

Willa Wasserman: *Purple apple*

25.02 — 18.04.2026

Fortes D'Aloia & Gabriel Jardins

Quando visitei o ateliê de Wasserman, dois dias antes de sua partida para São Paulo, ela me contou a história de uma amiga que havia deixado para trás algumas chaves mestras. Finas e delicadas, as chaves tornaram-se parte de suas pinturas de natureza-morta, ao lado de flores e maçãs. Quem usa uma chave mestra procura entrar sem permissão. A prática é mais comumente associada ao roubo—que é condenado pela sociedade, embora seja a própria lógica fundadora das nações. Wasserman acredita num tipo de acesso transgressivo. Seu interesse vai além das fechaduras e chega aos movimentos de resistência, à assistência médica autogerida de pessoas trans e à reivindicação por moradia—aqui traduzidos para o suporte da pintura.

Wasserman tenta abrir com chave mestra a fechadura da pintura, pretendendo entrar não pela força, mas pela atenção paciente—descobrimo onde o suporte oferece resistência e onde ele cede. Seu trabalho reúne disciplina monástica e ruptura, inspirado tanto na austeridade formal das naturezas-mortas neerlandesas do início do século dezessete quanto na urgência política das capas de álbuns punk.

Wasserman trabalha com naturezas-mortas há muitos anos. Em suas palavras: "para mim, a natureza-morta está mais próxima do pensamento do que a própria linguagem—do que a poesia ou a filosofia. Sinto que a natureza-morta é como organizar ideias, sem gramática, num espaço que uma pessoa acaba de deixar". Ela pinta arranjos de flores, objetos comuns do cotidiano, muitas vezes pintados sobre metal, que trabalha com grande habilidade, empregando cobre, bronze e latão. Aqui, seu envolvimento com a utilização de chaves mestras para abrir fechaduras—no que ela chama de "uso não autorizado"—passa da metáfora à estratégia formal. Suas superfícies carregam a luminosidade do metal preparado: raspadas, marcadas, oxidadas. Sobre elas, a artista pinta naturezas-mortas delicadas, frequentemente começando com ponta de prata. Os trabalhos possuem uma característica fantasmagórica, com imagens que surgem do próprio metal ou se entranham em sua superfície.

Em algumas naturezas-mortas, os objetos estão especificamente relacionados a uma vida trans, uma vida estruturada pelo acesso transgressivo. A natureza-morta sempre operou por meio do reconhecimento codificado—símbolos que possuem significado somente para

aqueles que estão posicionados para lê-los. A identidade trans compartilha desta lógica de legibilidade: nem todos decifram a gramática. A superfície reflexiva adquire maior ressonância aqui. Segundo a teoria do estádio do espelho de Lacan, a identidade se constrói pela identificação com uma coerência ilusória—a promessa de um eu unificado que o espelho parece oferecer. Essa ficção fundadora pode adquirir uma valência diferente quando a promessa do espelho nunca se concretiza por completo. As superfícies reflexivas de Wasserman recusam essa falsa unidade. A imagem e o reflexo não podem ser separados; eles permanecem em perpétua negociação.

A natureza-morta sempre esteve em diálogo com o reflexo e o acesso. Diversos mestres holandeses e flamengos se inseriram em suas pinturas por meio da ilusão das superfícies reflexivas—pintando seus próprios reflexos sobre metal polido e vidro curvo. Numa pintura do gênero vanitas de 1622, Pieter Claesz pintou a si mesmo refletido numa esfera de vidro, sua técnica monocromática promovendo a mera suficiência à medida que os holandeses enfrentavam a ansiedade gerada pelo luxo recém-alcançado—o artista se identificando com a moderação ao invés do excesso. Clara Peeters, uma das poucas mulheres pintoras de natureza-morta flamengas conhecidas, pintou a si mesma dezenas de vezes, sempre como reflexo: em taças, em lâminas de facas, na superfície convexa de um bule. As repetidas auto-inserções de Peeters insistem em sua presença num espaço em grande medida fechado às mulheres—reivindicando acesso à identidade artística. Para Wasserman, a relação muda. A superfície reflexiva não é um dispositivo ilusionista dentro da pintura—é a condição material literal, o próprio fundo. Para os antigos mestres, o reflexo era conteúdo; para Wasserman, o reflexo é estrutura. Os dois são inseparáveis.

Quando trabalha com linho, Wasserman frequentemente parte de um esboço com ponta de prata, portanto a característica metálica persiste mesmo sem a base de metal. Algumas naturezas-mortas são pura névoa e atmosfera—rosas, cinzas, amarelos sobrepondo-se uns aos outros. No centro: uma maçã. Um tema recorrente em sua obra, embora seu significado permaneça implícito, até mesmo para a própria artista. Em muitos casos, roxa—como um hematoma, ou quase. Obviamente, a maçã nunca é só uma maçã. Eva sabia disso. Newton também.

As pinturas de Wasserman se agarram a momentos em vias de dissolução, num planeta que se desfaz lentamente sob a precariedade ambiental. Ela chama isso de "this-ness" (essência)—o irredutivelmente presente. Virginia Woolf chamou isso de "momentos de ser". Uma observadora dedicada das naturezas-mortas, Woolf tinha obsessão por capturar a qualidade precisa de um momento. Em *Um esboço do passado*, ela escreve que os "momentos de ser" são como choques de realidade repentinos nos quais algo se torna

intensamente, quase insuportavelmente presente. Ela os descreve como "uma força de marreta" que revela "um sinal de algo real por trás das aparências".

Os desenhos de grandes proporções que vi no ateliê de Wasserman e que ela levou consigo para o Brasil ocupam um território diferente. Feitos em carvão sobre linho leve, eles mostram silhuetas fantasmagóricas de pessoas desempenhando ações diretas, desde a distribuição de alimentos até a destruição de propriedades específicas. Esta última ação tem por objetivo fazer menção à conhecida atuação de ativistas do grupo Palestine Action no Reino Unido. Os telhados pertencem a fábricas que fornecem componentes militares a Israel. Os ativistas abrem buracos nos telhados para atrapalhar a produção. O acesso transgressor se torna resistência política, rebelião concreta. Aqui, Wasserman se alinha a Leon Golub, que confrontou os espectadores com a violência estatal. Contudo, ao passo que Golub entra à força—raspando e riscando suas superfícies—, Wasserman abre a fechadura com chave mestra, procurando mostrar aos espectadores pessoas comuns que estão resistindo ao mesmo sistema. Suas figuras surgem e se dissolvem em sombras, com um caráter perturbador que lembra as Pinturas Negras de Goya.

Kathy Acker afirmou que as Pinturas Negras de Goya representam uma negação radical da comunicação convencional—pinturas que rejeitam a linguagem em si e que não foram criadas para serem expostas. Acker escreveu: "Eu vejo o que vejo imediatamente; não repenso o que vejo. Minha visão é tão grosseira ou informe quanto aquilo que vejo. Isso é realismo: a unificação da minha percepção e daquilo que percebo, ou a formação de uma relação de espelho entre meu mundo e o mundo da pintura". Ela situou as pinturas no período de exílio de Goya sob a opressão Bourbon espanhola—sendo o exílio a restrição definitiva ao acesso.

Assim como as figuras de Goya surgem da escuridão, os desenhos de figuras humanas de Wasserman possuem a característica da natureza-morta—corpos capturados durante a ação, seus gestos suspensos. A natureza-morta jamais excluiu a figura humana—ela investigou a presença humana por meio dos objetos. O gênero sempre conteve essa tensão: entre o momento capturado e as mãos que o arranjaram. A maçã não pulou sobre a mesa. Alguém a pôs ali. Alguém escolheu essa faca. Alguém matou esse coelho. As mãos de alguém tocaram essas coisas. Alguém irá comer a maçã. E, em algum lugar, alguém está abrindo um buraco num telhado para paralisar a produção de armas que transformarão outros alguém em naturezas-mortas.