Merleau-Ponty. “La Douce de Cézanne”. In: *Op. cit.*, p. 23.

Título	A pintura: o que se pensa em Lucia Laguna	Autor	Paulo Herkenhoff
Data	2009	Artista	Lucia Laguna
Publicação	Prêmio SESI CNI Marcantonio Vilaca: mostra itinerante: 2006-2008. Brasília: SESI, Departamento Nacional, 2009.		

A dicotomia bairro/favela, amalgamada na pintura de Laguna, aponta para *Cidade Partida* (1994) de Zuenir Ventura, que descreve as tensões e os abismos sociais entre morro (favelas) e asfalto (a parte urbanizada e dotada de serviços) na crise social estrutural do Rio de Janeiro. Laguna se inscreve na melhor tradição da arte produzida no Rio de Janeiro de crítica da sociedade e à cidade. Já vai longe o tempo da letra piegas de *Ave Maria do Morro* de Herivelto Martins (“Lá não existe felicidade de arranha-céu / Pois quem mora lá no morro / já vive pertinho do céu”). O “olho no resto do mundo” de Laguna torna presente a imbricação tensa entre sua pintura e o caráter doloroso da “cidade partida”. O consenso na recusa da política e a vida simbólica; o abismo social, a economia informal e a luta pela sobrevivência; a marginalidade e a busca de coesão social; o abandono do Estado, a violência policial (impossível não pensar na crônica *Mineirinho* de Clarice Lispector) e o poder paralelo do tráfico (impossível não cantarolar *Charles Anjo 45* de Jorge Bem Jor) e; a organização social solidária própria, a estética da adversidade (impossível não pensar em Hélio Oiticica) e a existência no precário (impossível não aludir a Lygia Clark) marcam a cidade de Ventura. A paisagem de Laguna não tem a idealização, via cor local, do *Morro da Favela* (1924) de Tarsila do Amaral, mas também não tem o “drama barroco das ruínas” (Walter Benjamin). Essa posição é como a de Michel Rosenthal que percebe em paisagens de John Constable de 1821 e 1822 alguns índices de uma crise decorrente da destruição da estrutura rural de sua Suffolk, objeto de sua amorosidade. Nos bairros de classe média de Laguna, os edifícios e as casas com muros e grades apontam para a questão fundiária (o uso do solo na metrópole) e o medo respectivamente; os barracos apinhados indicam o déficit social agudo. Tudo trafega na malha urbana caótica do quadro. A seu modo, a fragmentação da cidade de Laguna tem a mesma natureza dos ônibus no trânsito urbano Pop-constructivo de Raymundo Colares. Fraturas, estilhaços, vedações, rasuras, precariedade material, “puxadinhos” da forma, ligações frágeis entre acontecimentos pictóricos conformam o diagrama dessa conjuntura da sociedade.

Se a obra é um conjunto de acontecimentos pictóricos, a artista formulou-os como jogos de linguagem da pintura. O procedimento de Lucia Laguna, ex-professora de Português e de Literatura Hispano-americana, tem algo dos “jogos de linguagem” que Ludwig Wittgenstein propõe nas *Investigações Filosóficas*. Os jogos compõem a própria linguagem, diz o filósofo<sup>37</sup>. Para consolidar a harmonização entre a filosofia e a arte, cite-se Wittgenstein na comparação a linguagem aos labirintos de uma cidade antiga (parágrafo 19). Sem recurso a uma gramática da pintura, os jogos de linguagem de Laguna, em seu acontecer pictórico, enfrentam o caos plástico na *Paisagem* da cidade partida.

### economia de insumos

Na sociedade contemporânea dos resíduos e dejetos, a pintura de Lucia Laguna se distingue por se impor um regime econômico severo. À organização pictórica do tempo e do espaço, ela adiciona a disciplina de restos. A pintora sempre utiliza as sobras de tinta na paleta para pintar um outro quadro, de dimensões menores (de 20 X 20 cm a 50 X 40 cm), ditos *Estudos*. A *empíria* da economia da pintura se apresenta como um modo de administração dos meios (dimensão da tela, quantidade de tinta, procedimentos, de aposição e sobreposição de camadas pictóricas, etc), mas também de aproveitamento das sobras. A presença pletórica de cores num quadro de Laguna não abre caminho, no entanto, para desperdícios. Sua pintura implica numa política de utilização de insumos.

A pintora atua deliberadamente como agente dessa economia. O ponto de partida da interpretação desses procedimentos de Laguna pode estar no quadro e fora dele. Portanto, administrar a economia dos signos pictóricos é pensar dentro de um quadro e estar disponível para o outro, a nova imagem residual, em geral uma pequena natureza morta. Neste economia das sobras, não há espaço para escolha da agenda cromática de um *Estudo*.

A massa de tinta-cor da sobra tem algo do resto dos procedimentos matemáticos, isto é, Laguna leva em conta os restos de abstração: a sobra não utilizada da tinta na paleta é, sobretudo, restos de cor. A matéria pictórica não teria, assim, uma vocação extraterritorial (o desperdício, o lixo) que a desviasse de se tornar pintura. Luce Giard afirma que “o discurso público dos cientistas cria silêncio sobre os procedimentos intelectuais de sua produção” – isto é comum também na arte<sup>38</sup>. Talvez esta economia resultasse exclusivamente de decisões privadas da artista. Não se trata de uma má consciência culpada de Laguna, mas de uma ação política ecosófica no interior do processo de pintura. Na

<sup>37</sup> *Investigações Filosóficas*. Trad. M. S. Lourenço. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987, parágrafos 7 e 8, p. 177.

<sup>38</sup> “Le reste est silence”. In: Traverses. Paris, Centre national d’art et de culture Georges Pompidou, setembro de 1978, tomo II, n. 12, p. 64.

Título	A pintura: o que se pensa em Lucia Laguna	Autor	Paulo Herkenhoff
Data	2009	Artista	Lucia Laguna
Publicação	Prêmio SESI CNI Marcantonio Vilaca: mostra itinerante: 2006-2008. Brasília: SESI, Departamento Nacional, 2009.		

experiência da pintura, alguns pigmentos são considerados em sua condição de veneno, agente letal por Sigmar Polke ou Katie van Scherpenberg<sup>39</sup>. Diante dessa economia da pintura, cabe afirmar que as naturezas mortas (os *Estudos*) de Laguna não propõem uma advertência moral como uma *Vanitas* holandesa do século XVI com seu discurso sobre a transiência das glórias do mundo<sup>40</sup>, a natureza efêmera da vida e de todos nossos prazeres terrenos<sup>41</sup>. A pauta de Laguna é ética.

Nessa ótica, no entanto, o novo quadro resiste à intrusão de seu primeiro quadro, a se constituir em espaço de problemas plásticos que lhe sejam estrangeiros. No entanto, é possível que o observador atento observe ecos cromáticos entre alguns quadros no corpus pictórico de Laguna. Seu desafio era re-configurar sentidos para a massa de tinta desqualificada como sobra, isto é, encaminhá-la para que se escapasse da condição de efluente do processo pictórico. A matéria sobrando, sendo irredutível à condição de resíduo, é retomada pelo imaginário pictórico de Laguna em jogo econômico. “Conceber uma linguagem é conceber uma forma de vida”, pontua ainda Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas* (parágrafo 19).

“O resto é silêncio”, afirma Hamlet (V, 2). O resto é silenciosamente pintura, afirmaria Laguna.

### iconofagia

Numa série de pinturas de 2008 (como as *Estúdios 13* e *Paisagem 17*) Lucia Laguna pede a seus assistentes que interpretem uma fotografia em pintura ou que pintem um quadro livremente. Como nas duas hipóteses, Laguna pintará sobre a tela que lhe for entregue, ela admite intervir ocasionalmente no processo de seu assistente quando uma pintura não seguir a orientação dada. *Estúdio 14* parte de uma cena do Grupo Corpo; *Estúdio 15* saiu de uma fotografia de um ônibus. O dado prévio do mundo é a pintura feita pelo assistente e o projeto conceitual de Laguna, a origem significativa dos quadros. É uma pintura sem grau zero de imagem, mas o quadro recebido é, ele próprio, o grau zero da pintura. Em todo caso, os vestígios do quadro-base são irrisórios, mas permanecem algumas zonas demarcadas (ainda que totalmente retrabalhadas), o relevo de acidentes, as frestas de cor sem referentes e certas linhas de força. “Fico procurando um clima que me dê um Norte para o trabalho”, revela Laguna<sup>42</sup>.

Este conjunto de quadros conforma a produção de pintura como ação semiológica de palimpsesto. Cabe lembrar que o palimpsesto se define como aquele material escrito que é raspado ou encoberto para nova utilização. Essas pinturas de Laguna estão próximas e diferem de uma das obras capitais da arte do século XX, o *Erased de Kooning Drawing* (*Desenho apagado de de Kooning*, 1953) de Robert Rauschenberg, por seu posicionamento sobre autoria e a desconstrução na arte. O interesse de Laguna pela obra de John Baldessari se focaliza no “encobrimento por áreas de cor. Isso tem a ver com a paisagem que vê fraturada e a natureza que aparece entre as coisas, envolta”<sup>43</sup>. Nessas pinturas de Laguna, o palimpsesto confere densidade ao acontecimento visual, agrega camadas materiais significantes, opera com vestígios da imagem inicial, requalifica a experiência da duração, constrói cor e enervações entre acontecimentos visuais, transfere autoria. Assim, o palimpsesto também forma a arqueologia do quadro. Laguna constitui o quadro como meta-narrativa da pintura. Não se joga necessariamente para ganhar, afirma Jean-François Lyotard, mas também pelo prazer de inventar o jogo<sup>44</sup>. Ao contrário, o desafio de Laguna é definir as estratégias para assumir a existência de uma história diferente do quadro e manter dialeticamente vestígios da diferença.

Neste ponto, é necessário convocar a chave fenomenológica paradigmática da arte brasileira. Em *L'oeil et l'esprit*, Maurice Merleau-Ponty corrobora a afirmação de Paul Valéry de que o pintor aporta seu corpo ao mundo para afirmar,

<sup>39</sup> Ver Annelie Lütgens. “Bom o bastante para se comer: sobre Richter, Polke e a exploração do artista por ele mesmo”. In: Núcleo Histórico: Antropofagia e Histórias de Canibalismo. Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa. XXIV Bienal de São Paulo. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p 434-438) e Paulo Herkenhoff (In: Feuerbach e eu. Niterói, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2000, pp. ) .

<sup>40</sup> Ver Norbert Schneider. *Still Life*. Colônia, Taschen, 1994.

<sup>41</sup> Jakob Rosenberg e Seymour Slive. “Painting 1675-1800”. In: *Dutch Art and Architecture 1600-1800*. Jakob Rosenberg, Seymour Slive e E. H. ter Kuile. New York, Penguin Books, 1986, p. 332.

<sup>42</sup> Em conversa com o autor em 28 de junho de 2008.

<sup>43</sup> Em conversa com o autor em 29 de dezembro de 2006.

<sup>44</sup> *O Pós-moderno*. Trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 3ª. ed., 1988, p. 17.

Título	A pintura: o que se pensa em Lucia Laguna	Autor	Paulo Herkenhoff
Data	2009	Artista	Lucia Laguna
Publicação	Prêmio SESI CNI Marcantonio Vilaça: mostra itinerante: 2006-2008. Brasília: SESI. Departamento Nacional, 2009.		

ele próprio, que “é emprestando seu corpo ao mundo que o pintor muda o mundo em pintura”<sup>45</sup>. O filósofo pensa a carnalidade da linguagem e da pintura<sup>46</sup>. Lacan reitera Merleau-Ponty ao confirmar que a visão, convertida em olhar, surge da carne do mundo<sup>47</sup>. Nessa série, a carnalidade do quadro – o pintor empresta seu corpo à pintura – é, então, a carnalidade de outro quadro num processo de incorporação antropofágica.

Há uma deliberada vontade de memória regida por uma pintura catética. A dinâmica da duração está consignada à presença atuante do Outro em sua condição de outro pintor. Na psicanálise de Freud a *catexia* (“Besetzung”) envolve um conjunto de técnicas para explorar os motivos subjacentes em certo movimento de acumulação de energia e um método para tratamento de algumas desordens. Na psicodinâmica, se refere ao processo de investimento de energia emocional numa pessoa, coisa ou objeto. Aqui interessa a noção de “motivo” dado à pintura e não sua etiologia. Importa seu caráter vital. Por outro lado, a noção de alteridade sempre foi fundamental para Laguna: “O olhar e a fala de outros artistas sobre meu processo de trabalho foram muito importantes para a definição de uma linguagem pessoal”<sup>48</sup>. A alteridade que se contrapõe a este sujeito é a própria pintura com sua arquitetura de temporalidades. Paradoxalmente, não se trata de obliteração, mas justamente de definir o modo de inscrição do outro dentro do quadro. O apagamento do quadro não sendo, pois, a obliteração do outro, se revela como um modo iconofágico que reafirma o esforço do Outro como ponto de partida. Em última análise, Laguna demonstra a positividade possível da desconstrução. A pintura, em sua condição de um vir-a-ser, atravessa instâncias de palimpsesto e arqueologia. Esse é o modo como o tempo se desdobra do interior para o exterior, do pintor para a pintura, do eu para o Outro, do Outro para o sujeito autoral da pintura e de Laguna para o espectador, o Outro privilegiado.

<sup>45</sup> *L'oeil et l'esprit*. Paris, Gallimard, 1986, p.16.

<sup>46</sup> Ver Claude Lefort. “Flesh and Otherness”. In: Galen A. Johnson & Michael B. Smith (ed.). *Ontology and alterity in Merleau-Ponty*. Evanston, Northwestern University Press, 1990.

<sup>47</sup> Jacques Lacan, O Seminário. Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1988, p. 81.

<sup>48</sup> Entrevista ao autor em agosto de 2007.