

TUDO É FIGURA OU FAZ FIGURA¹

Elida Tessler

“O sol nasceu
A lua nasceu
O dia nasceu
O sol nasceu

É tudo mentira
É tudo figura

Quem nasceu fui eu
Quem nasceu foi você
E a gente não sabe bem quando
E nem bem porquê”.²
Péricles Cavalcanti

Muitos são os momentos na história da arte em que a multiplicidade de manifestações exige certo afastamento crítico, pois corre-se o risco de estabelecer apressadamente algumas camisas-de-força conceituais. Hoje vivemos uma situação que requer cautela e discernimento para escapar à tirania das etiquetas coladas ao lado de obras ou movimentos, indicando os “neos” e os “ismos” desnecessários ao nosso pensamento. Ora, esse movimento de vai-e-vem da história, de abandonos e retomadas de certas práticas, de nascimento e morte da pintura, tantas vezes declarada por alguns especialistas da estética, é o que chama atenção. Arte é sempre linguagem, e a criação de imagens toma para si algumas especificidades que merecem ser consideradas, independente de técnicas ou categorias artísticas.

A arte contemporânea vem trazendo elementos que tensionam o estatuto da imagem enquanto necessidade discursiva ou narrativa. Muitas vezes, apropriando-se de aspectos da realidade cotidiana, o artista produz obras que perturbam o olhar e propõem uma nova concepção estética de inserção do sujeito em seu contexto social. Assim, na interface com a arte, têm-se a possibilidade de figurar novas paisagens, ressignificando um percurso particular, onde a liberdade de expressão torna-se ingrediente indispensável para o exercício experimental da criação. A memória, a repetição, a busca de uma origem, a questão da identidade, por exemplo, encontram-se como pontos referenciais de muitas das manifestações artísticas atuais.

Um problema surge, porém, quando deseja-se estabelecer uma evolução de movimentos artísticos, iludindo-se com a possibilidade de manutenção de uma linha de tempo baseada na superação de determinadas resoluções formais. É o caso por exemplo de, na atualidade, querer-se buscar algumas razões para indicar o retorno da pintura figurativa, e discutir as questões dela advindas. Pode-se falar de um retorno do figurativo?

Num primeiro momento, entendo que esta questão encontra-se um pouco deslocada, já que a história da arte deste último século vem nos indicando insistentemente a diluição de certas polaridades, entre elas a do figurativo e do abstrato. A questão pode ser ampliada, por exemplo, quando os conceitos “figurações” e “abstrações” são colocados sob forma plural, pois não podemos nos congelar nos absolutismos de certas noções classificatórias, nem apagar esforços de atos artísticos com um único jato teórico, com a pretensão de absorver a

¹ Este texto é uma versão ampliada de minha participação no colóquio “O retorno do figurativo?”, promoção do Instituto Goethe de Porto Alegre, associado ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), dentro das programações em torno da IIIª Bienal do Mercosul, outubro de 2001. É desta provocação que nascem as inquietações aqui apresentadas.

² Cavalcanti, Péricles. (1991) Quem nasceu? (fragmentos). In: Cavalcanti, Péricles. *Canções*.

história e apaziguar nossas inquietações. Num segundo momento, no entanto, visualizo uma configuração esquemática de vetores em desordem, direcionando suas setas, ora para um lado, ora para outro, buscando um ponto de partida para que, justamente, o “retorno” possa ser pontuado. A partir de onde podemos perceber o retorno do figurativo?

A letra da música, colocada em epígrafe, incluiu-se imediatamente em meu desenho imaginário. “É tudo mentira, é tudo figura”. Se o sol nasceu, foi porque nasci primeiro, e tenho olhos para vê-lo. A questão do olhar impõe-se, mesmo para que possamos ser olhados, e aquecidos, por aquilo que está diante de nós. Há movimentos circulares. Há repetições. Há bifurcações. Há uma construção de pensamento que exige liberdade de trânsito para as zonas onde o vazio se torna figura. Há também insistências: em quatro versos, o sol nasceu duas vezes. Na lógica da canção, não seria ali o lugar da noite? Certamente a noite nasceu na entrelinha, na face escondida da dobra do poema, no sutil desaparecimento da figura.

Estamos sempre diante de figuras. Tudo faz figura na medida em que os atos se tornam formas.³ E é esta a atividade do artista. A sua busca consiste em criação de linguagem específica para configurar uma ausência, pois as presenças já estão suficientemente expostas e aparentemente estabelecidas.

Georges Didi-Huberman, em suas reflexões acerca do ver e as modalidades do visível propõe que ver é sentir que algo nos escapa. Trás, no início de *O que vemos, o que nos olha* (1992), uma passagem de James Joyce, cuja conclusão é: “fecha os olhos e vê”.⁴ Proposição esta que Didi-Huberman, em exercício pleno de criação teórica, convoca-nos a uma “revirada como uma luva”, sem trair a proposta joyceana: abramos os olhos para experimentar o que não vemos. E o que é que está em questão? Trata-se de um paradoxo, do qual faz parte a ilusão de que a imagem nos trás o objeto, enquanto que ela só está ali para dizer de seu desaparecimento. Creio que esta proposição é válida para toda espécie de configuração artística, não somente para pintura ou escultura, ou para os volumes minimalistas dos quais este autor se ocupa em analisar. Seja o objeto representado ou presentificado, o que vemos é sempre mais do que vemos. Há sempre um ponto cego em nosso olhar, que traduz o espaço da perda, o vazio que se instala entre o que vemos e o que nos olha, assinalando o que, no mundo, tem a ver conosco. Didi-Huberman aponta ainda duas instigantes interrogações: como mostrar o vazio? E como fazer desse ato uma forma – uma forma que nos olha?

Figura

Tomemos figura como imagem e representação. Chegaremos à figuração, onde o consenso nos conduzirá a ver o que o traçado anuncia: algo que ocupa o lugar de uma lembrança, de uma suposição, de uma fantasia, mas sempre através de formas que reconhecemos em nossa realidade. Seria esta a única forma de representar o mundo?

O conceito de figura tem muitas variantes, muitos significados que mudam de sentido, conforme o contexto em que estão inseridos. Para nós, interessaria saber o que é figura na arte contemporânea. E, pergunto, não seria este também o momento de pensarmos a presença do objeto do cotidiano, como as apropriações e colagens, vinculando a arte à realidade não para traduzí-la, mas “como instrumento maleável de conhecimento e de intervenção no real, que é sobretudo relação”?⁵ Seguiremos aqui alguns pontos, partindo de um roteiro de Erich Auerbach⁶ para que possamos nos aproximar de nossas questões.

Primeiro, figura indica a representação concreta de algo que vai se realizar no futuro. Figura é algo real e histórico que anuncia outra coisa que também é histórica e real. Aqui, novamente visualizamos o desenho de vetores. Seguimos para frente e para trás do ponto onde nosso olhar aterriza. As formas se realizam enquanto imagem e na imagem, enquanto imagem que olha com olhos vazios em direção ao espectador que olha o quadro.

Segundo, a figura estabelece vínculos com a verdade (*veritas*) da qual seria uma mímese ou imitação, como também com a história ou com a literatura.⁷ Porém, algumas vozes provenientes da literatura reagem dizendo: “Não há literatura. Quando se escreve só importa saber em que real se entra, e se há técnica adequada para abrir caminho

³ “Quando os atos se tornam formas”: título de uma histórica exposição realizada na Suíça, em 1969, com curadoria de Harald Szeemann.

⁴ Didi-Huberman, Georges. (1992) *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo, Ed. 34, 1998, p. 29.

⁵ Peccinni, Daisy. *Figurações Anos 60*. São Paulo, Coleção Itaú Cultural/EDUSP, 1999, p. 13-14.

⁶ Auerbach, Erich. (1994) *Figura*. São Paulo, Ática, 1997, p.7

⁷ Ibid., p.8-9.

a outros”.⁸ Em que real se entra? O real é um adensamento de camadas com informações sensoriais e racionais, cujos poros nos permitem o acesso a novos horizontes do conhecimento, sendo que raramente podemos realizar este percurso de modo linear, pois este exige demasiado esforço, no sentido de abandono de nossas referências habituais.

Curativo do vazio

Toda obra de arte é um curativo do vazio, escreveu René Passeron. Não o vazio enquanto espaço entre as coisas, pois este não é ferida, mas como ausência mesmo daquilo que o quadro oferece como simulacro. As imagens foram a princípio feitas para evocar as aparências de algo ausente. Diz Passeron ainda: “todo curativo esconde ao mesmo tempo que trata, e substitui sua aparência perceptível a não aparência do ferimento, desde então aberta ao imaginário”.⁹ A pintura remete, então, para outra coisa que ela mesma, como a relação do curativo e a ferida. Pensaremos a pintura não mais como uma janela aberta para o mundo (real), mas uma janela com persianas fechadas abrindo espaço para o imaginário, para imagens que não imitam mas evocam a realidade. Por esta razão, não nos importaremos tanto com a perfeição da imagem e suas qualidades de mimese, pois sabemos que tudo é ausência, e é este o caráter da criação que faz sentido.

Poderíamos mesmo dizer, seguindo Passeron, que um pintor lúcido sabe que toda pintura é transparente, que a superfície de sua tela sempre aparece por detrás da materialidade da tinta ou de outros materiais ali depositados, dado o caráter indicativo de que o tema em questão não é o que ali está representado. No interior de toda pintura, há um nada de pintura. É ali que podem nascer as respostas para as questões abertas anteriormente. Como mostrar o vazio? Ali se configura a forma que nos olha.

Creio que colagem é um bom exemplo de deslocamento – ou descolamento, em inevitável anagrama – de realidades transpostas do cotidiano para o universo da arte. Passeron insiste no caráter do hospitalar, da enfermaria, do curativo, comentando a prática de Max Ernst e de tantos outros artistas que praticaram a colagem e a frotagem, como aqueles que elevaram o ato de escolha como forma de arte, a partir do recolhimento, nas “lixadeiras de hospitais iconológicos”,¹⁰ de fragmentos salvos por eles de uma cremação anunciada. Podemos dizer que esta é uma espécie de curativo do vazio por uma citação multiplicada de cheios, já que cada fragmento não nos deixa esquecer sua memória anterior. O objeto casualmente encontrado e absorvido pela obra (*l’objet trouvé*) e o sentido de apropriação já estão aqui presentes. É interessante lembrar que os surrealistas definiam imagem por encontro fortuito, e a noção de acaso também aí se insere.

Recentemente, visitei uma exposição intitulada “Entre a arte e o sonho”, do artista pernambucano Paulo Bruscky que desde os anos 1970 tem atuado como artista de vanguarda, utilizando-se dos mais variados meios e materiais para a criação. Tem realizado projetos de performances, instalações, vídeos e linguagens multimídias. Suas experiências com arte-postal, com eletrografia e fax são apontadas como pioneiras dentro das discussões acerca da utilização de novos meios na arte brasileira. Bruscky ficou vinte e quatro anos sem expor em circuitos comerciais ou institucionais. Por outro lado, durante todo esse tempo, sua atuação voltou-se à inserção da arte no social. Ele é um dos artistas que muito bem demonstra que todo ato artístico provém de um momento de escolha, e esta é um ato que demanda uma forma de apresentação. Para isto há métodos, há técnicas, há teorias específicas e sobretudo múltiplos procedimentos. Se acompanharmos a produção do artista, podemos perceber o quanto uma produção particular, singular, expande-se quando tornada pública – absorvendo olhares e gestos – incorporando a experiência do outro.

São dois os trabalhos de Bruscky a partir dos quais desejo trazer alguns elementos para esta reflexão em torno da figura. Um deles é um vídeo, onde vemos duas paisagens superpostas, a nos perguntar sobre nossas formas de percepção e absorção das qualidades estéticas de nosso cotidiano. A cena é a de uma imagem refletida por um espelho retrovisor diante de outras imagens vistas através do para-brisa de um carro. Imagem sobre imagem. O que vemos é a mesma paisagem, de vegetação que beira uma estrada. Na tela, o antes e o depois de um trajeto, apresentados simultaneamente. Defino esta cena como uma paisagem suprematista. O “Quadrado branco sobre

⁸ Llansol, Maria Gabriela. (1985) *Um falcão no punho*. Lisboa, Relógio d’Água, 1998, p. 55.

⁹ Passeron, René. (2000) Por uma poianálise. In: Sousa, Edson; Tessler, Elida; Slavutzky, Abrão (orgs.). *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2001, p. 11.

¹⁰ Passeron, René. *Pour une philosophie de la création*. Paris, Klincksieck, 1989, p. 130.

fundo branco” (1918), do artista russo Casimir Malévitch, aqui se faz presente. O que é figura poderia muito bem ser considerado abstração, dependendo de nosso ponto de vista. Neste caso, como em muitos outros da arte contemporânea, o que temos diante de nós é o estranhamento face a algo que nos é muito familiar.

Voltamos aqui aos dois pontos levantados por Auerbach, relacionando-os ao vídeo de Bruscky. Primeiro, figura indica a representação concreta de algo que vai se realizar no futuro. Pensaremos nesta estrada que está diante de nós. E, segundo ponto, figura é algo real e histórico que anuncia outra coisa que também é histórica e real. Aqui está a imagem da estrada que já passou e, no entanto, ainda está diante de nós, no espelho retrovisor.

“Entre a arte e o sonho” foi o título dado pelo curador da exposição a partir de um trabalho específico de Bruscky, que certamente vai nos interessar aqui, intitulado “Entre o santo e o sonho” (2001).¹¹ Nos conta o artista que este trabalho nasceu de um acaso. Em um momento de limpeza de seu atelier, o artista tratava de rasgar algumas fotografias. Diz ele ter sempre muito cuidado em não colocar no lixo a imagem fotográfica de pessoas, por desconhecer o destino que a fotografia poderia vir a ganhar. Lembramos aqui das lixeiras icônicas de René Passeron. Ao olhar, em um relance, os restos de seus picotes, viu com surpresa a configuração estranha do fragmento da testa “colado” ao pedaço do queixo – um rosto sem olhos, nariz, boca, orelhas – sem os órgãos do sentido. Estranha figura! Mas qual seria o sentido deste rosto quase mancha? A partir desta primeira imagem, Bruscky criou uma série de fotografias de grandes dimensões, nos oferecendo uma representação especular disforme de nossos anjos, de nossos monstros ou de alguns sonhos que nos habitam.

Abstrações

Para o senso comum, o abstrato é a recusa da figuração, do objeto identificável ou, como se dizia na idade clássica, da imitação. Mikel Dufrenne¹² comenta que esta afirmação diz pouco e muito. Muito porque registra, ao menos, a grande diferença entre um Rafael e um Mondrian, a grande distância entre um Vermeer e um Delaunay. Diz pouco, porque ela é puramente negativa, ou diferencial – pois não oferece a razão da diferença que ela assinala: por que um Mondrian é diferente de um Rafael?

Lembro de ter lido um depoimento de Mondrian onde ele dizia que um homem sozinho, diante do oceano, tem dificuldade de olhar a linha do horizonte enquanto linha somente. Em instantes, preenche o vazio da paisagem com imagens do pensamento. Segundo ele, bastaria criar outra linha (a vertical entre a lua e o horizonte, por exemplo), para começar sua pintura.¹³

A abstração não consiste somente em se colocar à distância da imagem concreta mas, ao extrair do concreto alguma coisa que é verdade – o conceito ou a idéia –, ela designa um certo procedimento que visa um objeto positivo. A dimensão positiva seria a de colocar questões: o que produz a abstração? A pintura propunha um objeto pictórico que só existia por ele mesmo, sendo sua própria figura. Sua forma não é mais aquela de um conteúdo estrangeiro, e nem possui um conteúdo interior. Alguns pontos interessantes surgem daqui:

Em primeiro lugar, a pintura conquista sua autonomia e o pintor alcança sua liberdade, porém com alta carga de responsabilidade, que cresce na medida em que toma consciência das exigências próprias da pintura. A experiência do monocromático poderia ser citada aqui pela simples razão de que um azul, que só pretende ser formalmente um plano de cor, pode vir também a ser um fragmento de céu, por exemplo, dependendo do testemunho do autor ou, na maioria dos casos, da subjetividade do espectador. Por outro lado, o artista chama este espectador a assumir sua parte de responsabilidade – que nem sempre é bem aceita, pois é mais difícil perceber e julgar uma obra nela mesma – considerando todos os seus aspectos formais – do que apreciar a exatidão da representação ou de discorrer sobre o assunto representado.

¹¹ A exposição “Entre a arte e o sonho” realizou-se no Observatório Cultural Malakoff (Recife, Pernambuco), entre setembro e novembro de 2001. O trabalho “Entre o santo e o sonho” foi realizado em 2001, especialmente para a Iª Bienal do Cariri, Ceará.

¹² Dufrenne, Mikel. (1989) *Abstrait (Art)*. In: ***** *Encyclopaedia Universalis*. Paris, ***** , 1989, pp.60-68

¹³ Millet, Catherine. *Yves Klein*. Paris, Art Press Flammarion, 1983, p. 48.

Janelas

Falamos anteriormente em janelas. Desde a renascença, um quadro se abre como uma janela, oferecendo uma visão perspectiva do mundo. Neste caso, sempre se abre um espaço para o espectador, pois afinal, os nossos olhos não são geralmente chamados de “janelas para a alma”?

Quero evocar ainda dois artistas que podem contribuir com nossa reflexão: Marcel Duchamp e Casimir Malévitch. Curiosamente, em meio a sua vasta produção, Duchamp oferece-nos janelas através das quais nada podemos ver. Nosso olhar encontra barreiras. Não será exatamente nelas, nas transparências interrompidas, que o nosso olho vai mais além da questão da figura representada ou da abstração como um ponto cego de onde surgem as imagens? Tenhamos em mente, por exemplo, as janelas de “*La bagarre d’Austerlitz*”, de 1921, e de “*Fresh Widow*”, de 1920. A primeira é uma janela em miniatura, instalada em fragmento de parede em tijolos vermelhos, com estrutura total nas dimensões de 62,8 x 28,7 x 6,3 cm. Os vidros de cristal estão pintados com tinta branca onde, ironicamente estão desenhados, em cada um dos vidros inferiores, o símbolo do infinito na vertical. Este trabalho é considerado como uma versão diferenciada da segunda janela, cuja tradução do título nos oferece algumas pistas. “*Fresh Widow*” (“A viúva alegre”) alude, então, ao brincar com a sonoridade das palavras, a *french window*, expressão francesa que designa um modelo de janela bastante conhecido, constituído de duas folhas. Ora, os postigos de portas ou janelas geralmente nos permitem olhar sem abrí-los, dada a transparência do vidro. Aqui, seus vidros não são vidros e, sim, couro preto encerado. Neste trabalho, nada podemos ver senão a própria janela. Ela é figura ou faz figura. Nela, nada está estabelecido, somente ausências. Há quem considere estes trabalhos um jogo entre o visto e o não visto, fazendo alusão à fenda feminina obstruída, já que “*Fresh Widow*” é o primeiro trabalho de Duchamp assinado pelo seu alter ego feminino, Rose Sélavy.

Nos escritos de Marcel Duchamp, encontramos a proposição de uma fórmula onde a responsabilidade do público é apontada de forma contundente. Eis aqui seu enunciado, a partir do qual ele mesmo criou um esquema elucidativo: “o coeficiente artístico é como uma relação aritmética entre o que parece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente”.¹⁴ Que coeficiente artístico seria este? Qual é a parte da arte que se torna visível e qual a outra porção que resguarda-se em misterioso jogo de subjetividade entre artista e espectador? Da intenção à realização, há todo um processo de trabalho, onde o artista atravessa uma série de reações totalmente subjetivas, das quais, diria Duchamp, ele não teria consciência, pelo menos no plano estético. Pensamento e gesto interligados, a criação passa a ser o resultado de um lance que conta com o acaso, embora muitas vezes o projeto do trabalho não aponte espaço para tal. Assim, acentua-se a diferença entre a intenção e a realização do trabalho. É possível lembrar aqui das proposições de Umberto Eco, em relação a uma obra aberta, onde somente o olhar ou o gesto do espectador concluiriam a proposição do artista, conferindo pluralidade ao projeto inicial. Segundo Duchamp, neste caso, o artista não pode ter consciência da diversidade de olhares, e conseqüentemente das “falhas” que a sua intenção vem a sofrer. Seguindo este raciocínio, na cadeia de reações que acompanham o ato criador faltaria um elo, e esta falha é o que Duchamp vem a denominar “coeficiente artístico pessoal” contido na obra de arte. Esta falha representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção apontando a diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou.

De Malévitch, quero trazer outra janela: uma janela através da qual nós descobrimos a vida – segundo suas próprias palavras. Foi em dezembro de 1915 que Malévitch apresentou, entre outros trinta e oito quadros, o quadrado negro sobre fundo branco, chamando-lhes por “construções suprematistas”. Com estas obras queria apontar a supremacia das formas em relação ao conteúdo narrativo de figuras representadas. E assim ele comenta:

“Eu também fui preenchido de uma certa timidez e eu hesitei até o ponto máximo de angústia, quando tratou-se de se afastar do mundo da representação, no qual eu vivi e criei meu trabalho. Mas o sentimento de satisfação que eu experimentei com a liberação do objeto me transportou sempre mais longe até o ponto onde nada mais era autêntico senão a própria sensibilidade. Assim, a sensibilidade torna-se a substância mesma de minha vida. O quadrado que eu expus não era um quadrado vazio, mas a sensibilidade da ausência do objeto (do objeto representado, da imagem figurativa). (...) Eu compreendi a mentira da representação.”¹⁵

¹⁴ Duchamp, Marcel. (1957) O ato criador. In: Battcock, Gregory. (1973) *A nova arte*. São Paulo, Perspectiva, 1975.

¹⁵ Daval, Jean-Luc. *L’histoire de la peinture abstraite*. Paris, Fernand Hazan, 1988, p. 17.

O quadro “Quadrado negro sobre fundo branco” (1915) foi considerado o ponto zero da pintura, símbolo de um ponto de não retorno, segundo as palavras do próprio artista. “O quadrado negro é a afirmação de uma superfície plana puramente pictórica, uma superfície plana colorida, uma forma mínima e a mais simples manifestação da cor pura. (...) Cada forma suprematista é um mundo.”¹⁶ Este é realmente um trabalho emblemático da história da arte. Toda a questão do olhar ali está presente, principalmente por apresentar-se como um olho, pupila e córnea, um plano inclinado, no alto do espaço expositivo, no vértice entre as paredes e o teto, conforme o desejo do artista, para que o espectador sintasse-se olhado enquanto vê.

Malévitch torna-se referência para muitos artistas contemporâneos, entre eles, o fotógrafo esloveno Evgen Bavcar, cuja produção retira toda a nossa certeza, no que tange a questão da representação do real. Para ele, todo real é anterior à imagem, e as nossas concepções sobre a reprodução do visível, sobre o figurativo e o abstrato caem por terra. Sendo cego, ele nos oferece cada imagem como um mundo construído mentalmente, e faz da sua vida uma concepção suprematista. Acerca de suas relações com a produção do artista russo, ele comenta: “Eu gosto muito de Malévitch porque ele deu a pintura a possibilidade de um nobre esquecimento, abrindo a via que leva para trás do espelho cego do quadrado negro. Assim, ele abriu o espaço utópico das imagens possíveis para todos aqueles que, mesmo cegos, aceitam sair do mundo das evidências”.¹⁷ Ou ainda: “Este quadro é o encontro do olhar suposto. Todo pintor digno deste nome, um dia ou outro, encontra em sua vida este ponto fundamental das trevas, isto é, lá onde há um apagamento das realidades, uma espécie de, como diria Nietzsche, esquecimento estético. Um esquecimento estético que passa pelas trevas, e que é necessário para encontrar a face do outro”.¹⁸

Deixemo-nos agora impregnar por estas circunvoluções da história da arte, do nascimento, das origens, ou das verdades e mentiras da imagem, acompanhados por uma proposição do artista Luiz Alphonsus, cujo título nos interessa de maneira particular. Trata-se de “A história da arte”, de 1995.¹⁹ Este trabalho reúne uma pintura e uma maquete. O quadro é o de uma janela aberta onde, na superfície pictórica, podemos ler um texto escrito com purpurina, palavras como constelações em céu noturno. Da escrita, destaco as palavras: ilusão, mentira, realidade, espaço, lugar, começo e fim. Desta forma, repetindo o movimento de vai-e-vem indicado no início deste percurso, estarei concluindo o que me propus a indicar como reflexão. Eis o que encontramos na tela:

Cada corredor possui diversas portas
 Cada porta dá para um quarto
 Cada quarto se comunica com outro
 Cada outro é ele mesmo sem fim
 Cada fim recria seu próprio começo
 Cada começo traz em si a esperança
 Cada esperança em si é a ilusão
 Cada ilusão é a próxima mentira
 Cada mentira cria uma realidade
 Cada realidade some como poeira
 Cada poeira é um grão
 Cada grão é soprado pelo vento
 Cada vento vem de um lugar
 Cada lugar ocupa um espaço
 Cada espaço é a sua própria ocupação
 Cada ocupação delimita um tempo
 Cada tempo provoca uma espera
 Cada espera procura uma solução

¹⁶ Nakov, Andrei. *L'avant-garde russe*. Paris, Fernand Hazan, 1984, p. 16.

¹⁷ Depoimento à autora, em agosto de 2001, em Porto Alegre, por ocasião da abertura de sua exposição “A noite, minha cúmplice” (2001), no Museu de Arte do Rio Grande do Sul.

¹⁸ Bavcar, Evgen. (2001) Uma câmera obscura atrás de outra câmera obscura. Entrevista com Evgen Bavcar por Elida Tessler e Muriel Caron. In: Sousa, Edson; Tessler, Elida; Slavutzky, Abrão (orgs.). (2001) op. cit., p. 35.

¹⁹ Alphonsus, Luiz (Belo Horizonte, 1948). “A janela da história da arte” (1995). Purpurina e acrílica sobre tela. Coleção Gilberto Chateaubriand, apresentada na exposição “Palavraimagem”, organizada pelo curador do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro, Fernando Cocchiaralle, 2001.

Cada solução não é nada em si mesma
Cada corredor possui diversas portas

Cada forma suprematista é um mundo assim como cada janela da história da arte. Resultado de um movimento circular, elíptico, com seus pontos de rupturas e de resgates, são construídas janelas por onde queremos ver o sol, a lua, o dia nascer, para então saber que é tudo mentira, é tudo figura.