

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**

**DAYANE DE SOUZA JUSTINO**

**RUÍNAS DA COR:  
poéticas pictóricas do tempo**

**UBERLÂNDIA  
2011**

**DAYANE DE SOUZA JUSTINO**

**RUÍNAS DA COR:**  
poéticas pictóricas do tempo

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, na Área de Concentração de Artes Visuais, na Linha de Pesquisa de Fundamentos e Reflexões em Artes, sobre as poéticas do tempo na linguagem pictórica contemporânea brasileira, sob orientação do Prof. Dr. Renato Palumbo Dória.

**UBERLÂNDIA**  
**2011**

**DAYANE DE SOUZA JUSTINO**

**RUÍNAS DA COR:**  
poéticas pictóricas do tempo

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes da Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes, na Área de Concentração de Artes Visuais, na Linha de Pesquisa de Fundamentos e Reflexões em Artes, sobre as poéticas do tempo na linguagem pictórica contemporânea brasileira, sob orientação do Prof. Dr. Renato Palumbo Dória.

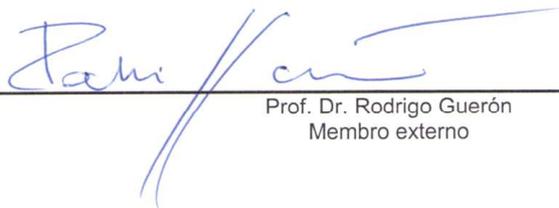
**Uberlândia, 25 de fevereiro de 2011.**

**Banca Examinadora**



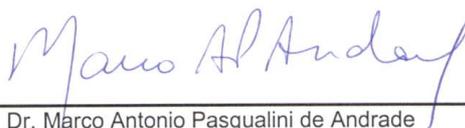
---

Orientador: Prof. Dr. Renato Palumbo Dória



---

Prof. Dr. Rodrigo Guerón  
Membro externo



---

Prof. Dr. Marco Antonio Pasqualini de Andrade

Membro interno (PPG Artes - UFU)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

J96r Justino, Dayane de Souza, 1982-  
Ruínas da cor [manuscrito]: poéticas pictóricas do tempo / Dayane de  
Souza Justino. - 2011.  
115 f. : il.

Orientador: Renato Palumbo Dória.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Artes.  
Inclui bibliografia.

1. Arte moderna - Séc. XX – História e crítica - Teses. 2. Pintura  
moderna - Séc. XX - História e crítica - Teses. I. Dória, Renato Palumbo.  
II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em  
Artes. III. Título.

---

CDU: 7.036(091)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES  
COORDENAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES – MESTRADO  
Campus Santa Mônica - BLOCO 1V - Fone: 3239-4522 – e-mail posartes@fafes.ufu.br

---

**Ata da defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO junto ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.**

**Defesa de dissertação de mestrado:** CPART/006

**Discente:** Dayane de Souza Justino - Nº Matrícula: 100079

**Título do Trabalho:** Ruínas da cor: poéticas pictóricas do tempo

**Área de concentração:** Artes

**Linha de pesquisa:** Fundamentos e Reflexões em Artes

**Projeto de Pesquisa:** Entre retratos, paisagens, alegorias e histórias: a sobrevivência dos gêneros na arte moderna e contemporânea.

Às dezesseis horas do dia vinte e cinco de fevereiro do ano de dois mil e onze na Sala 1I250, Bloco I, Campus Santa Mônica, reuniu-se a Comissão Julgadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes, assim composta, professores doutores: Rodrigo Guéron–UERJ; Marco Antonio Pasqualini de Andrade – UFU e Renato Palumbo Dória, orientador da aluna. Iniciando os trabalhos o presidente da mesa Dr. Renato Palumbo concedeu, preliminarmente, a palavra a discente para uma breve exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da mestranda e o tempo de argüição e resposta transcorreram conforme as normas do programa estabelecidas pelo colegiado. A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, os quais passaram a argüir a candidata, durante o prazo máximo de (30) minutos, assegurando-se a mesma igual prazo para resposta. Ultimada a argüição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a comissão, em sessão secreta, atribuiu o conceito e emitiu o parecer final. PARECER: A BANCA CONSIDEROU O TRABALHO MERITÓRIO PELA ORIGINALIDADE DO TEMA, PELO ESFORÇO DE PESQUISA DA CANDIDATA E PELO MODO COMO ARTICULOU AS OBRAS APRESENTADAS. A BANCA SOLICITA AINDA QUE A CANDIDATA CONSIDERE AS OBSERVAÇÕES CRÍTICAS REALIZADAS PARA A REVISÃO E ENTREGA DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA. Em face do resultado obtido, a Comissão Julgadora considerou a candidata **Aprovada**. As correções observadas pelos examinadores deverão ser realizadas no prazo máximo de trinta dias. Esta defesa de dissertação de mestrado é parte dos requisitos necessários à obtenção do título de mestre. O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme os artigos de número 46 a 52 do Regulamento do Programa e do artigo 55 da Resolução 12/2008 do Conselho de Pós-graduação e Pesquisa da Universidade Federal de Uberlândia. Para constar, lavrou-se a presente ata que será assinada pela presidente e demais membros da banca.

Prof. Dr. Renato Palumbo Dória  
Orientador

Prof. Dr. Rodrigo Gueron – UERJ

Prof. Dr. Marco A. Pasqualini de Andrade - UFU

A *Tia Nice (in memoriam)*, que tornou ainda mais consciente a distância que nos separa e nos aproxima no tempo.

## **AGRADECIMENTOS**

A Deus, pelo privilégio de contar os nossos dias mesmo que não haja nada de novo debaixo do sol.

Ao meu orientador, Renato Palumbo Dória, por seu conhecimento, paciência, apoio e incentivo neste importante percurso.

Ao Programa de Pós-graduação em Artes/Mestrado e seus professores, em especial Marco Andrade e Beatriz Rauscher, que compartilharam as minhas inquietações e me ajudaram a compreendê-las ainda na qualificação.

Aos colegas de mestrado e amigos, pelo apoio e motivação que me fizeram seguir em frente diante dos impasses vivenciados nesse período.

Ao Harrison, por me apoiar e compartilhar comigo sua amizade, paciência e amor sincero que me fortaleceram durante a realização deste trabalho.

À minha família, Durval e Margarete, Lucas e Marina, por me apoiarem incondicionalmente em momentos distintos da minha vida.

## RESUMO

Na história da pintura ocidental se desenvolveram *poéticas pictóricas do tempo*, elementos de um contexto no qual sobrevive e interfere, na linguagem contemporânea da pintura, a imagem alegórica da ruína. Pensar sobre esta sobrevivência e interferência a partir das imagens da arte exige de nós uma análise transversal, que ultrapasse a mera cronologia, levando em conta e fazendo dialogar diferentes obras, épocas e perspectivas culturais. Deve-se considerar-se aqui desde a tradição representacional e figurativa da pintura até as dicções contemporâneas que buscam exprimir e manifestar, pictoricamente, a tópica da passagem do tempo — esforço perceptível em obras pontuais de alguns artistas brasileiros contemporâneos em um campo no qual diferentes camadas de significado e memória se manifestam.

**Palavras-chave:** Arte contemporânea. Pintura. Ruína.

## **ABSTRACT**

In the history of Western painting was developed pictorial poetics of time, elements of a context in which survives and interferes, in the contemporary language of painting, the allegorical image of ruin. Think about this survival and interference from images of art demand us a cross-sectional analysis that surpasses a mere chronology, taking into account and making dialogue different works, periods and cultural perspectives. Should be considered here since representational and figurative tradition of painting till to the contemporary dictions that seek to express and manifest, pictorially, the topic of the passage of time — noticeable effort of some specific works in contemporary Brazilian artists in a field in which different layers of meaning and memory are manifested.

**Keywords:** Contemporary art. Painting. Ruins.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: On Kawara. **Date painting 21 May 87**, 1987. Coleção Ministério da Cultura, em depósito na Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto.....17
- Figura 2: Danielle Fonseca. **Entre a luz e o mar**, 2006. Salão de Pequenos Formatos do Pará. Unama-PA. Acervo Muvi - Museu Virtual de Artes Plásticas.....19
- Figura 3: Walmor Corrêa. Imagem da exposição **Memento Mori**, 2007. Laura Marsiaj Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Galeria do Instituto Goethe, Porto Alegre, Rio Grande do Sul.....20
- Figura 4: V. Bukatin, B. Galejev, R. Saifullin. **Electronic Painter**, 1975-1980. Foto de F. Ruste Saifullin.....21
- Figura 5: Frank Thiel. **Stadt 12/55 (Berlim)**, 2006. Prints. Sean Kelly Gallery Inventory Catalogue.....22
- Figura 6: Dayane Justino. **Sem título**, 2010. ....23
- Figura 7: Nicolas Poussin. **Allégorie de la vie humaine**, c.1638. Great Gallery. Londres, The Wallace Collection.....27
- Figura 8: Nicolas Poussin. **Et in Arcadia ego**, c. 1638-1640. Museu do Louvre, Paris. Collection de Louis XIV.....29
- Figura 9: Thomas Cole. **The voyage of life: Youth**, 1842. Munson-Williams-Proctor Arts Institute. Utica, New York .....31
- Figura 10: Thomas Cole. **The voyage of life: Old age**, 1842. Munson-Williams-Proctor Arts Institute. Utica, New York .....31
- Figura 11: Félix Emilie Taunay. **Mata reduzida a carvão**, 1830. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.....32
- Figura 12: José dos Reis Carvalho. **N. Sra. da Conceição do Outeiro da praia na Capital do Ceará**, 1859. Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.....33
- Figura 13: José dos Reis Carvalho. Imagem do álbum da Comissão Científica de Exploração do Ceará (1859-1861). Acervo do Museu Histórico Nacional.....33
- Figura 14: Hubert Robert. **Imaginary view of the Grand Gallery of the Louvre in ruins**, 1796. Museu do Louvre, Paris, França .....36
- Figura 15: Anselm Kiefer. **Steigend, steigend sinke nieder**, 2006. Victoria & Albert Museum, Londres, em 2008.....39

Figura 16: Adriana Rocha. <b>Sem título</b> , da série <i>Aquilo que se esvai</i> , 2003. Museu de Arte Brasileira/FAAP.....	40
Figura 17: Paulo Pasta. <b>Sem título</b> , 1989.....	42
Figura 18: Fra Angelico. <b>Anunciação</b> , 1437-1446. Museu Nacional de São Marcos, Florença.....	43
Figura 19: Daniel Senise. <b>Sem título</b> , 1999. Acervo do leilão de arte latino-americana na Sotheby's de Maio 31, 2001.....	43
Figura 20: Adriana Varejão. <b>Ruína de charque Cordovil</b> , 2002.....	45

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>Camadas de memórias</b> .....	15
<b>As poéticas pictóricas do tempo</b> .....	22
<b>I - O TEMPO REPRESENTADO:</b> considerações sobre a gênese da ruína.....	25
<b>II - TEMPO/MATÉRIA:</b> dicções contemporâneas do tempo.....	34
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	47
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	50
<b>ANEXOS</b> .....	59

*As idéias que as ruínas despertam em mim são grandes. Tudo aniquila, tudo perece, tudo passa. Somente o mundo permanece. Somente o tempo dura. Como o mundo é velho!* (Denis Diderot, 1767, apud STAROBINSKI, 1994, p.205).

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa analisa como a imagem setecentista da ruína permanece na história da arte ocidental, considerando os distintos modos pelos quais as figurações alegóricas da passagem do tempo sobrevivem na linguagem contemporânea da pintura, contexto no qual se dão as *poéticas pictóricas do tempo*. Para essa análise é necessário um exame transversal de imagens, fazendo dialogar diferentes obras, épocas e perspectivas culturais e sublinhando os contrapontos da imagem da ruína desde a tradição representacional e figurativa da pintura até suas ressonâncias no cenário contemporâneo de arte.

A partir dessa premissa, abordo, no primeiro capítulo – *O tempo representado: a gênese da ruína* –, o desenvolvimento e a consagração de princípios próprios à representação pictórica do tempo, sobretudo através da imagem da ruína operando como elemento-chave da qualidade simbólica e representativa da passagem do tempo. No segundo capítulo – *Tempo/matéria: dicções contemporâneas* –, enfatizo as poéticas pictóricas contemporâneas que tratam os sentidos do tempo, pensando a constituição de obras nas quais se articulam referenciais do passado que vão além dos sistemas tradicionais de representação, por meio de dispositivos abertos, que acionam e manifestam os mais variados problemas relativos à presença, fugacidade e passagem do tempo, com seu manancial de reverberações e significações fatalmente ligadas à história da própria pintura e da arte de modo geral.

Situo a pintura no contexto ampliado das artes visuais, indicando linhas de contato e diálogos entre a produção de diferentes épocas e artistas, tratando de definir, na produção e obra de cada artista selecionado, os modos matéricos e/ou conceituais pelos quais se constituíram, em cada caso, essas referidas *poéticas do tempo*, servindo-me da imagem da ruína para refletir tanto sobre a tópica do tempo na cultura visual contemporânea quanto sobre a sobrevivência da própria pintura. Essa noção de sobrevivência se relaciona com o questionamento do lugar da pintura na história da arte contemporânea (ou seja, da pintura *no tempo*), a partir das práticas nas quais se evidenciam os cruzamentos entre procedimentos pictóricos e outras poéticas visuais, da fotografia e do cinema à instalação, à videoarte e à arte digital<sup>1</sup> – meios pelos quais se consubstanciam distintas *poéticas do tempo*, as quais

---

<sup>1</sup> A história da pintura e a história do cinema estão intimamente relacionadas e, apesar de suas singularidades, foi frequente a experimentação conjunta desses meios, desde o cinema expressionista e surrealista da primeira metade do século XX até as obras pós-modernas de Peter Grewnway. No Brasil, a produção recente de Cao Guimarães é indicativa da tradição de uma filmografia experimental estritamente ligada às artes visuais. No âmbito dos diálogos entre linguagens visuais nas vanguardas da primeira metade do século XX foi fundamental a experiência da colagem e as aproximações entre pintura e fotografia — experiência e aproximações de

fragmentariamente recuperam, entre outros aspectos da tradição, a imagem alegórica da ruína arquitetônica, subvertendo-a, desconstruindo-a e transmutando-a.

### Camadas de memórias

Muito das tradições artísticas combatidas e supostamente superadas pelos modernismos dos séculos XIX e XX parecem ter retornado e resistido, de diferentes modos, na contemporaneidade. Apesar do fim das longas genealogias lineares e cronológicas, da falência das grandes narrativas, é ainda possível proceder a uma análise que busque compreender a imagem contemporânea como portadora de uma *memória*<sup>2</sup>, percebendo nela a coexistência de tempos heterogêneos e descontínuos; uma análise que leve em conta tradições e práticas precedentes, superando o aspecto negativo do conceito de *anacronismo* e alcançando uma melhor identificação das possibilidades pelas quais a imagem ressignifica e atualiza antigos conteúdos formais. No caso das obras situadas no âmbito de uma poética pictórica do tempo, na linguagem contemporânea da pintura, elas podem ser verificadas em soluções relativamente convencionais, figurativas e alegóricas, em pinturas-objeto que reproduzem (quase que cenograficamente) fragmentos de superfícies arruinadas, ou de modo mais sutil e conceitual, em processos de sobreposição, apagamento e desaparecimento de camadas, que atuam como registros e testemunhos da passagem do tempo – ambas possibilidades de construção/desconstrução para as quais a noção de *camada pictórica* é fundamental, dando-se as analogias: camadas de cor = camadas de tempo = camadas de memórias.

São poéticas pictóricas do tempo que, portanto, não incorporam somente interferências históricas e culturais, como também as dimensões físicas e biológicas do tempo – ele também

---

linguagens visuais que em grande medida terão desdobramento direto na contemporaneidade. (FABRIS; ZIMMERMANN, 2001). Sobre isto ver WESCHER, Herta. **La historia del collage: del cubismo a la actualidad**. Barcelona: Gustavo Gili, 1976; ADES, Dawn. **Photomontage**. London: Thames & Hudson, 1986; e também COSTA, Mario. *Fotografia e pittura*. In: COSTA, Mario. **Della fotografia senza soggetto: per una teoria dell'oggetto tecnologico**. Genova/Milano: Costa & Nolan, 1998.

<sup>2</sup> Embora o termo memória esteja inserido num amplo contexto de atribuições, inicialmente o destaque como uma propriedade conservadora, capaz de reunir funções psíquicas que atualizam certas impressões que o homem representa como passadas. Aristóteles, no seu tratado **Da memória e da reminiscência**, considerava os elementos fundamentais da memória: as sensações, o afeto, a imaginação e o tempo. Assim, a memória não é nem sensação nem julgamento, mas um estado ou qualidade (afeição, afeto) de um deles, quando o tempo já passou (SMOLKA, 2000). No ensaio **Matéria e memória**, a perspectiva bergsoniana propõe uma nova imagem do tempo: a temporalidade como tempo vivido, a duração real em que o passado e a memória atuam simultaneamente com o *presente* e o vivido. A memória, inseparável da percepção, intercala o passado no presente e condensa, numa intuição única, momentos múltiplos da duração, fortalecendo a idéia de que “uma imagem pode ser sem ser percebida; ela pode estar presente sem ser representada; e a distância entre esses dois termos – presença e representação – parece justamente medir o intervalo entre a própria matéria e a percepção consciente que dela temos.” (BERGSON, 1999, p. 185). Ver também: ARISTÓTELES. **On the soul; Parva naturalia; On breath**. Harvard University Press, Cambridge, Mass, 1986.

artista, ele também *escultor* pelos sedimentos, pátinas e desgastes que deposita e provoca nos seres e objetos<sup>3</sup>. Traduzem-se como mescla e interseção de processos humanos e naturais presentes na pintura matérica<sup>4</sup>, com seus campos de rastros e perdas próximos dos procedimentos do abstracionismo informal, em camadas de acúmulos e deteriorações próprias de certa *natureza pictórica*. Natureza matérica, potente e versátil, ambígua, porém, em sua transitoriedade aparentemente submissa às vontades do artista, capaz de criar superfícies máticas revestidas de nostalgia, num deslocamento simbólico da experiência interligada a distintas temporalidades, atuando esta matéria como signo da vida, com sua organicidade e dinamismo apontando para a existência de um *fluxo contínuo* a condensar presente, futuro e passado.

A matéria é o fluxo contínuo da realidade ou da existência: quando o que não é – o futuro – faz-se matéria, transforma-se no que foi – o passado. Pode-se dizer que a matéria é o puro presente; mas o que é presente senão o instante inapreensível, inexistente em que a espera (ou expectativa) do futuro torna-se memória (ou saudade) do passado? (ARGAN, 1992, p. 617).

Haverá, contudo, para além da pintura matérica, outras possibilidades de se articular, na contemporaneidade, poéticas pictóricas do tempo, tanto através da retomada de procedimentos explicitamente figurativos, narrativos, literários e alegóricos (considerando que mesmo a pintura matérica participa também de um princípio de *alegorização*) quanto através de experiências quase antagônicas, como as *pinturas de datas* do artista japonês On Kawara (Figura 1), racionalmente dispostas em telas lisas e aparentemente anti-retóricas, que fazem dialogar o minimalismo e a arte conceitual da década de 1960. (WOOD, 2002).

---

<sup>3</sup> Em **El tiempo, gran escultor** (1983), Marguerite Yourcenar reflete sobre como tempo e artista compartilham uma poética de criação e como ambos, ainda que de modos distintos, podem ser considerados *autores*. (YOURCENAR, 1983). Ver também: INDIJ, Guido (Org). **Sobre el tiempo**. Buenos Aires: La Marca Editora, 2008.

<sup>4</sup> A pintura matérica é apontada como uma das tendências do informalismo, podendo ser identificada na produção de artistas considerados como seus precursores, como Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Alberto Burri e Antoni Tàpies, cujas obras se aproximam ao manter forte o vínculo entre a origem da matéria e a mesma matéria elaborada e convertida em obra. Para a filosofia heideggeriana, o que é o essencial na obra, reafirmando o caráter do *fazer*, é a matéria como coisa da obra, como o seu conteúdo, aquilo do que ela é feita, sua origem – a matéria como base e campo da conformação artística (CIRLOT, 1983). Ver também: HEIDEGGER, Martin. **Arte y poesía**. México: Fondo de Cultura Económica, 1973, p. 50.



Figura 1: On Kawara. **Date painting 21 May 87**, 1987.  
Liquitex sobre tela, cartão e folha de papel de jornal. 25,5 x 33 cm.  
Coleção Ministério da Cultura, em depósito na Fundação de Serralves -  
Museu de Arte Contemporânea, Porto.  
Fonte: MUSEU SERRALVES (2010).

Tratam-se assim de possibilidades variadas que indicam a necessidade de um levantamento crítico dos diferentes modos das poéticas pictóricas do tempo, pensando tanto sua singularidade quanto sua genealogia histórica<sup>5</sup> — esforço para o qual é sempre útil, quando possível, o contato direto com as vozes e idéias dos próprios artistas em pauta. Serve aqui, como eixo norteador de análise, a observação das permanências, usos e ressignificações da imagem pictórica da ruína — imagem que implica, indiretamente, uma idéia de crise e declínio. Cabe salientar o fato de o historiador Peter Burke ter já ensaiado uma tipologia da decadência ao sugerir a existência de decadências cósmicas, morais (ou *dos costumes*), religiosas, políticas, culturais (BURKE, 1976, apud LE GOFF, 2003). Na paisagem pictórica, por sua vez, a tópica da ruína dirá diretamente respeito ao interesse humano, ao integrar, plasticamente, espaço e tempo – as duas coordenadas essenciais do espírito – convertendo-se a ruína num signo potente da própria dimensão humana (PRAZ, 1975, apud CARENA, 1984).

É evidente que a eleição, hoje, da pintura como campo de investigação pode parecer, em si mesma, uma escolha *anacrônica*, na medida em que as novas tecnologias e formas da

<sup>5</sup> Georges Didi-Huberman é um dos autores contemporâneos a questionar os modelos ou valores do uso do tempo no campo da história da arte. Em **Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes** (2008), ele discute as inesgotáveis metamorfoses da imagem, sugerindo o anacronismo como noção operatória, permitindo a ruptura com o relato histórico linear para se perceber a exuberante e complexa sobreposição das imagens – objetos *temporalmente impuros*, fragmentados e indisciplinados. Imagens que constroem outras concepções de tempo, numa dialética que oscila entre presença e representação, mutação e permanência, tornando-se elementos de duração que muitas vezes têm mais memória e futuro do que o ser que as olha (DIDI-HUBERMAN, 2008).

imagem — considerando-se especialmente os usos do vídeo e dos meios digitais — parecem dizer muito mais a respeito de uma efetiva poética contemporânea do tempo do que os processos tradicionais da pintura – pretensamente atemporal, pura e universal — mas que apesar de sua forte historicidade ainda consiste numa linguagem potente e significativa, não em contraponto, mas em meio às práticas artísticas contemporâneas.

Trato aqui, portanto, de poéticas pictóricas do tempo que ajudam a indagar sobre a sensibilidade atual, atravessada por imagens e memórias de diferentes proveniências, sendo sempre úteis, neste contexto, os amplos levantamentos iconográficos, que permitem um pensar, através das imagens, em análises sugeridas por elas mesmas. Eles possibilitam, neste estudo, a identificação de recorrências e possibilidades de distintas poéticas pictóricas do tempo, em torno tanto da figura da ruína quanto da tópica mais vasta da passagem do tempo, num arco em que coabitam rupturas e continuidades, desde as representações literárias, tão freqüentes, até o modernismo, até os novos modos pelos quais se significa e se apresenta o tempo na contemporaneidade, das poéticas do efêmero ao reviver da fatura pictórica.

Proponho-me, assim, a analisar recursos e procedimentos por vezes complementares, que se contaminam mutuamente no campo expandido da pintura<sup>6</sup> — tantas vezes ressuscitada quanto anunciada sua morte —, que não apenas subsiste de fato, mas vem transformando, mediando, absorvendo e integrando os discursos e práticas contemporâneas, sem desfazer-se de suas camadas de memória e história, sendo possível ler a opção pela imagem pictórica como sintoma da atração contemporânea por essas *camadas*.

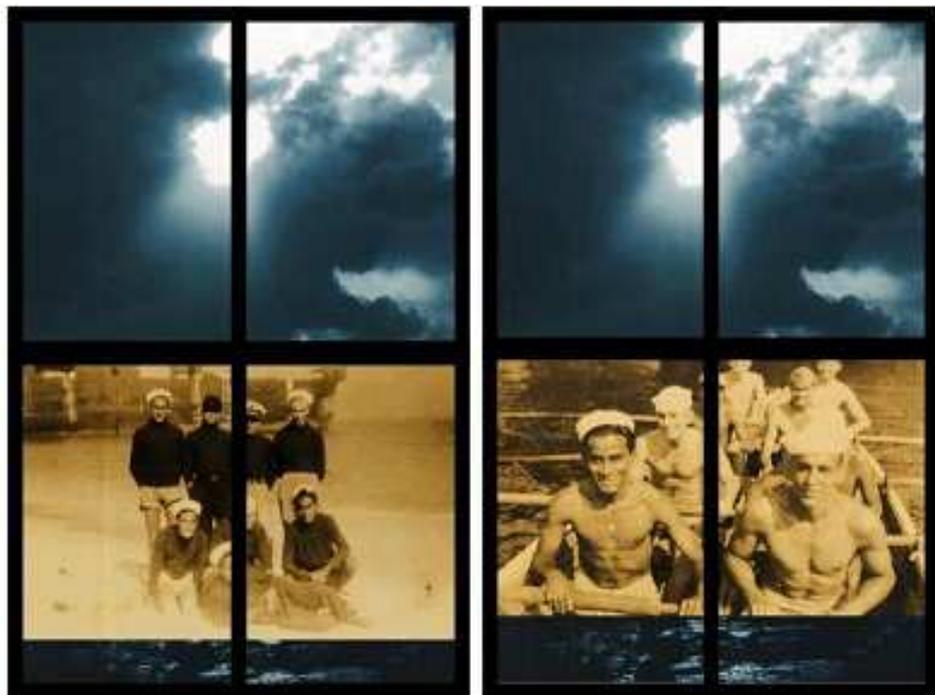
Ultrapassada a tópica do tempo como tema a ser representado pelo caráter experimental de parte da arte moderna do século XX, esta se incorpora como elemento constitutivo das próprias poéticas visuais, que entram em interação e convergência crescente com múltiplos meios, chegando-se à atual indefinição das fronteiras das linguagens – contexto no qual é necessário repensar a pintura em face da constituição contemporânea da imagem, em um ambiente no qual os artistas são “levados por vários estímulos a se relacionar com a fotografia, com sua replicação em impressos, vídeo ou, ainda, rearticulando na própria pintura

---

<sup>6</sup> O conceito de *campo expandido* emerge no debate da arte em fins da década de 1970, com a publicação, na revista *October* (n. 8, 1979, p. 31-44), do artigo da historiadora Rosalind Krauss – “A escultura no campo ampliado” – reeditado no Brasil no primeiro número da revista *Gávea* (PUC-Rio, 1984, p. 87-93). O artigo retoma a discussão da autonomia dos meios artísticos, observando na prática escultórica contemporânea uma relação intrínseca com a arquitetura e a paisagem, em contraponto com os dogmas modernistas (Ver ZONNO, 2006). Em 2004, a exposição “Pintura Reencarnada” (realizada no Paço das Artes, em São Paulo, sob curadoria de Angélica de Moraes) fez uso deste conceito para apontar, nas obras produzidas a partir da década de 1960, a mutação da matéria pictórica, convergindo em pixels, feixes de luz, impulsos e sensores elétricos, entre outros sinais (MORAES, 2005).

índices oriundos de uma relação visual intimamente vinculada ao fotográfico” (MANESCHY, 2007, p. 33).

Constituição da imagem contemporânea que se vale de possibilidades e dispositivos que borram a distinção entre obra e registro, operando um *intertempo*, como na série *Entre a luz e o mar* (Figura 2), produzida por Danielle Fonseca em 2007, cujas singularidades formais e cromáticas produzem uma justaposição temporal, multiplicada em fragmentos, de onde emana luz em direção à turva superfície marítima, carregando consigo revelações terrosas de uma paisagem habitada — território revestido pela membrana envelhecida e pictórica do tempo – apropriação e reinvenção contínua de camadas imagéticas de tempos e memórias.



**Figura 2:** Danielle Fonseca. *Entre a luz e o mar*, 2006.  
Salão de Pequenos Formatos do Pará. Unama-PA.  
Acervo Muvi - Museu Virtual de Artes Plásticas  
Fonte: MUVI (2010).

No cenário artístico atual, evidencia-se a independência e a variedade de meios e dispositivos que ampliam as possibilidades da imagem, a discutir poeticamente sua própria natureza, historicidade e institucionalização, como em *Memento Mori* (Figura 3), instalação na qual Walmor Corrêa recria o ambiente dos gabinetes de curiosidades barrocos, como um “espaço do passado, palaciano e carregado”, situando nela um relógio cuco acelerado, como índice do “anacronismo de sua própria presença” (CATTANI, 2007). O artista monta um ambiente museológico no qual rondam os espectros da preservação e do testemunho — cenário para um *Memento Mori* – sentença latina de finalidade moral, como lembrança

permanente de nosso destino mortal: *Lembra-te que vais morrer* —, congregando elementos variados em um diorama no qual objetos e figuras são souvenirs tragicômicos, apontando para a dimensão melancólica do tempo, expressa pelas convenções mumificadas do colecionismo e da expografia tradicionais.



Figura 3: Walmar Corrêa. Imagem da exposição **Memento Mori**, 2007.  
 Laura Marsiaj Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.  
 Galeria do Instituto Goethe, Porto Alegre, Rio Grande do Sul.  
 Fonte: GALERIA LAURA MARSIAJ (2010).

Em direção contrária a esses processos de congelamento, mesmo que paródicos, encontram-se as imagens em fluxo do âmbito da arte e tecnologia, desde ao menos a década de 1960, aprofundando e oferecendo outras possibilidades de se lidar com as coordenadas do tempo pela desconstrução do caráter representacional, espacial e narrativo falsamente natural das imagens midiáticas da indústria cultural. Ressaltam-se as qualidades poéticas da irrealidade e da descontinuidade, das suspensões e alterações possibilitadas pela edição de imagens e sons, numa costura de percepções ambíguas entre os tempos experimentados e apreendidos pelo homem e os tempos produzidos pela máquina (CATTANI, 2006). Tempos e suportes eletrônicos nos quais interagiriam sons, cores, performances e instalações e através dos quais seria tentada, já na década de 1970, uma pintura tecnológica e cinética, trocando-se o plano e a moldura tradicionais pelo monitor televisivo, como desenvolvido pelo casal Steina e Woody Vasulka, pioneiros da videoarte e da busca por uma poesia da cor eletrônica, capaz de alterar a percepção dos espectadores. Busca levada adiante pelas instalações do grupo

soviético do artista Bulat Galejev<sup>7</sup>, que desenvolveu, entre 1975 e 1980, o chamado *Electronic Painter* (ver Figura 4), com a tela da TV exibindo imagens coloridas geradas eletronicamente, *pintando a tela* em sincronia com o som, numa investigação sobre as potencialidades do vídeo que se aproximava do que “os coloristas ou artistas abstratos fizeram com a pintura” (RUSH, 2006, p. 84-85).



Figura 4: V. Bukatin, B. Galejev, R. Saifullin. **Electronic Painter**, 1975-1980.  
Foto de F. Rustem Saifullin.  
Fonte: GALEYEV (1994).

Perdida, portanto, uma especificidade que se mantivera até os limites do modernismo, a pintura operaria hoje o trânsito das linguagens, como presença poética que pode se manifestar tanto sob a antiga forma da tela tradicional quanto através dos dispositivos fotográficos e videográficos, rompendo com delimitações precisas. Rompimento que transparece no trabalho do alemão Frank Thiel (Figura 5), ruísta contemporâneo que, havendo crescido na extinta Alemanha comunista, desenvolve uma aguda sensibilidade quanto às possibilidades visuais e simbólicas das camadas de desgaste e erosão que envolvem as fachadas das arquiteturas modernistas, destinadas, assim como as ideologias do século XX que as erigiram, ao abandono, à decomposição, ao apagamento.

<sup>7</sup> O grupo de arte e tecnologia SKB Promotei, formado por V. Bukatin, B. Galejev e R. Sayfullin, criou experimentos em vídeo visualmente atraentes em uma época em que a exploração artística era oficialmente reprovada em seu país (RUSH, 2006). Ver também artigos: GALEYEV, 1991 e 1994.

[...] a demolição do antigo Palácio da República não é apenas uma correção da paisagem urbana, mas também um apagamento da história [...] O reboco que descasca das paredes nas ruínas contém agora até mesmo um ar pictórico monocromático. Como se tivesse ficado agastado com os constrangimentos da lógica arquitetural, Thiel transforma suas fotografias em pinturas. As superfícies de cores decompostas pelo clima são um símbolo insofismável da marcha irreversível do tempo e da decadência do modernismo (HUG, 2007, p. 13).



Figura 5: Frank Thiel. **Stadt 12/55 (Berlim)**, 2006. Prints. 104 x 136 cm.  
Sean Kelly Gallery Inventory Catalogue.  
Fonte: ARRTNET (2010).

### As poéticas pictóricas do tempo

A poética compreende todos os fatores que concorrem para a operação artística concreta, tornando-a não só possível, mas necessária: as experiências e as escolhas culturais que o artista efetua, a idéia de arte que tenciona realizar na obra à qual se dedica ou, em geral, na sua obra artística (ARGAN, 1988, p. 28).

Não existe aqui um conceito fechado, pré-definido, de *poéticas pictóricas do tempo*, mas possíveis elaborações e declinações deste conceito, que se deram ao longo da própria pesquisa, cujo foco se justifica ainda pela possibilidade de complementar e desvelar elementos acerca de minha própria prática da pintura, através da qual tenho discutido, desde 2003, a tópica do tempo como vetor da investigação de meios expressivos e matéricos poéticos, em procedimentos que tratam a natureza pictórica em transformação e que têm o tempo como modo de existência. Coloco em discussão o material como processo entre

espaços e memórias, capaz de produzir uma especificidade advinda dos rastros e sedimentos da limalha de ferro sobre variados suportes, em oxidações presentificadas, acumulações conflitivas, que constroem e desconstroem formas e manchas (Figura 6).



Figura 6: Dayane Justino. **Sem título**, 2010.  
Madeira, vidro, limalha de ferro e água, 050 x 060 cm.  
Fonte: ACERVO DA ARTISTA.

Mesmo que a imagem e a sensibilidade contemporâneas estejam cada vez mais contaminadas pelos recursos das mídias tecnológicas, ainda permanecem e retornam antigas formas, em processos de transferência cultural ao longo do tempo, e não apenas no âmbito restrito de uma determinada cultura artística, “mas no social como um todo, com releituras e recursos diversos ao passado, auto-referências, que marcam sobretudo o que se convencionou chamar de pós-modernidade”. Permanências e retornos que dinamizam *migrações* “de um tempo a outro, de uma sociedade a outra, ou de uma classe social a outras classes” (CATTANI, 2004, p. 144-145), exigindo um renovado corpus teórico, que igualmente leve em conta essas *migrações* e sobrevivências entre tempos e culturas, pelas quais caminhamos como artistas e pesquisadores. Caminhos de estruturas incertas, indefinidas, inacabadas, em processo. Processo ativo e fluido, que é o próprio território sobre o qual se pode fundamentar a reflexão de uma pesquisa contemporânea sobre arte.

Pensar as *poéticas do tempo* é considerar tanto a tradição e genealogia dos modos figurativos e alegóricos através dos quais se representou a passagem do tempo (âmbito no qual a imagem da ruína é fundamental) quanto as dicções contemporâneas pelas quais se dão essas poéticas e das quais, superada a *tradição do novo* modernista, tomam parte ativa as dimensões da memória e a revalorização poética da idéia de um *passado*, social e individual

— contraponto, talvez, ao predomínio atual da noção de transitoriedade e efemeridade, num entrechoque do qual emergem novas formas de ruïnismo, animadas pelo apego poético à própria decadência das linguagens e pela constatação do fracasso das utopias modernistas, numa atualidade descrente das idéias de futuro e progresso – e cética quanto aos próprios poderes da história. Pensar as *poéticas pictóricas do tempo* na contemporaneidade é considerar o anacronismo da própria pintura e a relação dialética que se estabeleceu entre a ruína e a paisagem, num contexto no qual o signo da ruína é um signo privilegiado, atrativo, expressando não somente a melancolia pela perda constante do passado, mas também o próprio futuro enquanto escombros.

Advinda do verbo grego *poien*, a palavra *poética* guarda o sentido de um *fazer artístico* específico, como fenômeno da criação cujas singularidades Aristóteles (384-322 a.C.), em sua *Arte poética*, buscou definir, ressaltando ali os aspectos específicos das formas narrativas literárias. Segundo Gazoni (2006), através do exame de traduções e comentários do texto grego, pode-se entender o conceito aristotélico de *arte* ligado à noção de *technê* – subentendida pela presença, no seu texto, do adjetivo substantivado *poiêtikê*, ao qual se ligaria, pelo tratamento semelhante no texto de Aristóteles, a noção de *rhêtorikê* (*arte retórica*). Chantraine (1990), por sua vez, situa, no seu *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, o verbo *poieô* como origem da *poiêtike*, acrescentando a ele a palavra *tekhne* para definir a *l'art poétique* de Aristóteles. Portanto, na tripartição usual do conhecimento (científico/teórico, prático/ético, produtivo/técnico) atribuída a Aristóteles, a *poética* ocuparia lugar dentro do conhecimento produtivo/técnico (GAZONI, 2006). Em 1937 o francês Paul Valéry empregou o termo *poética*, restabelecendo esse sentido originário (*poien*) no *fazer* de uma obra que porta, porém, um saber elevado, ultrapassando os limites da percepção corrente sobre o mundo e sobre nós mesmos, numa apreensão artística do real (apreensão *poética*): o *fazer* que nos possibilita melhor conhecer as características e potencialidades espaciais e temporais da própria natureza humana (VALÉRY, 1991). Nesse sentido, o *fazer poético* seria não somente um *fazer no tempo*, mas também um *fazer do tempo* – ele mesmo uma *força poética*.

## I

**O TEMPO REPRESENTADO:  
considerações sobre a gênese da ruína**

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente jamais cessa de se reconfigurar [...] Diante de uma imagem – por mais recente, por mais contemporânea que seja –, o passado, ao mesmo tempo, jamais cessa de se reconfigurar, porque essa imagem só se torna pensável em uma construção da memória. (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 32).

Podemos pensar a existência de uma genealogia das poéticas pictóricas do tempo constituída por imagens portadoras de uma memória da própria pintura, operando como elementos-chave nos quais se dá a duração e permanência de tempos heterogêneos. Essa percepção da coexistência de tempos distintos numa mesma imagem é indispensável para a atual revisão das categorias tradicionais da história da arte, aproximando-nos de reflexões acerca de como ocorrem as transformações dos motivos e das formas das imagens ao longo dos séculos, o que diz respeito também aos processos de criação artística, que conservam e revitalizam as imagens do passado.

A linguagem da pintura, por sua vez, criou e consagrou princípios internos próprios ao seu caráter representacional, tornando-se campo de desenvolvimento para modelos e artifícios visuais capazes de construir a ilusão do espaço e, até o modernismo do século XX, de *representar o tempo*. Tratar hoje das poéticas pictóricas do tempo implica, portanto, a construção de um pensamento atento aos conceitos e dinâmicas próximos dos apagamentos, destruições, sobrevivências, anacronismos, retrocessos e descontinuidades contidos na própria imagem — aspectos que animam as obras de arte e que dizem respeito a um aspecto fundamental do humano: nossa própria condição e percepção como seres temporais.

As próprias idéias acerca da natureza do tempo possuíram ao longo da história diferentes formas, que *nasceram e morreram* segundo perspectivas biológicas, culturais, religiosas e filosóficas, permanecendo, contudo, as dúvidas sobre o que é, efetivamente, o tempo. Sabemos, assim, de sua existência, mas convivemos com sua indefinição, diante da qual nossa cultura específica tenta ao menos, e em acordo com os rastros experimentados de sua passagem, operar a separação entre passado, presente e futuro – consciência que seria fundamental, envolvendo “um sentido de continuidade pessoal ao longo de uma sucessão de

diferentes estados de percepção” (WHITROW, 1993, p. 35)<sup>8</sup>. Consciência essencialmente ligada à nossa própria memória, às nossas experiências e aos processos históricos – e para a qual é fundamental, sobretudo na cultura ocidental, a construção de registros visuais e a noção de “representação”, sendo as imagens mais do que índices de “uma realidade que lhes seria externa”, afinal, “elas possuem uma energia própria que leva a crer que o mundo ou o passado é, efetivamente, o que dizem que é”. Sendo assim, as representações “produzem as brechas que rompem às sociedades” e se incorporam nos indivíduos, construindo matrizes de classificações e julgamentos (CHARTIER, 2009, p. 51).

Elejo, nesta etapa de minha pesquisa, o exame de obras de arte inscritas na história da arte, mas que carregam também uma natureza transicional do tempo, *uma energia própria* associada ao conceito bergsoniano de *duração*, como apreensão intuitiva da realidade na qual se evidenciam simultaneamente aspectos como continuidade, mudança, memória e criação.

A duração interior é a vida contínua de uma memória que prolonga o passado no presente, seja porque o presente encerra distintamente a imagem incessantemente crescente do passado, seja, mais ainda, porque testemunha a carga sempre mais pesada que arrastamos atrás de nós à medida que envelhecemos. Sem essa sobrevivência do passado no presente, não haveria duração, mas somente instantaneidade (BERGSON, 1993, apud COELHO 2004, p. 241).

Dá-se assim um caminhar dialético entre tempos sucessivos e lineares – passado, presente, futuro, a definir racionalmente nossos sistemas de fala, escrita, medição e representação visual – e a simultaneidade dos tempos. São percepções temporais distintas a se encontrarem, contudo, nas possibilidades de um tempo cíclico, onde habitam os monumentos. Posicionamento e tomada de consciência presente na pintura *Allegorie de la vie humaine* (Figura 7), de Nicolas Poussin em inglês intitulada *A dance to the music of time*, que trata da condição humana submetida aos poderes do *Pai Tempo* – alegoria destacada por Panofsky como título do terceiro capítulo do livro *Estudos de iconologia* (1995) —, que se caracteriza desde o Renascimento, como no Barroco, como um homem velho e despido, com asas, portando uma foice ou gadanha (tipo de foice de cabo comprido), ou ainda uma ampulheta, serpente ou dragão mordendo a cauda e, nalguns casos, anda de muletas.

---

<sup>8</sup> Gerald James Whitrow dedicou grande parte de suas pesquisas à reflexão sobre a natureza do tempo e em 1969 foi presidente da recém-fundada Sociedade Internacional para o Estudo do Tempo (ISST), organização fundada em 1966 pelo norte-americano J. T. Fraser com o objetivo de explorar a idéia e experiência do tempo e o papel que o tempo desempenha no mundo físico, orgânico, intelectual e social. Entre os membros que compõem esse grupo estão antropólogos, astrônomos e cientistas sociais. Ver: WHITROW, Gerald James. **O tempo na história**: concepções de tempo da pré-história aos nossos dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993; WHITROW, Gerald James. **O que é tempo?** Uma visão clássica sobre a natureza do tempo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. E também: **Ciência e cultura**. Estudo do tempo tem sociedade desde 66, São Paulo v. 54, n. 2, p. 50-51, out./dez. 2002.

Panofsky destaca a figura do *Pai Tempo* como um fenômeno designado por ele como *psedomorfose*, *falsas formas* ou figuras revestidas ao longo do tempo de significados que de certo modo as conservam como personificações por seus atributos identificáveis, porém numa diversidade de conteúdos e propósitos distintos como, por exemplo, o surgimento dos símbolos de decadência ou destruição introduzidos aos atributos do *Pai Tempo* que ressaltam, por uma variedade de significados, a oposição entre duas funções: uma a favor do poder criador puramente *clássico* e a outra a do poder destruidor *medieval*, percebidas nas interpretações poussinianas do tempo (PANOFSKY, 1995)<sup>9</sup>.



Figura 7: Nicolas Poussin. **Allégorie de la vie humaine**, c.1638.  
Óleo sobre tela. 82, 5 × 104 cm. Great Gallery. Londres, The Wallace Collection.  
Fonte: RENNES-LE-CHÂTEAU ARCHIVE (2010).

<sup>9</sup> Dentre as representações do tempo também são citadas as imagens baseadas no *Kairos*, ou seja, o momento breve e decisivo que marca um ponto crucial na vida dos seres humanos ou no desenvolvimento do Universo, conceito representado por um homem (a princípio nu) provido de asas num movimento de fuga. Outra idéia sobre o conceito do tempo se refere como *Aion*, o princípio divino da criatividade eterna e inesgotável. Segundo Panofsky, as imagens do tempo eram caracterizadas inicialmente por símbolos ligados à velocidade fugaz, ao poder universal e à fertilidade feminina e não por símbolos da decadência ou destruição. No caso dos atributos específicos da figura do *Pai Tempo*, uma das hipóteses é que esses surgiram devido à semelhança entre a expressão grega para o tempo, *Chronos*, com o nome de *Kronos* (o Saturno romano), o deus mais velho dos deuses, associado à velhice e à morte, colaborando para que a partir dos últimos anos do século XV o tempo fosse relacionado como um agente da morte (PANOFSKY, 1995).

Na cena representada por Poussin, a maestria paternal está na figura de grandes asas assentada no canto direito da imagem: o velho homem barbudo e despido a tanger sua harpa (a harpa *do tempo?*), embalando o conjunto central com as quatro figuras em movimento circular, entre as quais estão as alegorias da *riqueza* e do *prazer* (as duas figuras femininas iluminadas à frente), dançando de mãos dadas ao *trabalho* (figura masculina ao fundo, com sua coroa de louros) e à *pobreza* (figura feminina mais à direita, cuja simplicidade da indumentária e cujo descompasso parecem fugir da suposta evolução harmônica daquele instante).

Poussin constrói, porém, não somente uma *cena*, mas também uma paisagem alegórica, sugerindo a noção da passagem do tempo tanto através das duas crianças sentadas nas laterais da imagem, a brincar com a ampulheta e as bolhas de sabão (ambos os atributos referentes à efemeridade da vida), quanto através dos elementos arquitetônicos e esculturais presentes, como a representação do deus romano Jano, com suas duas faces indicando a oposição entre a velhice e a juventude (em latim *janus*, origem do nome do primeiro mês no calendário ocidental) – divindade também responsável pela abertura dos portões celestiais onde visualizava, com uma das faces, o término dos anos e, com a outra, o começo. Paisagem alegórica que se complementa pelo dinamismo dos fenômenos naturais que acompanham as estações do ano e pelas mudanças abruptas do clima: num céu de azuis vibrantes, Poussin sobrepõe nuvens acinzentadas, sombrias, a revelia do clarão divinal anunciado pela carruagem solar de Apolo, que exhibe a forma circular – signo da eternidade, sem começo nem fim —, seguida pelo cortejo das *horas* que representam as estações do ano, numa *dança* que embala o movimento do conjunto em primeiro plano. Poussin evoca, assim, nesta imagem, a existência de distintas perspectivas temporais, simultaneamente aproximando e afastando os planos terrestres e celestes, entre o eterno e o passageiro, o humano e o divino.

Na história da pintura, as representações alegóricas do tempo são semelhantes às células nervosas retinianas responsáveis pela formação das imagens, dando sentido à nossa visão, ou seja, as formas representativas são como células vivas da história que ativam a percepção temporal e a construção de significados na tradição pictórica. São imagens do tempo que de algum modo estão comprometidas com a transmissão de impulsos históricos, artísticos, temáticos, religiosos e alegóricos transformados em conteúdos pretensamente universais, ressignificados através da linguagem da pintura, como na obra *Et in Arcadia ego*<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Apenas cerca de seis anos antes, Nicolas Poussin havia realizado uma primeira versão da mesma obra, inspirado numa tela de mesmo título, de Giovanni Francesco Guercino, que elaborou a primeira representação conhecida do tema da morte na Arcádia – objeto de análise de Erwin Panofsky em seu estudo **Et in Arcadia**

(Figura 8), em que Poussin trata a Arcádia como alegoria do tempo passado, utilizando a expressão latina como enigma a ser decifrado por todos nós. Os pastores árcades se voltam para a inscrição gravada na antiga superfície tumular, como lembrança da existência da morte também em meio à Arcádia, região idílica, até então considerada a morada da perfeita comunhão entre o homem e a natureza.



Figura 8: Nicolas Poussin. **Et in Arcadia ego**, c. 1638-1640. Óleo sobre tela. 185 x 121 cm. Museu do Louvre, Paris. Collection de Louis XIV.  
Fonte: MEZZO MONDO (2010).

Em vez de confrontados, em seu caminho por um fenômeno aterrador, encontram-se absorvidos numa discussão calma e contemplação meditativa. Um dos pastores ajoelha-se no chão, como se estivesse relendo a inscrição para si mesmo. O segundo parece discutir o texto com uma bela jovem que medita sobre ele numa atitude pensativa, calma. O terceiro parece imerso em melancolia. A forma do túmulo é simplificada num simples bloco retangular, que é visto, não mais em perspectiva, porém paralelamente ao plano do quadro, e a caveira é completamente eliminada. Aqui, portanto, temos uma mudança básica de interpretação. Os árcades não parecem tanto estar sendo advertidos sobre um futuro implacável quanto estar imersos numa doce meditação acerca da beleza do passado [...] (PANOFSKY, 2002, p. 401).

---

**ego:** Poussin e a tradição elegíaca (1936). A versão mais conhecida da obra de Poussin é, porém, a segunda, hoje no Museu do Louvre. Toda inscrição na época clássica obedecia a uma pluralidade de funções e finalidades, cujos significados hoje podem ter se perdido, mas antes eram recorrentes em diversas situações, como no caso das decorações fúnebres, tratando-se de discursos estrategicamente colocados em situação de visibilidade. Na história da interpretação do quadro de Poussin, dentre as traduções propostas ao enunciado *Et in Arcadia ego*, duas delas se opuseram, uma sendo “Eu também vivi na Arcádia” e a outra “Eu, a morte, estou presente mesmo na Arcádia”. A segunda versão é a que Panofsky reconhece como justa, exprimindo-a desta forma: “A morte está inclusive na Arcádia” (LICHTENSTEIN, 2005, p. 111).

A morte aqui anunciada, como símbolo do perecível da existência, afronta assim a estabilidade do tempo e do espaço árcades, dando lugar à gênese irreversível da ruína, estabelecida como marco e monumento a anunciar e celebrar a passagem paradoxal entre vida (origem) e morte (destruição). Ruína a amargar e conturbar a doce e serena paisagem árcade, anunciando os paradoxos da finitude humana, sendo o presente esta permanente dúvida e inquietação — *intertempo* a evocar um passado perdido e um futuro incerto.

Pautada pela representação icônica e ilusionística, a pintura anterior ao modernismo buscava fortalecer seu vínculo ideológico com um *real*. Vínculo apontado por Panofsky nas paisagens poussinianas pela evocação da ruína como *forma de vestígio*, como presença no tempo – *objeto arquiteturado e desconstruído* que é também uma chave de interpretação, cujo sentido imanente é sua transformação em monumento da memória e da desconstrução do tempo. De maneira semelhante aos árcades, podemos, portanto, também sentir o gosto de “um estranho sentimento de ambivalência, a dupla sugestão de uma dolorosa antecipação de um destino humano inevitável e de uma intensa consciência da doçura da vida” (PANOFSKY, 1936, apud MARIN, 2001, p. 102). Consciência da dificuldade em, irremediavelmente pontuados pela natureza transicional e móvel do tempo, prosseguir em nossas ilusões teleológicas e finalistas – sobretudo em nossos métodos de pesquisa, pois a imagem da ruína aponta para uma visualidade carregada de memórias que nos tornam conscientes da criação e sucessão dos acontecimentos. Por isso, quando a interpretamos, não podemos submetê-la a uma ordem cronológica e linear (monocrônica), sendo necessário, pelo contrário, procurar perceber a dialética da *duração* contida na própria relação entre pintura e ruína, ativando uma memória “interior à própria mudança, memória que prolonga o antes no depois e os impede de serem puros instantâneos aparecendo e desaparecendo em um presente que renasceria incessantemente” (BERGSON, 1972, apud COELHO 2004, p. 245).

Apesar, portanto, da divisão das artes proposta por Lessing, apontando a funcionalidade e adequação da poesia para as *artes do tempo*, e as da pintura e escultura para as *artes do espaço*<sup>11</sup>, as tentativas de se representar as transfigurações do tempo seriam

---

<sup>11</sup> A sistematização teórica da diversidade das artes e dos processos artísticos foi empreendida pelo alemão Gotthold Ephraim Lessing (1729-81), apresentando argumentos como os expostos em **Laocoonte** (1766), segundo os quais cada arte deveria atingir seus mais altos efeitos pelas suas próprias possibilidades, respeitando as potencialidades e limitações dos meios utilizados. Assim a poesia se adaptava melhor à representação das ações humanas no tempo, faltando-lhe, porém, a vivacidade visual. A pintura e a escultura, por sua vez, eram tidas como mais adequadas às representações da beleza humana idealizada em repouso, com o caráter não-temporal destas tornando-as impróprias à representação do corpo em ação. Mesmo numa seqüência ativa de eventos, o pintor deveria representar a beleza física preservada a um só tempo, através da seleção do momento “crítico” ou “frutífero”, o qual concentraria a sugestão de ações passadas e futuras (CHILVERS, 2001, p. 304). Ver: LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura**. Introdução, tradução e notas de M.Seligmann-Silva. Coleção Biblioteca Pólen. São Paulo: Iluminuras, 1998.

constantes ao longo da história das artes visuais, ligando-se indiretamente ao problema recorrente da capacidade ou não que as mesmas teriam de representar o movimento – questões que se mesclam no conjunto de pinturas *The voyage of life* (Figuras 9 e 10), do pintor romântico norte-americano Thomas Cole, em cujas imagens o movimento e a atmosfera da paisagem são uma vasta alegoria sobre o transcurso do tempo de vida dos próprios indivíduos.



Figura 9: Thomas Cole. **The voyage of life: Youth**, 1842.  
Óleo sobre tela. 134,3 x 194,9 cm.  
Munson-Williams Proctor Arts Institute. Utica, New York.  
Fonte: OLGA'S GALLERY (2010).



Figura 10: Thomas Cole. **The voyage of life: Old age**, 1842.  
Óleo sobre tela. 133,4 x 196,2 cm.  
Munson-Williams-Proctor Arts Institute. Utica, New York.  
Fonte: OLGA'S GALLERY (2010).

No Brasil, a tópica da paisagem assumiria importância crescente ao longo do século XIX, não havendo, contudo, ambiente na época para uma efetiva poética da ruína (como seria possível no México do mesmo período, sobretudo diante das ruínas pré-colombianas, como realizado por José Maria Velasco). Uma obra como a *Mata reduzida a carvão* (óleo produzido em 1830 por Félix Emilie Taunay — Figura 11), por exemplo, remete a um outro tipo de olhar, diante de uma paisagem aparentemente sem passado, sem história, e cujos clarões que se abrem em meio ao arvoredo apontam para a emergência do presente e para um porvir em plena marcha, no ritmo de uma nação em formação, que pensava nada dever aos originários habitantes de seu território, então compreendido como pertencente à floresta virgem a ser desbravada, sem fragmentos ou vestígios de complexos artefatos arquitetônicos nem grandiosos monumentos em pedra – únicos signos de civilização dignos para uma concepção eurocêntrica de cultura.



Figura 11: Félix Emilie Taunay. **Mata reduzida a carvão**, 1830.  
Óleo sobre tela. 135 x 195 cm.  
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.  
Fonte: ITAÚ CULTURAL (2010).

Diferentes, porém, neste contexto, seriam as imagens que José dos Reis Carvalho realizou como pintor oficial da Comissão Científica de Exploração do Ceará, que atuou entre 1859 e 1861. Cearense formado pelo neoclassicismo da Imperial Academia de Belas Artes do Rio de Janeiro, onde foi aluno e colaborador de Jean Baptiste Debret, Reis Carvalho se revelou aqui como estrangeiro em sua própria terra plasmando imagens por princípio científicas, mas plenas de evocações românticas. Antropólogo da paisagem, Reis Carvalho focalizou nelas o desencontro, permeado pela natureza, entre a edificação colonial religiosa já

em desgaste, e a arruinada choupana indígena (Figuras 12 e 13), erigida em barro, palha e madeira – signos arquitetônicos distintivos de culturas antagônicas e cujo cruzamento produziria suas próprias fraturas e contínuas ruínas.



Figura 12: José dos Reis Carvalho. **N. Sra. da Conceição do Outeiro da praia na Capital do Ceará**, 1859. Aquarela 19,50 x 28,90 cm.  
Acervo do Museu Histórico Nacional, RJ.  
Fonte: ALVES (2009, p. 14).



Figura 13: José dos Reis Carvalho.  
Imagem do álbum da Comissão Científica de Exploração do Ceará (1859-1861).  
Acervo do Museu Histórico Nacional, RJ.

## II

### TEMPO E MATÉRIA: dicções contemporâneas do tempo

É certo que a arte contemporânea passa por uma reavaliação da própria arte moderna, mas muitos de seus melhores artistas não continuam a metamorfosear imagens do passado? [...] Pensar a temporalidade inerente a todo trabalho artístico se tornou uma questão fundamental para entendermos o lugar efetivo da obra de arte hoje em dia [...] (GIANOTTI, 2009, p. 12).

Cada artista contribui com seu tempo. Então, a sua época age em você (depoimento de Paulo Pasta em CALZAVARA, 2009).

A recorrência da temática temporal na tradição da pintura (dispositivo contraditoriamente estático, por definição) confirma a existência de uma ampla genealogia na moderna cultura visual ocidental, desde o Renascimento, ao menos, até a atualidade (sendo que, no imaginário artístico, uma das formas-chave da representação visual das transfigurações do tempo seria estabelecida através do vínculo alegórico entre paisagem e ruína), sentido pelo qual as poéticas do pitoresco viam a natureza como ambiente unificador, acolhedor das modificações provocadas pelo homem, revelando a interação estética e cultural de diferentes interpretações em torno da apreciação da natureza, do passado e das ruínas arquitetônicas (MENEGUELLO, 2008) – contexto no qual John Ruskin, crítico de arte e precursor da preservação do patrimônio arquitetônico no século XIX, apontaria, em *A lâmpada da memória*<sup>12</sup>, a obscuridade do termo *pitoresco*, por admitir uma infinidade de idéias e formas variadas, sublinhando porém que, quando associado à arquitetura, deveria implicar uma lei de boa composição que haveria de considerar os prováveis efeitos do tempo. Efeitos nos quais existiria uma beleza insubstituível, contrária à preservação do caráter original da obra. Assim, para Ruskin, o pitoresco deveria ser procurado na própria ruína, na deterioração, na beleza encontrada na sublimidade das fendas, das fraturas e das manchas, da

---

<sup>12</sup> **As sete lâmpadas da arquitetura** (sacrifício, verdade, poder, beleza, vida, memória e obediência), de 1880, tiveram como preocupação principal atacar a dissolução dos valores e princípios morais e estéticos diante das transformações em curso durante o crescimento da cultura industrial. Em **A Lâmpada da memória**, voltado especificamente ao problema da restauração arquitetônica, Ruskin vai contra ao *scrape* – procedimento usual do período, de se *raspar* as pinturas antigas das paredes dos monumentos de forma a conferir-lhes unidade e clareza espaciais, bem como a aparência de recém-construídos –, postura que deu origem ao movimento Anti-Scrape Movement (ou Movimento Anti-restauração), advogando, em contrapartida, o cuidado e a manutenção constante dos monumentos. (RUSKIN, 2008).

vegetação a dominar a pedra – obras da natureza, com suas cores e formas universalmente valiosas aos homens.

É naquela mancha dourada do tempo que devemos procurar a verdadeira luz, a cor e o valor da arquitetura; e somente quando um edifício tiver assumido esse caráter – apenas quando ele tiver se imbuído da fama dos homens, e se santificado pelos seus feitos; apenas quando as suas paredes tiverem presenciado o sofrimento, e seus pilares ascenderem das sombras da morte – sua existência, mais duradoura do que a dos objetos naturais do mundo ao seu redor, poderá ser agraciada com os mesmos dons de linguagem de vida que esses possuem (RUSKIN, 2008, p. 68).

As próprias concepções sobre tempo, passado e memória são, portanto, também históricas e culturais — podendo se realizar mesmo uma *história cultural do tempo* —, concepções do tempo que incidem diretamente sobre as concepções e práticas artísticas. Desse modo, se no Renascimento se discutiriam as oposições e convergências entre um tempo profano e um tempo sagrado, por meio de imagens mitológicas e religiosas, no século XVIII, sob a égide iluminista, surgiria a perspectiva de uma arte em tempos éticos e pedagógicos. Arte e tempos igualmente políticos, a considerar como deletérios os tempos e artes do *antigo regime* aristocrático, por exaltarem os valores ligados aos prazeres do corpo e dos sentidos em que o interesse estava na captação fugaz do instante, do gesto afetadamente espontâneo, do impulso e movimento das pinceladas a sugerir que o tempo está passando, sendo nesse período recorrente a pintura de paisagens urbanas (as *vedutas*, ou vistas) nas quais predominava os efeitos atmosféricos de luz e transparências que revelavam a natureza das matérias e concediam um aspecto *corrosivo* à imagem. Arte do *antigo regime* contra a qual se insurgiria o neoclassicismo, proclamando a regeneração da arte através da retomada de uma beleza ideal, fria, racional – uma beleza e verdade atemporais (COLI, 2007).

Essas adequações entre arte e história sinalizam a necessidade de uma história da pintura que trabalhe mais pela retirada do que pela justaposição de novas camadas, num processo de escavação tanto dos restos das tradições clássicas quanto dos entulhos das utopias, numa modernidade que coroa a ruína como signo conveniente de um imaginário coletivo, indicando não apenas a melancolia diante de um passado perdido, mas também o fim do futuro e da história. Fim já antevisto, em 1796, na *Imaginary view of the Grand Gallery of the Louvre in ruins* (Figura 14), de Hubert Robert, que cria o cenário de um apocalipse romântico, no qual, apesar da destruição extrema, a arte ainda haveria de sobreviver, mesmo que também como vestígio e ruína a ser conservada — manifestação de um encantamento que ultrapassa os enigmas inscritos, voltando-se também para a lenta temporalidade que age sobre as ruínas transformadas em símbolos ambíguos, sendo simultaneamente tanto imagens do fim

quanto formas de resistência e sobrevivência. Louvre em ruínas que parece apontar para o próprio anacronismo contemporâneo, numa sociedade que aparentemente “não renuncia apenas à arte, mas à sua própria história”, não reconhecendo que, diante dos *documentos* que são as obras de arte e monumentos, “o processo dialético da história surge de fato em nítida contradição com a continuidade e o automatismo do progresso tecnológico, com o qual a sociedade tende cada vez mais a identificar o seu próprio desenvolvimento” (ARGAN, 1988, p. 22).



Figura 14: Hubert Robert. **Imaginary view of the Grand Gallery of the Louvre in ruins**, 1796. Óleo sobre tela. 115 x 145 cm. Museu do Louvre, Paris, França.  
Fonte: ARTCHIVE (2010).

A variedade dos modelos e valores atribuídos historicamente às imagens (nem sempre em sintonia com os modelos e valores daqueles que as observam) faz delas, portanto, elementos fecundos de transição e *duração* do tempo, entre passados e futuros, atraindo-nos seus modos de sobrevivência e, especialmente aqui, as distintas possibilidades de enunciação das imagens da passagem do tempo e da ruína, através de poéticas necessariamente impuras – nas quais se mesclam decadências, fragmentações, desconfigurações, dissoluções e desconstruções. No entanto, os processos de construção do discurso histórico, embora

tendam, contemporaneamente, a reconhecer o valor dessas poéticas e tempos impuros, ainda dizem respeito a mecanismos de seleção e apagamento, estabelecendo-se assim, na cultura pictórica ocidental, determinadas *tradições seletivas* e dominantes a determinar o que é ou não seu *passado significativo* – seletividade que considera, dentro de toda uma faixa possível, os significados e práticas a serem enfatizados, desprezados ou mesmo excluídos. Significados e práticas que também podem ser reinterpretados, diluídos ou conformados de maneira a reiterar, ou ao menos não contradizer, os elementos significativos elegidos pela cultura dominante (WILLIAMS, 1980, apud WOOD et al., 1998).

Nesse sentido, ao pensarmos hoje em um *passado significativo* para as poéticas pictóricas do tempo, retornamos inevitavelmente a práticas e processos já inscritos na história, notadamente os da extensa tradição representacional de pintura, onde se situa em lugar central o imaginário das ruínas, que opera na visualidade contemporânea sob novas formas, constantemente reinterpretada e diluída, em concomitância às ressignificações da própria imagem e linguagem da pintura. Imaginário que sobrevive não apenas como tema a ser simbolizado e representado, mas também como conceito intrínseco ao *fazer* contemporâneo, recontextualizando imagens passadas e desafiando a ordem cronológica, numa espécie de colagem de tempos diversos – heterocronia que a arte atual parece estar cada vez mais comprometida em tornar evidente, ressaltando as “inconsistências, falsidades e artifícios visuais do imperialismo cronológico” (HERNANDÉZ-NAVARRO, 2008, p. 14-15).

Esses tempos diversos parecem estar ativos, sobretudo no campo da pintura contemporânea, em cujo contexto de criação está inevitavelmente incorporada uma forte dimensão temporal e histórica, oscilando-se assim entre o peso de sua origem e o ceticismo quanto ao seu lugar no presente — tensão que remete aos sentidos da própria ruína pela idéia operante, nessa passagem entre o século XX e o XXI, de um fim da arte e da história, numa teleologia sombria na qual “a arte contemporânea fica numa espécie de limbo aguardando o juízo final” (GIANOTTI, 2009, p. 12). Limbo em que a pintura habita entre imagens de diferentes épocas, sem lamentos por nenhuma perda, sem desejos de regresso, mas operando a ruína como um valor em si – “unidade apreciativa que surge de uma ação destrutiva”, tomando como objetos da experiência estética o distanciamento e a dissolução, na reunificação e conversão dos fragmentos e restos numa arte do presente (GINSBERG, 2004, p. 288).

Trata-se de uma “nostalgia das ruínas”<sup>13</sup>, que pode ser lida como “palimpsesto de múltiplas representações e acontecimentos históricos” (HUYSSSEN, 2008, p. 38), valorizando-se a dimensão imaterial da memória pela temporalização do espaço pictórico, apontando a irreversibilidade do tempo que não pode ser detido nem congelado. Ela envolve um desejo vinculado a um tempo perdido, a um *outro tempo*, que teria sentido depreciativo na modernidade do século XX, opondo-se, como falha anacrônica, a uma noção linear de progresso. Desejo melancólico, que operaria como uma espécie de *utopia invertida*, unindo distintas temporalidades e espacialidades na forma da ruína arquitetônica – modo de culto que acompanhou a modernidade ocidental de diferentes perspectivas e que nos discursos contemporâneos se aproxima dos problemas da memória e do trauma, do genocídio e da guerra.

Minha hipótese é que essa obsessão pelas ruínas encobre a nostalgia por uma etapa inicial da modernidade, todavia quando não havia desaparecido a possibilidade de imaginar outros futuros. Está em jogo uma nostalgia pela modernidade que, depois das catástrofes do século XX e as feridas, todavia abertas da colonização interna e externa, não se atreve a pronunciar seu nome. Contudo, persiste a nostalgia por algo perdido quando por fim se deu uma forma de origem de modernidade. Sua forma é a ruína (HERNÁNDEZ-NAVARRO, 2008, p. 36).

Esse é o contexto da ruína contemporânea na qual é altamente significativa a produção do pintor alemão Anselm Kiefer, paradigmática de certo retorno à imagem e à figuração operada a partir da década de 1980, numa poética da recordação cuja chave de compreensão é sua dimensão temporal e histórica. O pintor recupera os modos de uma esquecida paisagem naturalista, com seus outrora vastos horizontes, fazendo uso de cores “empalidecidas como numa fotografia antiga”. Um dos méritos do artista foi ter “trazido a paisagem de volta à pintura”, embora o tenha feito “como uma lembrança” (TASSINARI, 2001, p. 124-125).

[...] criando forma para melhor dissolvê-la, com uma crueldade silenciosa e latente [Kiefer] sugere um outro gênero, próprio ao século XVIII: a pintura de ruínas, sensível ao mesmo tema pelo viés da melancolia. Ou, ainda, sugere Goya, também pintor de história, do tempo, e da humanidade em destroços (COLI, 2004, p. 30).

Na pintura de Kiefer, a destruição e a decomposição se reconstroem como forças poéticas pelas trilhas dos sentidos materiais do tempo, em camadas densas, plenas de memórias relativas à árida agressividade da tradição alemã (Figura 15).

---

<sup>13</sup> O termo “la nostalgia por las ruinas” também apareceu no artigo intitulado “Nostalgia for ruins”, publicado por Huyssen na revista *Grey Room*, n. 23, p. 6-21, 2006.



Figura 15: Anselm Kiefer. **Steigend, steigend sinke nieder**, 2006.  
Victoria & Albert Museum, Londres, em 2008.  
Fonte: NOTE-A-BEAR (2010).

Esse *retorno à pintura* da década de 1980, que para muitos significou o desenterrar de uma tradição pulverizada e dissolvida pelas vanguardas – um desenterrar da *ruína* que seria a própria pintura –, deu-se em muitos países (como no Brasil), com igualmente múltiplas significações, colaborando na criação de uma linguagem contemporânea ambígua e flexível diante das ortodoxias modernistas (ou ao menos de seus *restos*).

Em que medida, porém, essa evocação contemporânea do passado e a compreensão da presença do tempo na obra de arte como um valor em si não redundou em estratégias de falseamento dessa presença? Na pintura atual, elas podem se dar pela excessiva sobreposição de camadas, pátinas, texturizações, lixamentos e outros procedimentos que buscam acentuar, de um modo excessivamente artificial (sem esquecer que arte é também *artifício*), o desgaste matérico como índice da passagem do tempo, como é perceptível na produção de Adriana Rocha (Figura 16), que, desde o início de sua carreira (na década de 1980), debruça-se sobre as marcas e rastros que pouco a pouco apagam e fazem desaparecer a imagem icônica inicial, através de um “tratamento de pintura feita em camadas, cheia de veladuras e transparências que criam esse aspecto de desgaste [...] Sempre trabalhei com imagens pré-existentes, que ficam depositadas na memória e depois se esvaem. Fascina-me a condição humana da impermanência” (ROCHA apud CANTON, 2003, p. 44).



Figura 16: Adriana Rocha. **Sem título**, da série *Aquilo que se esvai*, 2003. Mista sobre tela, 225 x 190 cm. Museu de Arte Brasileira/FAAP - Fundação Armando Álvares Penteado. Fonte: FAAP (2009).

Adriana Rocha elabora uma pintura cujos desgastes, rastros e perdas matéricas, ao sublinhar a ação do tempo, transitam numa fronteira imprecisa, entre o falseamento ornamental e o alcance de uma linguagem efetivamente poética. Mas não são esses procedimentos matéricos, contudo, a única forma contemporânea para as poéticas pictóricas do tempo, que se dão também pela retomada de procedimentos alegóricos, figurativos e narrativos — aparentemente superados pelo modernismo<sup>14</sup> — ou de inúmeras outras maneiras que vão presentificar e significar, na contemporaneidade, as tópicas do tempo e das ruínas. No Brasil, tais possibilidades podem ser verificadas nas produções pontuais de artistas como Paulo Pasta, Daniel Senise e Adriana Varejão, cujas afinidades poéticas se dão justamente em torno da tópica temporal, em obras que tratam do próprio anacronismo da pintura e sua simultaneidade de *tempos*, em metamorfoses e reinvenções que discutem a própria morte e resiliência da pintura, num contexto em que “cada gesto de um pintor-artista recria e repotencializa sua tradição”, sendo necessária a existência de uma pintura que “nos faz parar

<sup>14</sup> “O facto que separa nitidamente, como um autêntico salto qualitativo, a arte do nosso século [séc. XX] de toda a arte do passado, pelo menos na área da cultura ocidental, é a passagem do carácter figurativo ao não figurativo, ou como é corrente dizer-se, à abstracção” (ARGAN, 1988, p. 105).

para olhar e perder tempo, em um mundo cada vez mais acelerado visualmente” (Comentário de Luiz Camillo Osório na apresentação da exposição “Se a pintura morreu o MAM é um céu”, realizada em julho de 2010 com obras do acervo da Coleção Gilberto Chateaubriand).

Nos trabalhos de Paulo Pasta, o crítico de arte Lorenzo Mammi detecta dois aspectos contrastantes:

De um lado, há a irregularidade e a espessura da matéria pictórica, que se impõe [...] como presença concreta, aparentemente independente de mediações linguísticas - é o elemento que nos últimos tempos acostumamo-nos a chamar ‘matérico’. Por outro lado, porém, não existe nessas obras matéria bruta: tudo é filtrado, escolhido, pinçado da tradição, e só então reconduzido a uma condição elementar. [...] Ocorre algo análogo, mas invertido, no que diz respeito às cores. Não existe cor pura, bruta, nas grandes superfícies monocromas de Paulo Pasta. Seu colorismo é tonal, é busca do ponto de equilíbrio entre diferentes qualidades da mesma tinta. O pigmento passa por um processo de afinação, até encontrar a altura exata (MAMMI, 2010).

As obras de Pasta (Figura 17) evocam, assim, um tempo suspenso, ou um “receptáculo de tempos heterogêneos”, em planos pictóricos que se revelam como áreas arqueológicas saturadas de fendas e escavações: camadas pigmentadas de óleo e cera que registram o diálogo interno entre artista e obra, em ações incorporadas à superfície da tela num jogo de velamentos e revelações de um tempo pictórico, espesso, para além de qualquer representação, em “incisões sobre a matéria [que] parecem indicar a procura de uma dimensão corpórea do plano que desmentisse sua virtualidade (atuando como uma espécie de solo de onde devia surgir a pintura)” (CHIARELLI, 2006, p. 20).

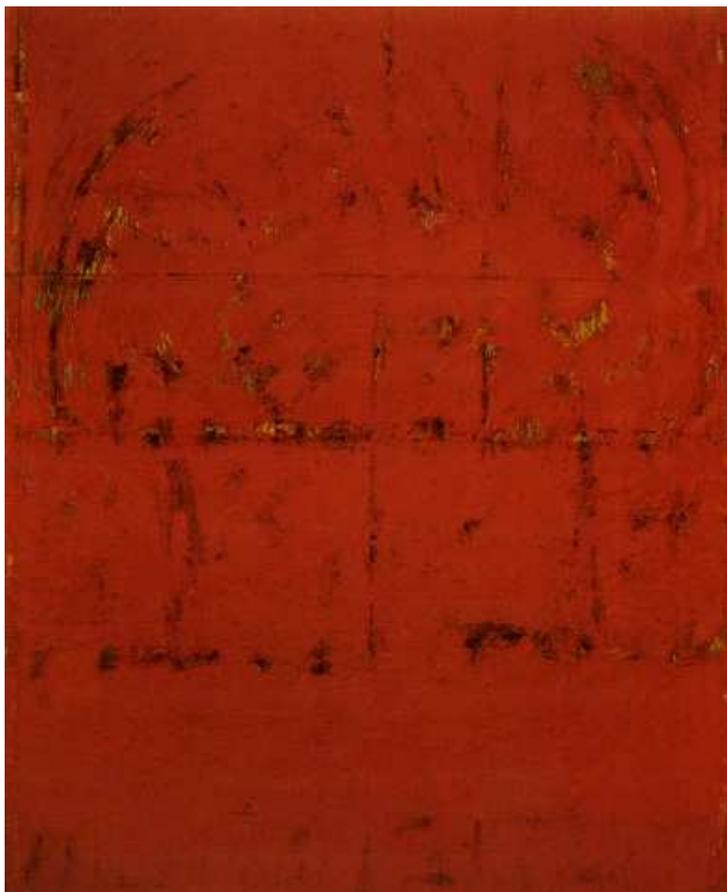


Figura 17: Paulo Pasta. **Sem título**, 1989.  
Óleo e cera sobre tela, 220 x 190 cm.  
Fonte: CHIARELLI (2006, p. 69).

Artista que revela uma nova concepção romântica da pintura, mesclando representação figurativa e abstração, Daniel Senise, por sua vez, propõe uma pintura que encontra em si mesma sua própria resolução, relacionando atributos formais expressivos, voltados para as dinâmicas plásticas do peso e equilíbrio, com a presença e ausência dos objetos, somadas a texturas e impregnações ligadas a atributos abstratos (ou invisíveis) como um som ou um estado de espírito, numa síntese de tempos, memórias e percepções que *inventa seu próprio passado* (MESQUITA, 1998) — outra atuação, portanto, também sutil e conceitual, mas que incorpora o fantasma da imagem, através de apagamentos e desaparecimentos cujos rastros, perdas e vazios operam como resíduos da passagem do tempo, ativando mecanismos de rememoração para além do formato *quadro*, vinculados a uma tradição em que o manancial de convenções e códigos foi destruído, fragmentado, havendo um fio a ligar as representações alegóricas do tempo aos novos modos pelos quais se vai significá-lo e apresentá-lo. Tomando como referência a consagrada *Anunciação* de Fra Angelico, realizada no século XV (Figura 18), Daniel Senise ressuscita seus personagens e espaços, estruturando-os em manchas terrosas de caráter nostálgico (Figura 19), mas dinâmico, numa construção superposta de

memórias em que se dá a “predominância de fragmentos, de resquícios de monumentos do mundo civilizado”.



Figura 18: Fra Angelico. **Anunciação**, 1437 -1446. Afresco Museu Nacional de São Marcos, Florença.

Fonte: SUMA TEOLÓGICA (2010).



Figura 19: Daniel Senise. **Sem título**, 1999. Acrílica e pó de ferro sobre tela, 185 x 240 cm. Leilão de arte latino-americana na Sotheby's de 31 de maio de 2001.

Fonte: THE CITY REVIEW (2009).

Obra que desvela o caráter corrosivo do tempo e o dinamismo da memória que atua vertiginosamente sobre a imagem, tem-se aqui uma montagem de tempos impuros, de manipulações matéricas monocromáticas e oxidantes que, no mesmo instante em que criam a imagem, também ressaltam seu aspecto destrutivo e arruinado. As manchas revelam, em meio

à simetria das linhas que estruturam o espaço arquitetônico, não mais o anjo ou Maria, mas sim presenças ferruginosas diluídas na tela pela ação e reação do pó de ferro — matéria responsável pelo aspecto inacabado de uma superfície pictórica dialética, entre a representação e a própria passagem do tempo.

Aviso moral diante de modernidades vorazes, angústia ante o intangível, as poéticas pictóricas da ruína e do tempo nos fazem, portanto, pensar a própria pintura como ruína viva e resistente, como muro de um outro tempo sobre o qual ainda se realizam novos apagamentos e inscrições, como parede constantemente “invadida, asediada por las fotos y los clichés que se instalan ya en el lienzo antes incluso de que el pintor haya comenzado su trabajo”, sendo errôneo supor que o pintor ainda trabalharia sobre uma superfície *blanca y virgen*, pois ela já estaria “por entero investida virtualmente mediante toda clase de clichés con los que tendrá que romper” (DELEUZE, 2002, p. 21). Essa linguagem da pintura, com suas camadas não apagadas pelo modernismo, parece operar na contemporaneidade como anacrônica em si mesma – numa contemporaneidade também plena de ritornelos e resiliências, necessários talvez por serem capazes de atuar como “centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos” (DELEUZE, 2005, p. 115).

Agenciam-se e ressignificam-se, dessa maneira, na pintura contemporânea brasileira, as dimensões poéticas da ruína, como marca ineludível e dialética da passagem do tempo, e de modo mais evidentemente figurativo e alegórico nas obras de Adriana Varejão (Figura 20), através de uma poética extremamente pessoal que segundo a artista “não é linear, mas um tecido que se constrói no tempo” (SCOVINO, 2009, p. 231)<sup>15</sup>. As pinturas-objeto de Adriana recriam fragmentos de superfícies desgastadas, operando um campo semântico que deixou de ser palco de rupturas, passando a respeitar a individualidade da criação de conteúdos, sendo a presença da tradição inerente à prática artística, como herança conceitual e estética — tradição que é também a própria matéria-prima da transformação poética, fortalecendo o vínculo entre narrativas e subjetividades (SCOVINO, 2009). Tal poética, mesmo tangenciando o histórico, não se rende a nenhum tipo de teleologia literária, não sendo as imagens criadas por Adriana Varejão meras ilustrações da ação e presença do tempo.

---

<sup>15</sup> Entrevista realizada por Felipe Scovino no ateliê da artista Adriana Varejão no Rio de Janeiro em 10 e 16 de dezembro de 2008.



Figura 20: Adriana Varejão. **Ruína de charque Cordovil**, 2002.  
Óleo sobre madeira e poliuretano, 170 x 225 x 42 cm.  
Fonte: VAREJÃO (2009).

Ao falar sobre sua exposição “Câmara de ecos”, realizada em Paris de 18 de março a 5 de junho de 2005 na Fundação Cartier para a arte contemporânea, Adriana Varejão enfatizou:

Severo Sarduy se refere à “câmara de ecos” como o espaço onde escutamos ressonâncias sem nos ater a uma seqüência ou a qualquer noção de causalidade, onde o eco precede, muitas vezes, a voz. Ele se refere também à inversão do enredo histórico conhecido, a uma narrativa sem datas. Dessa maneira, minha narrativa não pertence a um tempo ou lugar, ela se caracteriza pela descontinuidade. Ela é um tecido de histórias. Histórias do corpo, da arquitetura, do Brasil, da tatuagem, da cerâmica, dos azulejos antigos, portugueses, ou dos modernos e vulgares, dos mapas, dos livros, da pintura... (VAREJÃO, 2004)<sup>16</sup>.

Encontramos-nos, desse modo, diante de buscas e soluções poéticas pictóricas que se colocam como respostas diante da “monocronia” instaurada pela modernidade – “el tiempo único de la producción y la tecnología [...] único resquicio aún hoy de la creencia en el progreso”. Estamos diante de respostas pictóricas que se abrem como frestas e fendas a interromper o fluxo do tempo, da continuidade e da velocidade. Respostas antagônicas ao “tempo cinematográfico, caracterizado por la elipsis y la supresión de los tiempos muertos”, recuperando justamente “los tiempos de lo humano, aquellos que escapan a la luz del

<sup>16</sup> Entrevista concedida a Hélène Kelmacher em 2004. Disponível em: <[http://www.adriavarejao.net/site#/pt-br/textos\\_selecionados/entrevista\\_com\\_helene\\_kelmacher](http://www.adriavarejao.net/site#/pt-br/textos_selecionados/entrevista_com_helene_kelmacher)>. Acesso em: 04 set. 2009.

espectáculo, los tiempos de la so(m)bra” (HERNÁNDEZ-NAVARRO, 2008, p. 10-11).  
Tempos da ruína, tempos do ruir, da ausência do que já existiu, mas que toma a imagem como sintoma visível e remanescente da memória sobre o tempo, do tempo que nos olha.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O artista, de maneira geral, tem uma abordagem da história da arte diferente da do historiador. Enquanto que este último procura uma interpretação que parte do particular em direção ao geral, de modo que cada peça seja entendida em função de um movimento mais abrangente, o artista procura fazer recortes muitas vezes arbitrários, escolhendo para si obras onde encontra afinidades poéticas (GIANOTTI, 2009, p. 13).

A palavra escavar se tornou altamente significativa para pensar o processo de pesquisa que culminou nesta dissertação. A descoberta de caminhos inusitados evidenciou, ao invés de um discurso de certezas, a construção de um discurso através das imagens, muito além dos termos e valores formais, mas como parte da história e da ação poética de uma época. Posso considerar que dei início ao meu *arquivo da memória e do tempo*, metodologia originada desde a obra inacabada, *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), do historiador da arte Aby Warburg que, na análise de Didi Huberman, revela um desenvolvimento da história sob uma temporalidade não-linear, de modo que as imagens sobrevivem e se deslocam no tempo como fenômenos diacrônicos e complexos, abordando uma desorientação histórica para as concepções da imagem (MATTOS, 2007). Esse princípio aponta algumas questões não totalmente esgotadas, mas apenas esboçadas diante das imagens do passado, dentre elas a imagem alegórica da ruína que desafia as conexões propostas numa ordem cronológica do tempo e confere sentido ao processo de escavação em busca de outras possibilidades para recontextualizar as imagens, reunindo fragmentos e formas esquecidas, processo em que a “criação é uma espécie de colagem de tempos diversos” (GIANOTTI, 2009, p. 13).

Nesse sentido, investigar como a idéia de ruína sobrevive e interfere nas impressões captadas e produzidas pelos artistas na história revela imagens carregadas do descompasso, dos desvios e das tensões acerca da passagem do tempo, marcas que, desde a tradição representacional e figurativa da pintura até as dicções contemporâneas, pictoricamente manifestam esse estar diante do tempo em diferentes camadas. Idéia de sobrevivência que tanto implica pensar a pintura como passado, com seu lugar na história da arte, como também a passagem e evocação do tempo com seus problemas poéticos, enfrentados na contemporaneidade pelo cruzamento de procedimentos pictóricos e outros dispositivos imagéticos (da fotografia e do cinema à instalação e aos meios digitais), renovando-se as poéticas pictóricas do tempo e da ruína.

Trata-se de um contexto no qual muito das tradições da imagem retorna, levando-nos a rever o próprio conceito de anacronismo, com a ressignificação contínua de antigas formas, pinturas-objeto que simulam fragmentos de superfícies arruinadas e processos de apagamento, nos quais as camadas pictóricas são também referências às camadas de tempo e memória, incorporando tanto as marcas históricas e culturais quanto as dimensões biológicas do tempo. Falo da interseção de processos humanos e naturais da qual deriva uma pintura matérica e vitalista, com seus campos de rastros e perdas, seus campos de batalhas, ambíguos por uma insubmissão e desordem apenas aparentes, em superfícies investidas de nostalgias fabricadas, deslocando simbolicamente experiências interligadas de distintas temporalidades. Pintura matérica que se quer viva, orgânica, em movimento, condensando presente, futuro e passado, como “fluxo contínuo da realidade ou da existência”, ou ainda como “o puro presente” (ARGAN, 1992, p. 617).

A pintura, portanto, encontra-se não em contraponto, mas junto às práticas artísticas atuais, nas quais se podem identificar recorrências e possibilidades tanto da forma da ruína quanto da tópica mais vasta da passagem do tempo. Assim, sem uma especificidade que pôde ser mantida somente até os limites do modernismo, a pintura operaria hoje no trânsito das linguagens, como presença a manifestar-se tanto sob o formato convencional da tela quanto através de outros dispositivos, inexistindo assim uma delimitação ou critério que defina sua dimensão e as questões surgidas no tempo.

“[...] Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos, Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.” (BENJAMIN, 1994, p. 226)

A atração pelo signo da ruína nos possibilitou reunir e analisar aqui imagens impregnadas pelo sentido da decadência e perenidade da matéria, refletindo sobre a tópica da passagem do tempo a partir da noção aberta de *poéticas pictóricas do tempo*. Noção que nos permitiu pensar a sobrevivência dessas imagens da ruína, através da linguagem da pintura, como campo constituído por diferentes camadas de significado e memória, escapando de uma delimitação específica e fechada sobre o próprio conceito de tempo. Conceito cuja complexidade filosófica ensejaria um maior aprofundamento teórico a fim de complementar

nossa pesquisa, cuja abordagem privilegia o tempo que a própria arte materializa e inventa, ou seja: uma temporalidade e espacialidade inerentes às próprias imagens, incidindo, modificando e recriando, sensivelmente, nossas noções de tempo e espaço, numa reconfiguração permanente, que permite renovadas analogias e percursos de pensamento, potencializando diferentes modos de “ver” o tempo e desconstruindo a noção estilística e cronológica prevalecente nos esquemas tradicionais dos discursos históricos da arte – repercutindo assim em nosso processo de pensamento a potência alegórica da imagem da ruína, capaz de acionar impulsos poéticos que unem a tradição representacional-figurativa da pintura às suas dicções contemporâneas, num elo que relaciona-se ao conceito de *duração* proposto por Bergson, com a idéia de continuidade ou sobrevivência do passado no presente. Poéticas pictóricas impuras e sintomáticas, na qual coexistem, produtivamente, decadências e anacronismos, fragmentações e deslocamentos, operando contemporaneamente a contínua reinvenção de novas formas de ruínismo.

## REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ADES, Dawn. **Photomontage**. London: Thames & Hudson, 1986.

\_\_\_\_\_. Daniel Senise: vestígios. In: SENISE, Daniel. **Daniel Senise: ela que não está**. São Paulo: Cosac & Naif, 1998, p. 17.

ALVES, Cláudio José. O desenho como suporte para os artistas viajantes no Brasil Imperial. V Encontro de História da Arte - IFCH/Unicamp 2009. Disponível em: <[www.unicamp.br/chaa/.../ALVES,%20Claudio%20Jose%20-%20VEHA.pdf](http://www.unicamp.br/chaa/.../ALVES,%20Claudio%20Jose%20-%20VEHA.pdf)>. Acesso em: 06 jun. 2010.

ALVES, Manuel Valente. Et in Arcadia ego. **Revista Colóquio Artes**, Lisboa, n. 108, jan./mar. 1996.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Estampa, 1988.

\_\_\_\_\_; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de história da arte**. Lisboa: Estampa, 1992.

\_\_\_\_\_. **Imagem e persuasão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARISTÓTELES. **Arte poética**. Tradução de Paulo Costa Galvão. Edição: eBooks Brasil. Disponível em: <[http://www.culturabrasil.pro.br/poetica/artepoetica\\_aristoteles.htm](http://www.culturabrasil.pro.br/poetica/artepoetica_aristoteles.htm)>. Acesso em: 06 set. 2009.

ARISTÓTELES. **On the soul; Parva naturalia; On breath**. Harvard University Press, Cambridge, Mass, 1986.

ARTCHIVE. Hubert Robert. **Imaginary view of the Grand Gallery of the Louvre in ruins**. Disponível em: <[http://www.artchive.com/web\\_gallery/H/Hubert-Robert/Imaginary-View-of-the-Grand-Gallery-of-the-Louvre-in-Ruins,-1796.html](http://www.artchive.com/web_gallery/H/Hubert-Robert/Imaginary-View-of-the-Grand-Gallery-of-the-Louvre-in-Ruins,-1796.html)>. Acesso em: 06 jun. 2010.

ARTNET. Frank Thiel. **Stadt 12/55 (Berlim)**. Disponível em: <<http://www.artnet.com/artwork/424793933/105146/frank-thiel-f27-stadt-1255-berlin.html>>. Acesso em: 06 jun. 2010.

BARDI, Pietro Maria. **História da arte brasileira**. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. v. I. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNARDES, Marilda. **Uma poética da ação do tempo nas artes plásticas**. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes) Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, 2003.

**BRASILIANART VI**. Curador: Nair Barbosa Lima, Ensaio Crítico: Angélica de Moraes. São Paulo: JC Editora, 2005.

BUCHLOH, Benjamin. Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea. **Revista do programa de pós-graduação da EBA – UFRJ**, ano VII, n. 7, p. 179-197, 2000.

BURKE, Peter. Tradition and experience: the idea of decline from Bruni to Gibbon. **Daedalus**, v. 105, n. 3, p. 137–152, 1976.

CALZAVARA, Ana Lúcia. Três pintores contemporâneos: Paulo Pasta/Sean Scully/Luc Tuymans. **ARS (USP)**, v. 6, n.12, jul./dez. 2009.

CANTON, Katia. As marcas do tempo: Adriana Rocha cobre a pintura de mistério. **Bravo**, ano 6, n. 76, p. 44-45, set. 2003.

CARENA, Carlos. Ruína/Restauro. In: **Enciclopédia Einaudi**. Portugal: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, v. 1, p. 107-129.

CARTAXO, Zalinda. **Pintura em distensão**. Rio de Janeiro: Z. Cartaxo, 2006.

CATTANI, Icleia Borsa. Artistas pintura pura. In: FARIAS, Aguinaldo (Org.). **Icleia Borsa Cattani**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. (Pensamento Crítico, 3).

CATTANI, Icleia Borsa. Cruzamentos e tensões: mestiçagem na arte contemporânea no Brasil e no Canadá. **Interfaces Brasil/Canadá**, Rio Grande, n. 6, p. 109-129, 2006. Disponível em: <<http://www.revistabecan.com.br/arquivos/1157678020.pdf>>. Acesso em: 2 maio 2010.

\_\_\_\_\_. Wunderkammern e arte contemporânea. In: CORRÊA, Walmor. **Mememto Mori**. Rio de Janeiro: Laura Marsiaj Arte Contemporânea, 2008.

CHANTRAINE, Pierre. **Dictionnaire étymologique de la langue grécque**: histoire des mots. Nouveau tirage. Paris: Editions Klincksiek, 1990.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHIARELLI, Tadeu. **Paulo Pasta**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

**CIÊNCIA E CULTURA**. Estudo do tempo tem sociedade desde 66, São Paulo v. 54, n. 2, p. 50-51, out./dez. 2002. Disponível em: <<http://cienciaecultura.bvs.br>>. Acesso em: 15 out. 2010 / <<http://www.studyoftime.org>>. Acesso em: 20 out. 2010.

CIRLOT, Lourdes. **La pintura informal em Cataluña, 1951-1970**. Barcelona: Anthropos, Editorial del Hombre, 1983.

COCCHIARALE, Fernando. Daniel Senise: Conquistando o volume. **Revista de Arte Galeria**, n. 13, p. 60-67, 1989

COELHO, Jonas Gonçalves. Being and time in Bérghson. **Interface - Comunic., Saúde, Educ.**, São Paulo, v. 8, n. 15, p. 233-246, mar./ago. 2004.

COLI, Jorge. **Ponto de fuga**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_. **Invenção do contemporâneo: tempo nas artes plásticas**. Direção: Espaço Cultural CPFL, 2007. 1 DVD (43 min), NTSC, son., color. (Série Experiências no tempo).

COSTA, Luiz C. (Org.) **Tempo-matéria**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2010.

COSTA, Mario. Fotografia e pintura. In: COSTA, Mario. **Della fotografia senza soggetto: per una teoria dell'oggetto tecnologico**. Genova/Milano: Costa & Nolan, 1998.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica de la sensación**. Madrid: Arena, 2002.

\_\_\_\_\_; GUATTARI, Félix. Acerca do ritornelo. In: \_\_\_\_\_. **Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia**, v. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005, p. 115-170.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant les temps histoire de l'art et anachronisme des images**. Paris: Minuit, 2000.

\_\_\_\_\_. **Ante el tiempo: história del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

ELIAS, Norbert. **Sobre o tempo**. Rio de Janeiro Jorge Zahar, 1998.

FAAP - Fundação Armando Álvares Penteado. Adriana Rocha. **Sem título**, da série Aquilo que se esvai, 2003. Disponível em: <[www.faap.br/hotsites/recentes/pop\\_up\\_07.htm](http://www.faap.br/hotsites/recentes/pop_up_07.htm)>. Acesso em: 06 set. 2009.

FABRIS, Annateresa; ZIMMERMANN, Silvana B. **Arte moderna: bibliografia comentada**. São Paulo: Experimento, 2001.

FARIA, Paulo E. S. **Memórias de chuva**. 2009, 163 f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-graduação em Arte, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2009.

FATORELLI, Maria Luiza. Cronologias do lugar. In: **18º Encontro da Associação de Pesquisadores em Artes Plásticas**, 2009, Salvador. Transversalidades nas Artes Visuais. Salvador: Edufba, 2009, p. 955-959.

FERREIRA, Glória (Org.). O destino funcional da pintura. In: \_\_\_\_\_. **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006, p. 41-42.

FIDELIS, Gaudêncio; DUARTE, Paulo Sérgio. **Histórias da arte e do espaço: a persistência da pintura**. Catálogo da Quinta Bienal do Mercosul, Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005

FLORES, Livia; PARENTE, André; DANZIGER, Leila Maria Brasil; BASBAUM, Ricardo; FATORELLI, Maria Luiza. O lugar do tempo. In: Luiz Cláudio da Costa (Org.). **Tempo-matéria**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2010, v. 1, p. 42-49.

GALERIA LAURA MARSIAJ. Imagem da exposição **Memento Mori**. Disponível em: <<http://www.lauramarsiaj.com.br/8094>>. Acesso em: 2 maio 2010.

GALEYEV, Bulat M. Ars electronica en the international and soviet versions. **Leonardo**, v. 24, n. 4, p. 475-482, 1991. Disponível em: <<http://www.jstor.org/pss/1575527>>. Acesso em: 2 maio 2010.

\_\_\_\_\_. The first experiments of SKB “Prometei” in video art. **Leonardo**, v. 27, n. 5, p. 440-441, 1994. Disponível em: <[http://prometheus.kai.ru/vidart\\_e.htm](http://prometheus.kai.ru/vidart_e.htm)>. Acesso em: 2 maio 2010.

GAZONI, Fernando Maciel. **A poética de Aristóteles: tradução e comentários**. 2006. 131 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

GEMIN, Deborah Alice Bruel. **Caetano de Almeida: as injunções da alegoria na arte contemporânea**. 2008, 107 f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-graduação em Artes Visuais do Ceart/Udesc, Florianópolis 10 de junho de 2008.

GIANOTTI, Marco. **Breve história da pintura contemporânea**. São Paulo: Claridade, 2009.

GINSBERG, Robert. **The aesthetics of ruins**. Amsterdam/New York: Rodopi Press, 2004.

GOMBRICH, Ernst Hans. **História da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Atual, 1986.

HERKENHOFF, Paulo. Pintura/Satura. In: **Adriana Varejão**. São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996. Catálogo de Exposição.

\_\_\_\_\_. **Adriana Varejão: Páginas de Arte e Teatro da História**. Proposta para uma Catequese. Rio de Janeiro: Thomas Cohn Arte Contemporânea, 1993. Catálogo de Exposição

HEIDEGGER, Martin. El origen de la obra de arte. In: \_\_\_\_\_. **Arte y poesia**. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel. Presentación. Antagonismos temporales. In: \_\_\_\_\_ (Ed.). *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: Cendeac, 2008, p. 9-16.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Angel (Ed.). **Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente**. Murcia: Cendeac, 2008.

HUG, Alfons. **Relíquias e ruínas**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Goethe-Institut, 2007. Catálogo de exposição.

HUYSSSEN, Andreas. La nostalgia por las ruinas. In: HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Angel. **Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente**. Murcia: Cendeac, 2008, p. 35-56.

\_\_\_\_\_. Nostalgia for ruins. **Grey Room**, n. 23, p. 6-21, New York: Columbia University, 2006.

INDIJ, Guido (Org). **Sobre el tiempo**. Buenos Aires: La Marca Editora, 2008.

ITAU CULTURAL. Félix Emilie Taunay. **Mata reduzida a carvão**. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia\\_IC/index.cfm?fuseaction=obra&cd\\_verbete=1740&cd\\_obra=3132](http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=obra&cd_verbete=1740&cd_obra=3132)>. Acesso em: 12 maio 2010.

JUSTINO, Dayane. **Entre fragmentos: uma materialidade oxidante na simbologia da imagem**. 2004. Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura e Bacharelado em Artes Plásticas. Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2004.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the expanded field. **October**, v. 8 (Spring), p. 30-44, 1979.

\_\_\_\_\_. A escultura no campo ampliado. (Tradução de Elizabeth Carbone Baez). **Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil**, Rio de Janeiro: PUC-RJ, n. 1, 1984 (Artigo de 1979), p. 92-93. **Gávea**, PUC-Rio, p. 87-93, 1984.

KOTHE, Flávio. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

KUSPIT, Donald. **Rebirth of painting in the late twentieth century**. New York: Cambridge University Press, 2000.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Unicamp, 2003.

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da poesia e da pintura**. Introdução, tradução e notas de M.Seligmann-Silva. Coleção Biblioteca Pólen. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A pintura**. São Paulo: Ed. 34, 2005.

MAMMI, Lorenzo. **Texto crítico**. Enciclopédia Itaú Cultural de Artes Visuais. Disponível em: <[www.itaucultural.org.br/...ic/index.cfm?](http://www.itaucultural.org.br/...ic/index.cfm?)>. Acesso em: 12 set. 2010.

MANESCHY, Orlando. **Sequestros: imagem na arte contemporânea paraense**. Belém: Edufpa, 2007.

**MANOBRAS RADICAIS/Textos**: Paulo Herkenhoff e Heloísa Buarque de Hollanda. São Paulo: Associação dos Amigos do Centro Cultural Banco do Brasil/SP, 2006. Catálogo de exposição.

MARIN, Louis. **Sublime Poussin**. São Paulo: Edusp, 2001.

MARIZ, Ana Lúcia. **Alma secreta**. Textos: Diógenes Moura e Agnaldo Farias. São Paulo: Terra Virgem, 2006. 96 p., il color.

MATTOS, Cláudia V. Arquivos de memória: Aby Warbug, a história da arte e a arte contemporânea. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 11, p. 131-139, dez. 2007.

MENEGUELLO, Cristina. **Da ruína ao edifício: neogótico, reinterpretação e preservação do passado na Inglaterra Vitoriana**. São Paulo, Annablume/Fapesp, 2008.

MESQUITA, Ivo. Território dos sentidos. In: SENISE, Daniel. **Ela que não está**. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.

MEZZO-MONDO. **Et in Arcadia ego**. Disponível em: <<http://www.mezzo-mondo.com/arts/nicolas-poussin/fr/poussin-et-in-arcadia-ego.html>>. Acesso em: 12 maio 2010.

MORAES, Angélica de. **Pintura reencarnada**. São Paulo: Paço das Artes e Imprensa Oficial, 2005.

MURICY, Kátia. **Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI (Porto Alegre, RS). **Sagrado Coração | Missão de São Miguel**. Texto crítico de Luiz Camilo Osório. Porto Alegre, de 23 de dezembro de 2008 a 15 de março de 2009. Catálogo de exposição.

MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI (Porto Alegre, RS). **O sonho e a ruína – São Miguel das Missões**. Porto Alegre, de 01 a 27 de abril de 2008. Catálogo de exposição.

MUSEU SERRALVES. On Kawara. **Date painting 21 May 87**. Disponível em: <[http://emuseum.serralves.pt/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t2.artist\\_list.\\$Ts pTitleLink\\$0.link&sp=11&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=3&sp=1&sp=Ssimple List&sp=0&sp=X&sp=X&sp=X&sp=F&sp=T&sp=1](http://emuseum.serralves.pt/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t2.artist_list.$Ts pTitleLink$0.link&sp=11&sp=Sartist&sp=SfilterDefinition&sp=0&sp=3&sp=1&sp=Ssimple List&sp=0&sp=X&sp=X&sp=X&sp=F&sp=T&sp=1)>. Acesso em: 12 maio 2010.

MUVI - Museu Virtual de Artes Plásticas. **Entre a luz e o mar**. Disponível em: <[http://www.muvi.advant.com.br/artistas/d/daniele\\_fonseca/daniele\\_fonseca.htm](http://www.muvi.advant.com.br/artistas/d/daniele_fonseca/daniele_fonseca.htm)>. Acesso em: 4 maio 2010.

NOTE-A-BEAR. Anselm Kiefer. **Steigend, steigend sinke nieder**. Disponível em: <<http://note-a-bear.tumblr.com/post/1616222841/anselm-kiefer-steigend-steigend-sinke-nieder>>. Acesso em: 2 maio 2010.

NOVAES, Adauto (Org). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras: Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

OLGA'S GALLERY. **The voyage of life: Old age**. Disponível em: <<http://www.abcgallery.com/C/cole/cole9.html>>. Acesso em: 8 maio 2010.

OLGA'S GALLERY. **The voyage of life: Youth**. Disponível em: <<http://www.abcgallery.com/C/cole/cole9.html>>. Acesso em: 8 maio 2010.

OLIVEIRAS, Elena. **Estética: la cuestión del arte**. Buenos Aires: Ariel, 2006.

OWENS, Craig. The allegorical impulse: toward a theory of postmodernism. **Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture**. Berkeley: University of California Press. 1994, p. 203 -235.

PASTA, Paulo. **Paulo Pasta: 2**. Bolsa Emile Eddé de artes plásticas. São Paulo: MAC/USP, 1989.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento**. 2 ed. Lisboa: Estampa, 1995.

---

**Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PELBART, Peter. **O tempo não-reconciliado**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. Construções sobre a pintura, In: SENISE, Daniel. **Daniel Senise: ela que não está**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

PONDÉ, Luis Felipe. **Invenção do contemporâneo: tempo sagrado, tempo profano**. Direção: Espaço Cultural CPFL, 2007. 1 DVD, NTSC, son., color.

RENNES-LE-CHÂTEAU. Nicolas Poussin. **Allégorie de la vie humaine**. Disponível em: <<http://www.rennes-le-chateau-archive.com>>. Acesso em: 8 maio 2010.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. Tradução de Cássia Maria Nasser. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

RUSKIN, John. **A lâmpada da memória**. Tradução e apresentação Maria Lucia Bressan Pinheiro. Cotia- SP: Ateliê Editorial, 2008.

SENISE, Daniel. **Ela que não está**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

SILVA, Ângela Maria; PINHEIRO, Maria Salete de Freitas; FREITAS, Nara Eugênia. **Guia para normalização de trabalhos técnico-científicos**: projetos de pesquisa, monografias, dissertações e teses. Uberlândia – MG: Edufu, 2006.

STAROBINSKI, Jean. **1789**: os emblemas da razão. São Paulo: Cia das Letras, 1998. Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. **A invenção da liberdade**: 1700-1789. São Paulo: Unesp, 1994.

SMOLKA, Ana Luiza Bustamante. A memória em questão: uma perspectiva histórico-cultural. **Educ. Soc.** [online], v. 21, n. 71, p. 166-193, 2000.

SUMA TEOLÓGICA. Fra Angélico. **Anunciação**. Disponível em: <<http://www.sumateologica.wordpress.com/tag/fra-angelico>>. Acesso em: 8 maio 2010.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

\_\_\_\_\_. Síntese brasileira. **Folha de São Paulo**, São Paulo, domingo, 20 de setembro de 2009, p. 6, Caderno Mais!

THE CITY REVIEW. Daniel Senise. **Sem título**, 1999. Disponível em: <<http://www.thecityreview.com/s01slat.html>>. Acesso em: 6 set. 2009.

TRIGG, Dylan. The aesthetics of decay: nothingness, nostalgia, and the absence of reason. **New Studies in Aesthetics**, v. 37. New York, Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, Oxford, Wien, 2006, 265 p., 16 ill.

VALÉRY, Paul. Primeira aula do Curso de Poética. In: **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VAREJAO, Adriana. **Ruína de charque Cordovil**. Disponível em: <<http://www.adriavarejao.net/site#/pt-br/trabalhos/pinturas>>. Acesso em: 04 set. 2009.

\_\_\_\_\_. Entrevista concedida a Hélène Kelmachter em 2004. Disponível em: <[http://www.adriavarejao.net/site#/pt-br/textos\\_selecionados/entrevista\\_com\\_helene\\_kelmachter](http://www.adriavarejao.net/site#/pt-br/textos_selecionados/entrevista_com_helene_kelmachter)>. Acesso em: 04 set. 2009.

\_\_\_\_\_. **Chambre d'échos/Câmara de Ecos**. Fondation Cartier pour l'art contemporain/Actes Sud, 2004.

\_\_\_\_\_. (Organização de Paulo Herkenhoff). **Fotografia como pintura**. Rio de Janeiro: Artviva, 2006.

WARBURG, Aby. Atlas Mnemosyne. Madrid: Akal Ediciones, 2010.

WESCHER, Herta. **La historia del collage**: del cubismo a la actualidad. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

WHITROW, Gerald James. **O que é tempo?** Uma visão clássica sobre a natureza do tempo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

WHITROW, Gerald James. **O tempo na história:** concepções de tempo da pré-história aos nossos dias. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade.** São Paulo: Boitempo, 2007.

WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte. São Paulo:** Martins Fontes, 1989.

WOLLHEIM, Richard. **A pintura como arte.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WOOD, Paul. **Arte conceitual.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WOOD, Paul; FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles. **Modernismo em disputa:** a arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

YOURCENAR, Marguerite. **El tiempo, gran escultor.** Paris: Gallimard, 1983.

ZONNO, Fabíola do Valle. **Arquitetura entre escultura:** uma reflexão sobre a dimensão artística da paisagem contemporânea. 2006, 156 f. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio, Rio de Janeiro, abril 2006.

## ANEXOS

### Levantamento iconográfico

A função deste levantamento iconográfico, um dos pontos centrais da pesquisa, foi o de permitir um *pensar através das imagens*, consubstanciando análises que partissem das próprias sugestões advindas delas, inspirados nos procedimentos de aproximação e *boa vizinhança*, semelhante ao mapeamento de imagens desenvolvido por Aby Warburg e a crítica à história contemporânea proposta por Didi-Huberman no seu livro **Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes** (2008), tomando as imagens como fenômenos diacrônicos complexos que sobrevivem e se deslocam temporal e geograficamente, numa relação entre tempo e imagem que sugere a conexão de tempos heterogêneos e descontínuos.

Nesse sentido, apesar do foco manifesto de minha pesquisa serem as *poéticas pictóricas do tempo* ao longo da história, tomei a liberdade de realizar um levantamento de imagens que permita uma identificação de recorrências e possibilidades imersas num âmbito mais amplo de imagens, para além apenas da pintura, sugerindo outros temas e reflexões sobre as poéticas do tempo nas artes visuais, considerando que as imagens sobrevivem graças à “capacidad que tienen las formas de jamás morir completamente y resurgir allí y cuando menos se las espera” (DIDI-HUBERMAN, Art Press, n. 277, fev.2002).



Aby Warburg. Painel Atlas Mnemosyne, 1925-29.  
Fonte: Museo Reina Sofia



L. Dubreuil. **Allegory of Time** (1545 – 1563).  
Aguada sobre papel, 14,2 x 21,1 cm.  
Edward Jackson Holmes Collection



Giovanni Francesco Guercino. **Os Pastores da Arcádia**, 1618.  
Óleo sobre tela, 82 x 91 cm.  
Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.



Bartholomeus Breenbergh. **Ruins of the City Walls, near Porta S Paolo**, Rome 1625-27.  
Brush and wash drawing.  
Christ Church Picture Gallery, Oxford.



Nicolas Poussin. Esboço para a tela **Allégorie de la vie humaine**, 1638.  
Aguada sobre papel. 14,80 x 19,90cm.  
National Galleries of Scotland.



Pierre Patel. **Paisagem com ruínas clássica**. 1640 -1645.  
Óleo sobre tela 64,8 x 85,7cm.  
The Fitzwilliam Museum, Cambridge, UK.



Abraham Van Der Schoor (1643–50). **Vanitas still life with skulls and an hourglass**.  
Óleo sobre tela, 63,5 x 73 cm.  
Collection Rijksmuseum Amsterdam



Philippe de Champaigne (1602- 1674). **Vanité.**  
Óleo sobre tela, 28.4 x 37.4 cm.  
France, Le Mans, Musée de Tessé



Franciscus Gysbrechts. **Vanitas Still Life.**  
Óleo sobre tela 84 x 78 cm.  
Museum of Fine Arts, Boston.



Leonardo Coccorante. **Ruines au bord de la mer. Effet d'orage**, 1680 ou 1750.  
Óleo sobre tela. 64 x 103 cm.  
França, Museu de Grenoble.



Pierre Patel. **Landscape with the Rest on the Flight into Egypt**, 1652.  
Óleo sobre tela 97,7 x 138 cm.  
National Gallery, London.



Alessandro Magnasco. **Bacchanalian Scene**, 1710.  
Óleo sobre tela, 110 x 167 cm  
The Hermitage, St. Petersburg



Alessandro Magnasco. **Halt of the Brigands**, 1710.  
Óleo sobre tela, 112 x 162 cm  
The Hermitage, St. Petersburg



Leonardo Coccorante. **Le Sacrifice D'abraham**. 1716 -1739.  
Óleo Sobre Tela. 114 X 89 cm.  
Museu Do Departamento De Oise, Beauvais.



CANALETTO. **Rome: Ruins of the Forum**, Looking towards the Capitol, 1742.  
Óleo sobre tela, 188 x 104 cm.  
Royal Collection, Windsor



Bernardo Bellotto. **The Ruins of the Old Kreuzkirche in Dresden, 1765**  
Óleo sobre tela. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden, Germany.



Paul Sandby. **Roche Abbey, Yorkshire, 1770.**  
Aquarela sobre grafite, 30,0 x 58,8 cm.  
London, Royal Academy of Arts.



Jean Baptiste Greuze. **The Complain of the Watch**, c. 1770  
Oil on canvas, 79,3 x 61 cm.  
Alte Pinakothek, Munich.



Giovanni Battista Piranesi. **Veduta Dell'arco Di Tito.** - [1756-57]. - V. 2, est. [57]  
In: Vedute di Roma / disegnata ed incise da Giambattista Piranesi. - [Roma]: presso l'autore, [de ca 1747 a 1778]. - 2 v. : totalmente il., 86 águas-fortes em f. dupla ; 53x40 cm. Adquirida, em publicação, para a Biblioteca da Real Mesa Censória em 1773, foi concluída com 135 gravuras não numeradas. - IPPAR. Galeria de Pintura do Rei D. Luís - Giovanni Battista Piranesi. Lisboa, 1993, p. 160. - V. 2



Hubert Robert. **Ruins at Nîmes**, 1783 /1789.  
Óleo sobre tela, 117 x 174 cm.  
Staatliche Museum, Berlin.



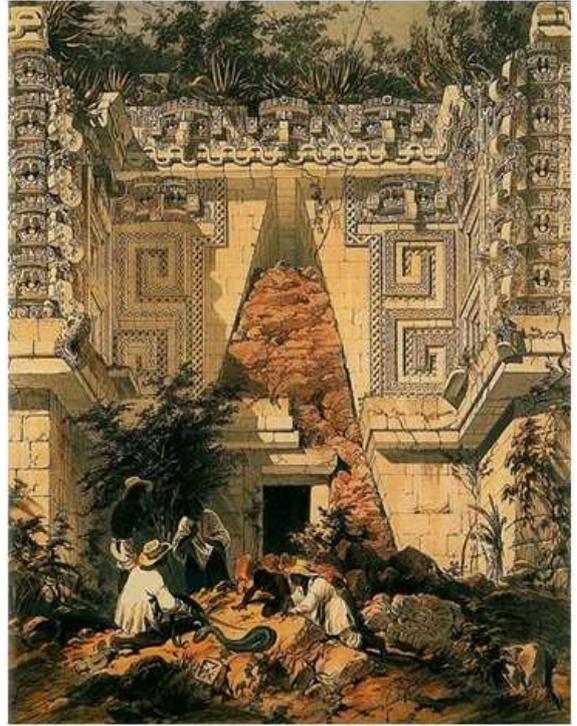
Caspar David Friedrich. **Hünengrab im Schnee**, 1807.  
Óleo sobre tela, 61,5 x 80 cm. Dresden.  
Gemäldegalerie Alte Meister.



Caspar David Friedrich. **Klosterruine im Schnee**, 1817-19.  
Óleo sobre tela, 121 x 170 cm.  
Formerly of National galerie, Berlin.



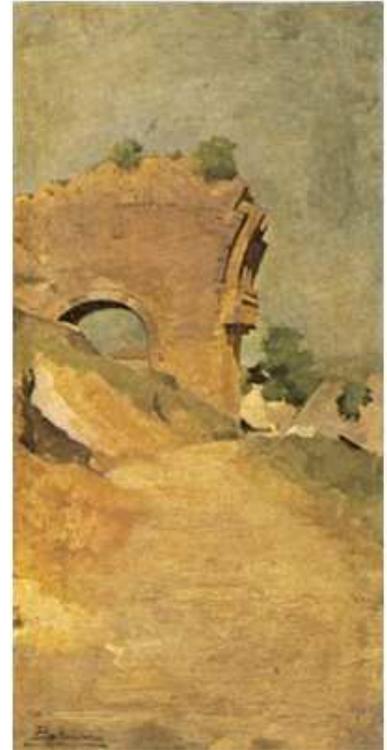
Frederick Catherwood (1799–1854). **Pyramidal Building and Fragments of Sculpture, at Copan.**  
Litografia – Civilização Maia Yucatán, México.  
© 2000 by James A. McBride II



Frederick Catherwood (1799–1854). **Casa Del Gobernador, Uxmal.**  
 Litografia – Civilização Maia Yucatán, México.  
 © 2000 by James A. McBride II



José María Velasco. **Pirámide del Sol**, 1878. México.  
 Óleo sobre tela, 29,0 x 44,0 cm.  
 © Museo Nacional de Arte. INBA. CONACULTA



Belmiro de Almeida. **Ruínas (Itália)**, 1889.  
Óleo sobre tela, 19 x 38 cm.  
Coleção José Paulo Moreira da Fonseca



Benedito Calixto. **Ruínas da Casa de Pedra de Martim Afonso**, 1889.  
Óleo sobre tela, 40 x 60 cm.  
Coleção Fundação Pinacoteca Benedito Calixto (Santos, SP).



Benedito Calixto. **Ruínas da Igreja D'Aldeia (Abarebebê) – Peruíbe**, 1905.  
Óleo sobre tela 35 x 50 cm.  
Coleção particular.



Almeida Júnior. **O Tempo**, s.d.  
Óleo sobre tela, 24 x 32 cm  
Coleção Esnely e Constantino Cury, São Paulo  
Reprodução fotográfica Isabella Matheus



Paul Klee. **Angelus Novus**, 1920  
Óleo e aquarela sobre papel, 31.8 x 24.2 cm.  
<[http://www.imj.org.il/imagine/  
item.asp?itemNum=199799](http://www.imj.org.il/imagine/item.asp?itemNum=199799)>



Antoni Tàpies. **Forma negra sobre cuadrado gris**, 1960  
Mista sobre tela, 162 x 162 cm.  
Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1990.



Roman Opalka. **Opalka 1965 / 1 - ∞.**  
Acrílica sobre tela, 196x135 cm.  
Yvon Lambert Gallery



Roman Opalka. **Opalka 1965 / 1 - ∞.**  
Acrílica sobre tela, 196x135 cm.  
Yvon Lambert Gallery



Lothar Baumgarten. **Tetrahedron**, 1968.  
Courtesy the artist and Marian Goodman Gallery, New York/Paris.



Lothar Baumgarten. **There I Like It Better Than In Westphalia, El Dorado**, 1968 -1976.  
Projection with sound. © the artist 2004.  
Marian Goodman Gallery, New York/Paris.



Waltercio Caldas. **Relógio**, 1975.  
Nanquim e aquarela sobre papel, 32cm x 32cm .  
Acervo do artista.



Bukatin, B. Galejev, R. Saifullin. **Electronic Painter**, 1975-80.  
Arquivos do Instituto Promotei, Kazan, Tatarstan, Rússia



Paulo Pasta. **Fortuna**, 1987.  
Óleo e cera sobre tela, 50 x 61,3 cm.  
Acervo do artista.



Anselm Kiefer. **Lot's Wife**, 1989.

Oil paint, ash, stucco, chalk, linseed oil, polymere emulsion, salt and applied elements (e.g., copper heating coil), on canvas, attached to lead foil, on plywood panels, 11 x 14 feet.

The Cleveland Museum of Art



Daniel Senise. **Fogo fátuo**, 1991.  
Acrílica e cimento sobre cretone, 207 x 192 cm.  
Coleção Particular



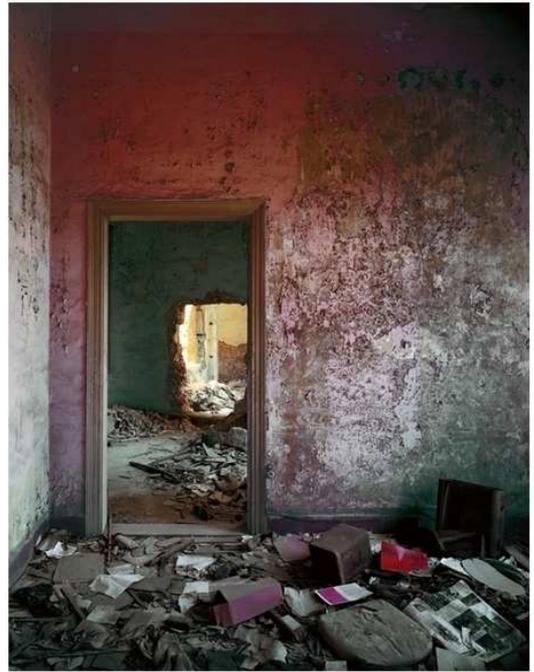
Daniel Senise. **O Beijo do Elo Perdido**, 1991.  
Acrílica e óleo sobre cretone, 139 x 203 cm.  
Galeria Vermelho, São Paulo.



Bill Viola. *Tríptico de Nantes*, 1992.  
 Fragmento da instalação.  
 Chappelle del Oratoire, Musée des Beaux-Arts, França.



Cildo Meireles. *Fontes* (detail), 1992.  
 Four clocks, each 85/8" (22 cm) diam.  
 Acervo do artista, Rio de Janeiro.



Robert Polidori. **Samir Geagea Headquarters # 1 Rue de Damas, Beirut, Lebanon, 1994.**  
Chromogenic print 101,6 x 127 cm.  
Fuji Crystal Archive



Manuel Valente Alves. **Et in Arcadia Ego**, 1995.  
Galeria Graça Fonseca, Lisboa



Daniel Senise: *Tempo*, 1995 (77/100).  
Gravura em metal impressa sobre papel de algodão, 19,5 x 29,2 cm.  
Coleção particular.



Daniel Senise: *Bird's opening*, 1998.  
Acrílica e esmalte sintético s/ tela e voile, 90 x 120 cm.  
Coleção particular



Anselm Kiefer: **Naglfar**, 1998,  
 Obra exposta na mostra Hortus Philosophorum.  
 Gagosian Gallery, Roma, 2009.



Andrea Zittel. **A-Z Time Trials** (detail). 1999.  
 Five clocks, wood and steel frames, clockworks, and electric motor,  
 each 26 x 29 15/16 x 2 3/8" (66 x 76 x 6 cm).  
 Collection Burton S. Minkoff, Miami.



Martin Creed. **Three metronomes beating time, one quickly, one slowly, and one neither quickly nor slowly**, 1999.

Mechanical metronomes

Dimensions variable.



Patrícia Gouvêa. *Solo #7*, 2000.

Série Imagens Posteriores.

Acervo da artista.



Michael Eastman, **Isabellas Two Chairs with laundry**, Cuba 2000.  
Fotografia chromogenic print, 205,7 x 152,4 cm.  
Acervo do artista.



Roberto Polidori. **Cafeteria in School # 5. Pripyat, Chernobyl**, 2001.  
Photographs Copyright © 2003 Robert Polidori



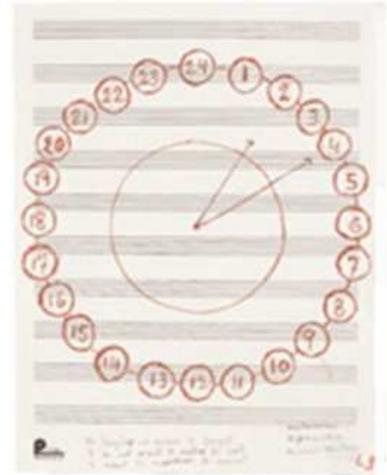
Sean Scully. **Red White**, 2001. México.  
Sean Scully: Resistance and Persistence, Selected Writings.



Andy Goldsworthy. **Rivers and Tides: Working With Time Pictures**, 2001  
Video documentário ; 90 min. Studio New Video Group.



Manuel Valente Alves. **Le Temps Retrouvé**, 2001.  
Cibachrome, 121 X 180 cm.  
Galeria Luís Serpa, Lisboa



Louise Bourgeois. **Untitled**. 2002.  
Ink and pencil on music paper, 11 3/4 x 9" (29.8 x 22.9 cm).  
Collection the artist; courtesy Cheim and Read, New York.



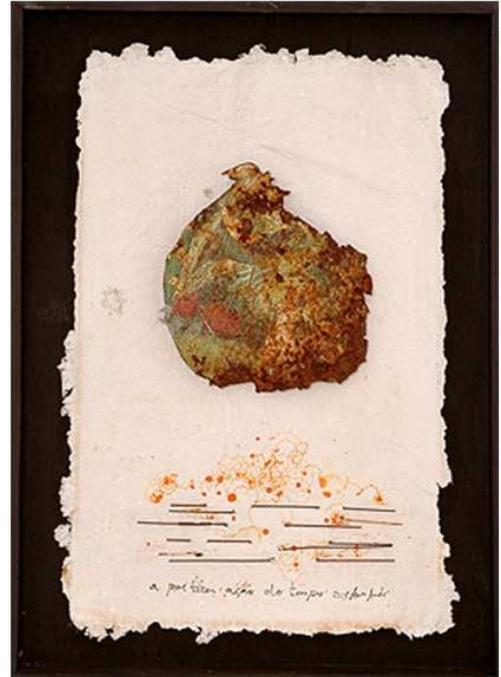
Oscar Munõz. **Re-trato**, 2003.  
Video; 28 min. Sicardi Gallery, Houston, TX.



Adriana Rocha. Série **Midway**, 2004.  
Mista sobre tela, 60 X 130 cm.  
Acervo da artista.



Ana André. **Tempo**, 2005.  
Assemblage, 20 x 20 x 10 cm.  
Coleção do Artista. Reprodução fotográfica Moacir Barbosa



Ana André. **A Poética Ação do Tempo**, 2004.  
Assemblage, 41 x 31 x 2,5 cm.  
Coleção do Artista. Reprodução fotográfica Moacir Barbosa



Adriana Varejão. **Linda Lapa**, 2004.  
Alumínio, poliuretano e tinta à óleo, 400 x 170x 120 cm.  
<http://www.adriana varejao.net/site#/pt-br/trabalhos/pinturas>



Adriana Varejão. **Linda do Rosário**, 2004.  
Alumínio, poliuretano e tinta a óleo 195 x 800 x 25 cm.  
Galeria Fortes Villaça



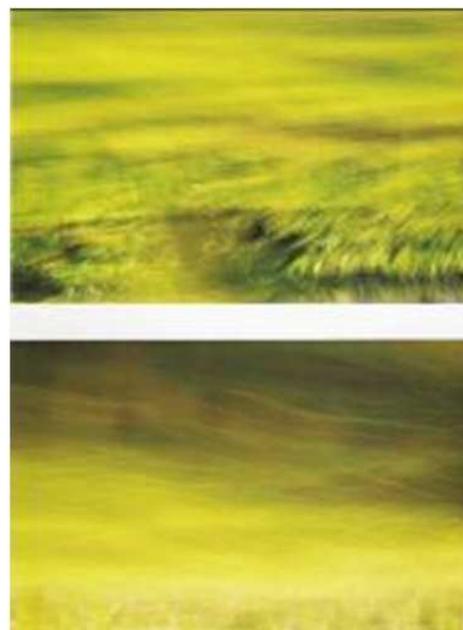
Adriana Varejão. Installation view, March 18 – June 5, 2005.  
Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris.  
Galeria Victoria Miro.



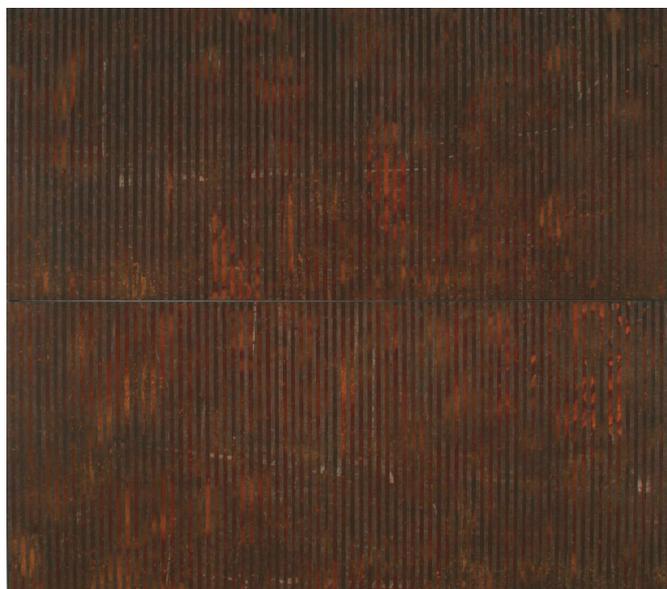
Ana Lucia Mariz. **Real Fábrica de Ferro de Ipanema (Iperó – SP).**  
Fotografia da Série Alma Secreta, 2005.  
Pinacoteca do Estado de São Paulo – SP.



Ana Lucia Mariz. **Casarões do Valongo (Santos – SP).**  
Fotografia da Série Alma Secreta, 2005.  
Pinacoteca do Estado de São Paulo – SP.



Patrício Crooker. **Paisajes Sin Tiempo**, 2004/2005.  
Fotografía Digital.  
Acervo do artista



Jose Bechara. **Série Paramarelos Entremeio 2**, 2005.  
Oxidação de aço carbono sobre lona.  
Coleção do artista.



Frank Thiel. **F18 STADT 12/43 (Berlin)**, 2005.  
Fotografia c – print, 210 x 177 cm.  
Galerie Krinzinger.



Frank Thiel. **Stadt 12-26 [Berlin]**, 2005.  
Impressão cromogênica, 100x178 cm.  
Galeria Leme



Roberto Polidori. **2520 Deslondes Street, New Orleans, Louisiana, USA**, 2005.  
Chromogenic print, 101,6 x 137,16 cm.  
Fuji Crystal Archive



David Balula. **Les Humeurs**, 2006.  
Modified clocks, 120 x 160 cm, Edition of 2.



Daniel Senise. **Poça IV**, 2006.  
Acrílica sobre painel de madeira, 215 x 215 cm.  
Galeria Vermelho, São Paulo.



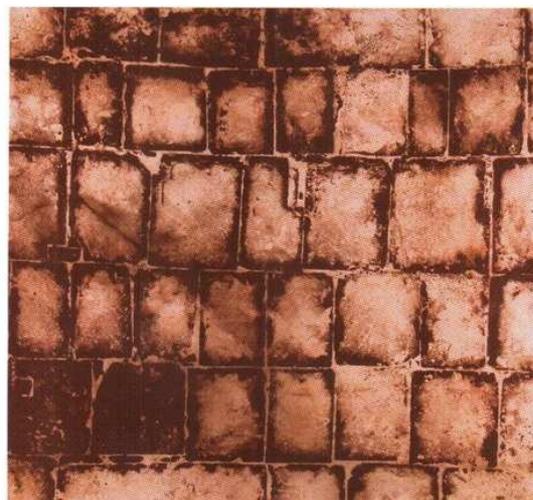
Guido Mocafico. **Vanitas**, 2007.  
Chromogenic Print, 52 x 40 cm.  
Hamiltons Gallery, London.



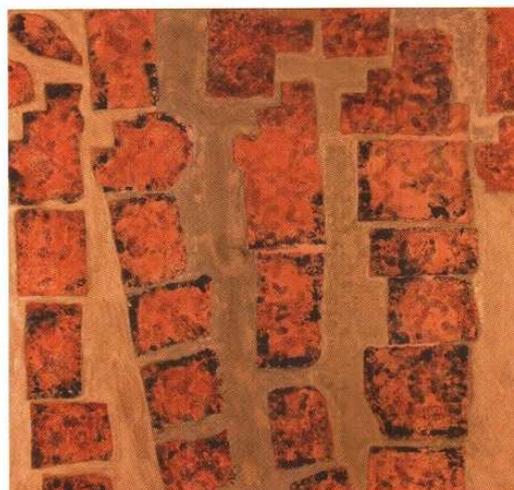
Guido Mocafico. **Allégorie de la caducité**, 2007.  
Chromogenic Print, 76 x 59.3 cm.  
Hamiltons Gallery, London.



Anselm Kiefer. **Am Anfang** (No início) 2008 .  
Óleo, emulsión, plomo y fotografía sobre lienzo, 380 x 560 cm.  
Baluard Museu d'Art Modern i Contemporani de Palma, Colección Grothe.



Carlos Vergara. **Sem título**, 2008.  
Monotipia e pintura s/ lona crua, 275 x 290.  
Catálogo da exposição Sagrado coração| Missão de São Miguel.



Carlos Vergara. **Sem título**, 2008.  
Monotipia e pintura s/ lona crua, 275 x 290.  
Catálogo da exposição Sagrado coração| Missão de São Miguel.



Luis Carlos Felizardo. **“O Sonho e a ruína”**.  
Imagem da série de fotografias das ruínas de São Miguel.  
Exposição realizada em 2008 - Museu de Arte do Rio Grande do Sul.



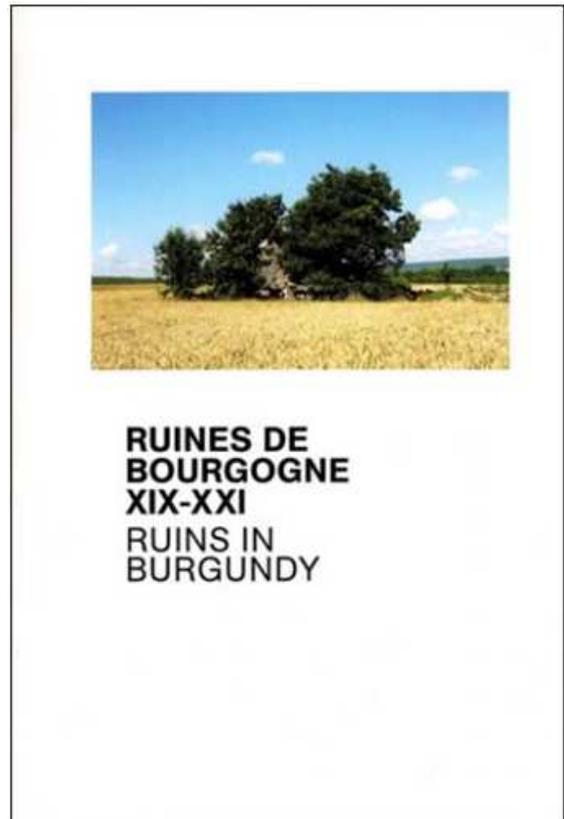
Cildo Meireles. **“Fontes” (1992-2008).**  
Detalhes da instalação, 300 cm x 600 cm x 600 cm.  
6000 réguas, 1000 relógios, 500 mil números em vinil.  
© Courtesy the artist, Photo: Tate Photography.



Kilian Glasner **Série Rua do Futuro**, 2008-2009.  
Instalação e performance. Arquivo do artista.



Minerva de Carvalho, **Sem Título**, 2009.  
Impressão em jacto de tinta sobre papel fine art.  
Acervo da artista.



**43** **Flacey**  
Place de l'Église, 1890-1900



The ruins of Flacey, a village in Burgundy, France, were largely destroyed during the Second World War. The remaining structures are a mix of 19th and 20th-century architecture, showing the impact of war on rural communities. The photograph captures the scale and architectural details of one of the surviving buildings.

**44** **Beaune** (1900)  
Rue de la Vierge



The Beaune towers, a series of tall, stone structures in Burgundy, France, were built in the 15th century. They were originally intended as a defense against the English during the Hundred Years War. The photograph shows one of these towers, highlighting its unique architecture and historical significance.

Lara Almarcegui. **Ruines de Bourgogne XIX-XXI.** Paris: Presses du Réel, 2009.



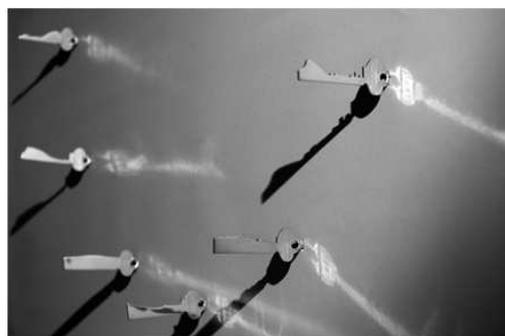
Nele Azevedo. **Melting Men**, 2009.  
Instalação  
Gendarmenkart Square, Berlim.



Michal Martychowiec. **Vanito Vanitas**, 2010.  
Fotografia, Medium Ilfochrome print 60x90 cm.  
Acervo do artista.



Esther Shalev-Gerz . **Les Inséparables**, 2000-2010. 67 x120 x 15 cm.  
Œuvre produite par La Manufacture Jaeger-LeCoultre, partenaire privilégié de l'exposition.  
© Esther Shalev-Gerz, ADAGP, Paris 2010.



Malu Fatorelli. **Panorama da Lagoa Rodrigo de Freitas, RJ.**  
Detalhe da proposição O Lugar do Tempo, 2010.  
Acervo da artista



João Virmondes, **sem título** da série Casas Anuladas. 2010,  
Fotografia digital, 50x200 cm.  
Acervo do artista.



João Virmondes, **sem título** da série Casas Anuladas. 2010,  
Fotografia digital, 50x200 cm.  
Acervo do artista.