

## Tableau – Preâmbulo

*Tableau*, de Valeska Soares, reúne cinco pinturas da nova série *Blindface*, uma instalação e duas esculturas.

Em *Blindface* (2025), o olhar está velado. O projeto dá continuidade às investigações iniciadas em *Doubleface*, deslocando o foco da identidade espelhada para uma que é deliberadamente ocultada. Aqui, nus femininos antigos, fragmentados, marcados pelo tempo e sem rosto, povoam a obra. Os corpos estão presentes apenas em partes: a curva de um quadril, o contorno de um seio, o traço de um gesto. São mulheres sem rostos, sua individualidade apagada pelo tempo ou por determinação da artista. Essa ausência não é silêncio, mas estratégia. Ao ocultar o rosto, *Blindface* resiste à identificação, ao fechamento narrativo e à intimidade voyeurística. O espectador se depara com uma presença suspensa, entre sujeito e objeto.

No espaço expositivo, a instalação *calling* (2025) apresenta uma cena inquietante: um sino de bronze, fundido na forma de uma maçã, pairando sobre o tampo de uma grande mesa de madeira. Em intervalos irregulares, um mecanismo oculto põe delicadamente o sino em movimento, emitindo um tilintar sutil e cristalino que paira brevemente no ar antes de submergir no silêncio. A obra se desenrola não apenas no espaço, mas também no tempo; seus toques suaves, imprevisíveis, parecem chamar por algo ou alguém há muito ausente. Aqui, o fruto é transformado em sino, um objeto que tradicionalmente convoca, adverte ou marca a passagem do tempo. Essa transformação funde sedução e anunciação. O som que emana é delicado, quase hesitante, como se ecoasse um chamado sem resposta ou uma memória distante — metade alerta, metade feitiço.

Distribuídas pela mostra, duas esculturas reconfiguram objetos domésticos fundidos em bronze como presenças silenciosas e insistentes, que perturbam a ordem cotidiana habitual. Em *Sem Palavras* (2024), um rodo permanece em pé de forma improvável, desafiando a gravidade como se estivesse congelado em pleno movimento, enquanto uma vassoura é encostada na parede, uma brocha repousa no chão, em silêncio. Desprovidos do toque humano, esses instrumentos de trabalho parecem animados por uma autonomia fantasmagórica, capturados no rescaldo de algum gesto invisível. Sua disposição sugere tanto abandono quanto uma espécie de recusa muda em retornar às mãos que os empunhavam. *Upside-down* (2024) intensifica essa sensação de subversão doméstica. Um vaso de bronze invertido de ponta-cabeça repousa com suas flores e folhas servindo de pernas, equilibrando o objeto numa posição precária, como um emblema terno e tradicional da beleza doméstica que agora se rebela contra seu propósito.

A conversa a seguir, entre Valeska Soares, Tiago Mesquita e Pedro Köberle, aconteceu em diferentes encontros entre março e julho de 2025.

## TM

Queria começar entendendo a disposição das pinturas no espaço. Você escolheu mostrá-las com alturas irregulares -- algumas mais altas, outras mais baixas...

**VS**

São decisões corporais, que guardam uma relação espacial com o sujeito que vê. São marcadas pela questão de como se dá o embate com essas obras, com as formas vazias, e com os recortes na tela. Os vazios têm a ver com o mesmo princípio do som emitidos pelo sino em *calling*. Se eu seguisse um ritmo regular, ninguém sentiria as ausências, por isso os toques do sino são inconstantes, e as alturas das pinturas variam. Os vazios entre um trabalho e outro criam esse intervalo e problematizam a expectativa. Uma ausência que traz consigo a presença.

**TM**

Então se sugere uma continuidade entre os trabalhos?

**VS**

A exposição se chama *Tableau*. E um *tableau* é isso. É composto por personagens que constroem uma narrativa. Penso também num gabinete de curiosidades, uma coleção pseudocientífica que reúne partes de corpo, ossos, artefatos, para criar uma narrativa. Coisas que tomadas juntas pedem ou impõem uma leitura, coisas reunidas que formam um arquivo sentimental, neste sentido o gabinete é um *tableau* também. Se você olha para três objetos, você invariavelmente estabelece algum tipo de vínculo. Aqui isso é bastante específico, porque, se eu mudo as obras, se posicionasse de outra forma no espaço, a exposição já não funcionaria da mesma maneira, o sentido mudaria. A variação de posições me ajudou a criar uma movimentação, a estabelecer um tipo de horizonte ondulante.

**PK**

Essa ideia do horizonte é interessante, sugere a formação de diferentes níveis, como se fossem alturas de água mesmo.

**VS**

Tem algo de sereia, desse tipo de referência. Se você olha para os trabalhos, quase todos têm alguma relação com a água: a imagem parcial da mulher lavando os pés, o vaso virado de cabeça para baixo... Por isso eu estou chamando de *calling* -- é quase um "presta atenção em mim". A maçã é um tipo de chamado, mais do que qualquer coisa.

**PK**

Acho que a mesa no espaço cria esse ponto que atrai: você vê as pinturas e escuta uma mensagem. Tem algo do canto de sereia nisso, um chamado, uma demanda que te atrai para a maçã, que pode ser vista como a figuração do desejo, existe um componente de perigo.

**VS**

É um chamado para a mesa. Quase como um encantamento, uma coisa insistente.

**PK**

Eu estava lendo uma entrevista sua<sup>1</sup> e há algo muito interessante ali. Você e o entrevistador estão discutindo o papel dos jardins na sua obra. Você menciona *Vanishing Point*, que é um trabalho que replica a planta de um jardim renascentista, feito em módulos de aço inox polido, cheios de

---

<sup>1</sup> In *Seduções*, Hatje Cantz Verlag, 2006

perfume. Na organização das peças, falta uma quina do arranjo. Então, você diz que essa ausência é um chamado.

### VS

Na arquitetura existem muitas formas de convite. Você já viu aquelas escadas antigas que abrem em leque na base? Aquilo é chamado de degrau de convite, ele direciona as pessoas por meio de um convite à ação. Muito do que eu faço tem esse mesmo caráter. Não há instruções.

### TM

Esses elementos ausentes, essa falta de partes de uma estrutura, são muito recorrentes no seu trabalho.

### VS

Eu gosto de convite e de segredo. Por exemplo, quando fiz *Epilogue* (2017), haviam várias mesas com copos, mas com copos que as pessoas podiam beber. Nunca houve uma instrução dizendo "permitido beber". O que eu peço aos monitores de museu ou aos funcionários da galeria é que de vez em quando, tomem um gole. Quem passa percebe que pode beber. Fica sempre aquela dúvida. Tem gente que, mesmo sabendo que pode beber, não bebe de jeito nenhum. E tem quem vá lá e encha a cara. Fica esse segredo: "tem aquela instalação que pode beber, sabia?" Sem ter uma instrução explícita.

### PK

Mas no *Epilogue*, a mesa estava cheia. Dava para se intoxicar ali. Aqui, a mesa é uma mesa vazia. Você acha que tem alguma coisa aí?

### VS

Eu não penso nessa direção. Eu sou atraída por elementos como a mesa, a cabeceira de cama... Gosto de mobiliário. Tenho esse interesse, que não sei de onde vem. A mesa e o copo, às vezes você tem que encher, outras vezes esvaziar, depende do drama que você quer criar ou da imagem que quer transmitir.

### TM

Eles são objetos domésticos. Você lida com esse universo do interior, da representação de interiores.

### VS

Acho essa uma leitura possível. Não se sabe quem derrubou o vaso, se foi alguém limpando, se foram as mulheres que se revoltaram com a situação... tem um drama acontecendo ali e não se sabe quem abandonou o rodo, a vassoura e o esfregão. Sei que, em algum nível, tem uma revolução acontecendo ali, que poderia vir de vários personagens femininos.

### PK

Os objetos, por exemplo, aparecem como atos...

### TM

A mesa dá um tom mais cerimonioso. As pinturas e o *Upside-down* (ponta-cabeça) parecem trazer a memória de uma casa. Tempos e relações sociais embaralhadas.

### VS

O vaso é o indício de uma ação, as vassouras também, são ações em curso

que foram interrompidas. O rodo, na verdade, não está encostado em nada, é como se tivesse uma pessoa ali. Eu fiz esses objetos velhos, descartados. Não tem molde, foram feitos com objetos perdidos, calcificados no bronze. São réplicas de algo que já foi usado. Resolvi carregá-los de memórias, digamos assim. São monumentos a uma ação.

**TM**

O som da instalação muda de sentido com esses trabalhos ao redor. Ele vira outra coisa, passa a ter a dimensão do trabalho doméstico, do chamado...

**PK**

Um chamado não atendido. As ferramentas estão encostadas, têm um componente de ócio.

**VS**

Alguém decidiu não trabalhar.

**TM**

A cerimônia é desfeita. É tudo feito por insinuação. Os elementos da ordem estão lá, mas começam a se insinuar novos elementos.

**VS**

Insinua-se um evento. Por isso a exposição se chama *Tableau*. Mas são ações de historicamente atribuídas a mulheres.

**TM**

E é despersonalizado, porque nesse caso as pinturas não têm "rosto." As superfícies agora revelam vestígios de corpos e até de paisagem.

**VS**

Eu não acho que essas personagens sejam totalmente despersonalizadas, só porque não tem rosto. Tem outro tipo de revelação, que são as partes do corpo. Elas podem implicar uma exposição, que preserva a intimidade, ou outra em que ela se esconde para então se mostrar, um tipo de coisa recatada. Existe essa ambiguidade.

**PK**

Tem algo que é quase o avesso da censura. Penso nas tarjas colocadas em cima de imagens de nudez...

**TM**

A repressão aqui é uma fita de Möbius, porque ela vira erotismo. O que cobre o verso da pintura tem também uma dimensão erótica. A camada de tinta ajuda a revelar algo, por meio desse caráter subjetivo e fragmentado dos corpos. O que oculta também é sedutor, pela relação entre as cores e suas lacunas. Pode ser o perfume de um corpo que não vemos, ou de corpos que se deterioram. Queria entender melhor essa dimensão erótica do ocultamento, da elipse.

**VS**

A energia precisa ir para algum lugar (risos). Na vedação, a censura aparece no que eu estou revelando. E as cores funcionam como se eu estivesse transferindo essa vedação para outro lugar, abrindo o que antes estava velado. É uma pintura abstrata, nos *Doubleface* e *Blindface*, é uma abstração mais rígida, geométrica, *hard-edge*, de campos de cor. Nos *Equivalentes*, o

apagamento me levou a uma abstração mais orgânica. Cada gênero de pintura leva a um tipo de abstração

**PK**

Porque só a lacuna não basta, também. Há a imagem que entra no lugar da falta.

**VS**

É um apagamento, como um palimpsesto. Mas há revelação. A censura é, de certa forma, um palimpsesto também.

**TM**

Sim, tem sobrevivências, aliás muito presentes nesta exposição. Os elementos que você revela, por sua vez, revelam o que está por detrás da sua ação. Algumas têm uma relação de paisagem, outras trazem relações com o próprio objeto pintura, para além da imagem. Não por acaso a relação entre as alturas na montagem da exposição é importante e reveladora.

**VS**

O que estou fazendo é trazer à tona uma nova subjetividade. Essas pinturas foram feitas com uma subjetividade original em mente, relacionada àquelas pessoas, pelo pintor original que as criou. E depois elas foram perdidas no mundo. Elas já não têm mais relação com o desejo original de representar aquelas figuras. Elas acabam largadas. Eu tomo essas imagens, porque sou incapaz de pintar daquela forma, e as edito como se elas fossem um texto. As pessoas vão se relacionar com esses recortes e apagamentos de uma outra maneira. Tem também uma relação com a conservação dessas imagens. Muitas dessas pinturas estavam em processo de deterioração, e, de certa forma, eu estou as salvando. Às vezes de forma bem literal, já que elas passaram por um processo de restauração. Eu as trago de volta para circular pelo mundo.

**TM**

Mas não são elas. Quando você traz de volta para o mundo, elas já são outra coisa.

**VS**

É uma nova vida.

**PK**

Não é só que existem corpos representados no verso dessas pinturas, mas você trata a própria tela como uma pele, algo com uma consistência corporal, que recebe um corte, que tem sua tensão interna e que então se desmancha, ferida. O corte que se dobra para fora, ganhando o espaço também...

**VS**

Existe uma certa violência nos trabalhos. Também existe um certo perigo, porque eu nunca sei se o processo vai dar certo até a última hora. Se eu errar um corte, eu perco tudo. A violência dos cortes de tela é uma coisa séria. Esses riscos me fazem pensar no trabalho de cortar como uma cirurgia, e cada tela é um paciente que está ali, sob meus cuidados. Nesse momento, fico completamente concentrada na ação de cortar.

**TM**

Você encontra significados nas pinturas e tenta ressaltá-los por meio da manipulação, seja pintando sobre o verso, seja fazendo com que a face, a parte interna do corpo, caia na direção de quem vê. Fazendo da pintura um relevo.

**VS**

Tenho sempre esse tesão de descobrir as coisas, e de fazê-las existirem. É um processo doloroso, sempre fico morrendo de medo de saber se as coisas vão dar certo ou não. Porque não depende só de mim. Não sou eu que pinto, não sou eu quem estica a tela.

**TM**

E tem alguns aspectos nessas pinturas que destoam dos processos anteriores?

**VS**

Tem uma questão da fatura das pinturas – especialmente as que eu comprei na Ucrânia – que são muito mais espessas. A fatura da pintura original apareceu como um problema. Na pintura branca, a fatura não quis desaparecer de jeito nenhum. E tem outras que estão tão grossas de óleo que eu não sabia o que podia acontecer na hora do corte.

**TM**

Isso traz uma outra sensualidade, que é a da tinta.

**VS**

Tem a ver com a ideia da pele, que o Pedro comentou. Eu não sei que material foi usado, se o óleo é bom, quanto gesso tem por baixo...

**PK**

Talvez na maneira como aparecem fragmentos de paisagem nas *Blindface*, há a abertura para um espaço exterior. Você vê isso como uma abertura para algo mais selvagem?

**VS**

Não sei. Eu não cheguei nisso ainda. É como perguntar para um escritor qual é o próximo capítulo, ele não foi escrito ainda. Nessa exposição, estou trabalhando com esse universo de referências mais doméstico. Mas meu trabalho tem outras dimensões e outras esferas. O que me interessa é o espaço intermediário entre uma realidade individual e o espaço social, e isso se materializa de diversas formas.