

## **Desdobramentos da Pintura Moderna.**

### **Um Recorte no Processo Pictórico de Regina Chulam.**

Unfoldings of Modern Painting.

An outline of Regina Chulam's pictorial process.

Jorge Luiz Mies<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo tece diálogo entre os conceitos elaborados pelos críticos de arte Alberto Tassinari e Leo Steinberg e alguns trabalhos da artista capixaba Regina Chulam. No decorrer da análise das obras selecionadas, as ideias organizadas pelos críticos serão retomadas no intuito de iniciar, por outro viés, o debate sobre o processo pictórico da artista.

**Palavras-chave:** espaço em desdobramento, *flatbed*, Regina Chulam.

*Abstract: This article explores the dialog between the concepts developed by the art critics Alberto Tassinari and Leo Steinberg and some works of capixaba artist Regina Chulam. During the analysis of the selected works, this articles refers back to the ideas held by these critics many times, in order to start, through another perspective, a discussion about Chulam's pictorial process.*

**Keywords:** *Unfolding Space. Flatbed, Regina Chulam.*

---

<sup>1</sup> Discente do Programa de Pós-graduação em Artes – Mestrado em Artes – da Universidade Federal do Espírito Santo.

Falar de Pintura, uma das categorias mais tradicionais das artes visuais, é ainda um assunto instigante para os estudiosos da arte contemporânea. Primeiro, porque aparentemente a modernidade já apresentou todos os sinais de esgotamento, levantando a seguinte questão: Como a pintura vem se sustentando após as grandes realizações do modernismo? E segundo, porque diante dos múltiplos meios de expressão artística presentes na atualidade, muitos artistas ainda acreditam no plano pictórico como um campo aberto a infinitas possibilidades de ações. Diante disto, entender o lugar que a pintura ocupa na arte atual implica na tomada de diferentes pontos de vista, pois, enquanto uma grande quantidade de livros e catálogos são produzidos para explicar um manancial de diversificadas poéticas, e revelar os caminhos da pintura na contemporaneidade, uma parcela de críticos, e até mesmo (ex) pintores, mesmo nesse tempo de liberdade estética, ainda comungam da ideia do fim da pintura. Não seria, então, interessante, ao invés de se discutir a sua decadência, pôr em discussão o seu processo contínuo de transformação e a sua habilidade de confrontar as referências do passado, procurando novas formas de se abordar o mundo a partir de novas relações formais entre os materiais?

O que se percebe é que os discursos já ultrapassados sobre a morte apenas serviram para firmar cada vez mais a pintura na gramática bidimensional do plano. E é o plano, principal propriedade física dessa prática artística, que acolheu, no decorrer da narrativa histórica da arte, todas ou quase todas as possibilidades de ações sobre ele. Portanto, é por meio dele que se pode verificar os progressos que a prática da pintura alcançou até a modernidade, ou seja, da origem do naturalismo até a total destruição deste. Foi com a arte moderna, tendo no Cubismo o momento mais importante, fonte de outros movimentos, que o plano pictórico conquistou outras atuações praticáveis, além do pincelar e do colar.

Foi com a técnica da colagem, prática ativamente incorporada nas artes visuais no início do século XX, que o artista pôde ampliar suas ações sobre o suporte, passando a construir, e pode-se dizer “manusear”, sua pintura sobre a superfície, travando aí um

debate no centro da problemática da tradição. A perspectiva, que perdurou na arte do século XV ao XVIII, tornou o espaço pictórico habitável, ao imitar a visão natural de um ponto de vista. Mas, sem sombra de dúvida, a introdução de elementos retirados da realidade, como pedaços de papel e tecido, transformou o plano do quadro em um campo pleno de possibilidades, receptível as mais diversas operações. A prática do colar, que se ampliou nas vanguardas europeias em processos variados, proporcionou à materialidade do quadro diferentes cores e texturas, tanto visuais como táteis. O *papier collé*, pertencente a uma inovadora concepção de espaço moderno, motivou a experimentação estética do fazer artístico, concentrando-se cada vez mais na atividade da mão, o que ocasionou no percurso da história da arte uma abertura a novos meios de expressão.

Alberto Tassinari<sup>2</sup>, em seu livro *O espaço moderno* (2001), busca, por meio de uma minuciosa investigação, perceber as intenções do espaço moderno para compreender os caminhos percorridos pela arte contemporânea. Para isso, o crítico nos apresenta um espaço em formação, o da arte moderna, cuja principal tarefa foi o de destruir o naturalismo, oferecendo uma nova espacialidade; e um espaço em desdobramento, o da arte contemporânea, que exhibe um campo de ação totalmente ausente de características naturalistas, ou seja, o espaço moderno se encontra formado. “A arte contemporânea”, para Tassinari, “seria a arte moderna sem resquícios pré-modernos” (TASSINARI, 2001, p. 10). O crítico defende a continuidade da arte moderna e acredita que a arte que chamamos de contemporânea é a fase de maturidade da modernidade.

Para exemplificar melhor sua tese, Tassinari expõe um trabalho do artista estadunidense Jasper Johns intitulado *Fool's House* (1962). Não há na tela nenhum resquício pré-moderno: chiaroscuro, ilusionismo, perspectiva, etc. Nela, vê-se consolidada a tarefa da arte moderna: a inteira opacidade da superfície do quadro. *Fool's House* é exemplo de um espaço em desdobramento ou de um “espaço em obra”, conceito utilizado pelo crítico para elucidar os trabalhos contemporâneos que apresentam um espaço apto a acolher as

---

<sup>2</sup> Alberto Tassinari nasceu em 1953, em São Paulo. De 1978 a 1981, formou-se em filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, onde defendeu sua dissertação de mestrado, em 1989, sobre a pintura em Merleau-Ponty, e concluiu sua tese de doutorado em 1997, a qual deu origem ao livro *O espaço moderno*. Fonte: <http://editora.cosacnaify.com.br/Autor/423/Alberto-Tassinari.aspx>.

mais diversas operações. Ao receber outras ações além do pincelar – pendurar, colar, escrever, indicar –, o espaço plástico se torna manuseável, “[...] um território do fazer, onde o feito pode mostrar-se ainda como que se fazendo” (TASSINARI, 2001, p. 44). Portanto, na fase de desdobramento da arte moderna, o espaço pictórico se torna capaz de aderir ao plano qualquer coisa que se possa imaginar.

Assim como Jasper Johns, outros artistas também produziram trabalhos impenetráveis para o olhar devido a total opacidade do plano. Trabalhos estes que ao apresentarem um espaço em obra, parcial, incompleto, como aponta Tassinari, solicitam uma comunicação com o espaço do mundo em comum. Ou seja, a pintura, agora, não apresenta mais a janela renascentista que convida o espectador entrar e caminhar, não cria mais a ilusão do deslocamento do olhar, não quer mais ser apenas contemplada e extasiar quem a observa, quer dialogar com o exterior, ser parte dele, incomodar. E um desses artistas foi o também estadunidense Robert Rauschenberg, que radicalizou com o conceito de pureza do crítico Clement Greenberg ao transformar a superfície do quadro não mais em uma experiência visual, e sim, em um processo totalmente operacional. Para Rauschenberg, qualquer objeto poderia ser fixado ao plano do quadro, desde que encontrasse o seu lugar na composição.

É a partir desse gesto de Rauschenberg que o crítico russo Leo Steinberg<sup>3</sup>, em seu célebre ensaio intitulado *Outros critérios*<sup>4</sup>, aplica o conceito de *flatbed* às obras do artista. Conceito que segundo o próprio Steinberg

[...] faz alusão simbólica a superfícies duras, como tampos de mesa, chão de ateliê, diagramas, quadros de aviso – qualquer superfície receptora em que são espalhados objetos, em que se inserem dados, em que informações podem ser recebidas, impressas, estampadas, de maneira coerente e confusa (2008, p. 117).

---

<sup>3</sup> Leo Steinberg (1920-2011) nasceu em Moscou. Após a Segunda Guerra Mundial, estabeleceu-se em Nova York. Estudou história da arte no Institute of Fine Arts, Universidade de Nova York, defendendo doutorado em 1960 com uma tese sobre o arquiteto barroco Borromini. Fonte: <http://editora.cosacnaify.com.br/Autor/411/Leo-Steinberg.aspx>.

<sup>4</sup> O texto foi publicado pela primeira vez em 1972 e hoje dá título a uma coletânea de ensaios também intitulada *Outros critérios*, lançada pela editora Cosac Naify.

O plano do quadro de tipo *flatbed*, que se soma às proposições de Tassinari referente a fase de desdobramento do espaço moderno, adapta e ajusta na superfície os objetos feitos pelo homem, universalmente reconhecidos. O artista evoca o espaço do mundo para penetrar o campo pictural, e, assim, juntar o abstrato e o representativo, os elementos artísticos e não-artísticos, tornando mais potente o seu espaço em obra. Espaço este que desde o Renascimento se afirma na verticalidade e vem sobrevivendo as mais severas mudanças de estilo, e, agora, às mais inusitadas operações.

Um dos trabalhos mais conhecidos de Rauschenberg, sem sombra de dúvida, é a *Cama* (1955) pendurada verticalmente na parede. O gesto simbólico de usar uma cama de madeira como suporte, espalhar tinta sobre o travesseiro, colcha e lençol, e fixá-la na parede, também é uma das marcas da passagem do espaço de formação para o espaço em obra. Companheira de nossa horizontalidade, a cama, como afirma Steinberg, está relacionada ao “fazer”, já que é sobre este objeto do cotidiano que dormimos, descansamos, damos e recebemos prazer, procriamos, concebemos, mas, ao assumir a verticalidade relaciona-se ao ver. A cama é agora concebida como uma imagem, que fora do seu contexto de espacialidade, ao causar estranheza, se abre a uma nova significação e representação.

Outras obras de Rauschenberg como *Winter Pool* (1959), que apresenta uma escada em meio a duas telas pintadas, e *Peregrino* (1960), que exhibe uma cadeira embutida na pintura, também são exemplos de trabalhos da fase de desdobramento da arte moderna. Estas obras mostram um espaço pictórico não em formação, mas, já formado, maduro, receptor de outras intervenções. A obra agora dialoga com o mundo ao seu redor, faz parte dele, solicita do espectador outras formas de relacionamento com ela, não apenas um olhar individualista. O plano do quadro de tipo *flatbed*, com a total opacidade da tela ou de outro suporte qualquer, possibilita ao artista dar novos rumos à sua pintura, ampliar seu campo de atuação para o mundo exterior. “A obra toda passa a ser”, como aponta Tassinari, “a obra e sua vizinhança” (2001, p.75).

Esta introdução, além de situar os caminhos que a pintura moderna enveredou, ao acrescentar em seu espaço a manipulação de outros objetos e diversificadas ações, serve também para se iniciar uma discussão a respeito de alguns trabalhos da artista capixaba

Regina Chulam<sup>5</sup>. Trabalhos estes que apresentam a colagem como elemento norteador da estrutura geral da linguagem pictórica da artista. Ao esmerar-se nos princípios que deram vida à colagem cubista e ao transitar pela expressividade informalista, a artista vai, no decorrer de 30 anos de prática artística, transformando lentamente seu espaço plástico, buscando torná-lo um campo de ação manuseável retroalimentado pela pluralidade de problemas pictóricos herdados. Apesar de Chulam apresentar um número maior de trabalhos em que a ação do pincelar é mais frequente, em um diálogo constante com a história da arte, as poucas obras em que outras ações sobre o plano são percebidas se fazem mais interessantes neste momento. Portanto, os conceitos até agora explorados serão retomados no decorrer da análise das obras selecionadas para estudo.

Por exemplo, em *Composição Rosa* (figura 1) a sobreposição do papel de seda em formas retangulares, sobre a tinta heterogeneamente espalhada pela superfície, constrói um espaço rarefeito, transparente e texturizado. A linha obsessiva de Chulam, que corre pela extensão da tela, ao mesmo tempo em que reforça a verticalidade da composição quebra-a, ajudando a decompor a superfície em áreas mais ou menos luminosas. O jogo caligráfico (letras e números) presente na obra pertence a um fragmento da realidade inserido no quadro, e se mostra como um título suposto para a pintura, que além de reafirmar a planaridade do suporte ressalta a verdadeira função dos materiais manuseáveis: ampliar e suprir as necessidades pictóricas e expressivas do artista.

Já o espaço matérico de *Sem título* (figura 2) é arquitetado pelas sobreposições de quadrados que definem o ritmo compositivo do espaço, tanto pelo percurso do contorno quanto pelo conteúdo planar que as cores criam. O vermelho e o preto, ao mesmo tempo em que sustentam a composição, são responsáveis pelos contrastes com o branco e o acinzentado, ocasionado pela manipulação do papel de seda. Texturas táteis e visuais são oferecidas pelo enrugamento do componente plástico e pela sensação de trabalho “inconcluído”, o que valoriza ainda mais a presença expressiva da matéria.

---

<sup>5</sup> Regina Olivier Chulam nasceu em Vitória, ES, em 23 de julho de 1950. Aos 24 anos vai para Portugal, permanecendo por quase 30 anos. Desde 2003 vive em Aracê, distrito de Domingos Martins, ES.



Figura 1. *Composição Rosa*, 1981. Técnica mista sobre tela, 70 x 50 cm. Coleção Luisah Dantas, Vitória. Foto: Jorge Luiz Mies.



Figura 2. *Sem Título*, 1982. Técnica mista sobre tela, 79,5 x 60 cm. Coleção Luisah Dantas, Vitória. Foto: Jorge Luiz Mies.

A descrição formal destas duas telas expõe alguns sinais do fazer da obra, que segundo Tassinari (2001) tornam possíveis o movimento do olhar em um espaço em obra. Colar, enrugar, pincelar e traçar, ações percebidas pelo espectador, são os primeiros sinais de Regina Chulam na tentativa de criar obras que se conectem com o mundo em comum. É por meio desses sinais que a obra se liga ao espaço exterior, rompendo seus contornos. Mas *Composição Rosa* e *Sem Título*, por apresentarem transparências e sobreposições, não adotam a função de um anteparo. Estes procedimentos formais, ao mesmo tempo em que convidam a mão a tocar, sentir a ação da tinta sobre o encrespar do elemento aderido ao plano, permitem ao olho atravessar a superfície. Mesmo querendo se embarçar nessa nova espacialidade da fase de desdobramento, estes trabalhos ainda não solicitam o espaço do mundo em comum para nele se fundar como arte. Ainda que apresentando ações de manuseamento, os quadros não alargam seu campo de atuação para o exterior, requerem ainda um olhar contemplativo. A artista ainda precisa exibir algo novo em relação ao já formado, pois algumas dessas ações configuradas em seu campo pictural já foram experimentadas por artistas do informalismo europeu: os espanhóis Antoni Tàpies e Francisco Ferraras, e o francês Jean Dubuffet.

Vinte anos depois de ter produzido as duas telas até então comentadas, Chulam engendra as séries *Princípio da Incerteza* (2002) e *Coisa.Movimento* (2006). Séries de trabalho que, ao contrário de *Composição Rosa* e *Sem Título*, ainda apresentam apenas duas ações manuseáveis: pincelar e colar. Na sequência de obras de *Princípio da Incerteza* (figura 3), a artista recorta pedaços quadrangulares de papel de seda de cores neutras, espalha-os horizontalmente e em seguida salpica tinta em cima dos recortes. Ao distribuir ordenadamente os papéis sobre o suporte, Chulam cria uma sequência rítmica que lhe permite explorar as transparências por meio da sobreposição dos papéis.

Em *Coisa.Movimento* (figura 4), a artista pinta pedaços de papéis coloridos em movimentos contínuos que formam linhas pela mão embebida de matéria. A pintora se afasta dos pincéis e do cavalete preferindo o movimento do corpo que circula a mesa ou o chão em que se encontram os fragmentos. Nas telas, vê-se que as linhas formulam variações ritmadas e seu percurso é interrompido com a justaposição dos planos de



cores. Em algumas composições o espaço é preenchido com uma “mistura desordenada” de linhas que se ajustam com o seguimento visual dos planos, em outras o espaço é organizado por intervalos de planos lisos que acentuam as vibrações rítmicas das linhas. Aqui, o espectador vai se deparar com um resíduo da fase de formação do espaço moderno: a experimentação da artista evoca a ilusão de profundidade.



Figura 3. *Sem título*, 2002 (série Príncipe da Incerteza I). Técnica mista sobre tela, 34 x 41 cm. Coleção da artista. Foto: Jorge Luiz Mies.



Figura 4. *Sem título*, 2006 (série Coisa.Movimento). Técnica mista sobre tela, 27 x 44 cm. Coleção da artista. Foto: Jorge Luiz Mies.

Mas é nos trabalhos da série *Jogo do Bicho* (2006/7) que Chulam transcende o espírito da colagem dando um salto significativo em direção a um espaço moderno em desdobramento: a tela toma aspecto de um anteparo. A sequência de obras dessa série sinaliza, mesmo que timidamente, um plano de quadro *flatbeb*, mas, sem sombra de dúvida, o que interessa destacar é a transformação que o espaço sofreu na relação do tripé artista-imagem-espectador. O espectador, diante da tela *Bandeira* (figura 5), precisará ativar seu senso crítico e dialogar com as questões que a obra impõe. A imagem, que se projeta para o mundo em comum para nele se fazer obra, não se contenta apenas com jogos formais, estabelece relação com a vida ao interpretar plasticamente a indignação da pintora com os acontecimentos políticos que estavam ocorrendo no Brasil. Composta por 25 telas pequenas, cada uma correspondente a seu bicho, e por uma bandeira de grande dimensão, a série, que exhibe três ações manuseáveis – colar, desenhar e escrever –, procura discutir os assuntos políticos e morais contemporâneas: a corrupção alargada pelos problemas da fragilidade das instituições políticas, provocando no país um ambiente de desordem social.

Para executar o trabalho, a artista mergulhou nas origens históricas do jogo do bicho e descobriu que no início os bilhetes eram carimbados com a estampa dos animais e não com números. Mas, como não havia carimbos de bichos da forma que imaginava, lança mão do que mais gosta de fazer: desenhar. Sobre os bilhetes, recolhidos com a ajuda de amigos e das mesinhas de esquina, colados horizontalmente e verticalmente na superfície do suporte, emprega uma base e, com esta ainda úmida, desenha por cima dela os animais com o auxílio de carbonos coloridos. As manchas resultam do apoio das mãos que auxiliam o encontro do carbono e da base levemente molhada, deixando registradas as marcas dessa ação por meio das digitais.



Figura 5. *Bandeira - Vale o que está escrito*, 2006. Técnica mista sobre tela, 150 x 200 cm. Coleção Márcio Espíndula, Vitória.

O lema dos bicheiros, que serve para reforçar a confiança e seriedade nas apostas e no pagamento do prêmio, vai de encontro à indignação da artista com a política brasileira. O jogo do bicho, embora clandestino e criminalizado no país, é a “cara” do Brasil, pois, com a forte adesão popular e milhares de apostadores, tornou-se um ambiente favorável à corrupção de policiais, de membros do poder judiciário e políticos. Diante disso, na tela com o formato da bandeira nacional, um dos principais símbolos da identidade brasileira, Chulam altera a sentença “Ordem e Progresso” por “Vale o que está escrito”. A atitude irônica da artista leva a refletir sobre o que está escrito na bandeira e também nas próprias leis do país, que mesmo anotadas em papéis parecem de nada valer, visto que estão constantemente sendo burladas.

Ao escrever sobre a tela, a pintora faz com que as letras e as palavras se integrem à imagem, estabelecendo uma dinâmica criadora que ativa o território imagético. Os números que pertencem às tirinhas, juntamente com os desenhos elaborados a carbono sobre a superfície e a autonomia da escrita presente na faixa que corta o círculo impregnam a obra com uma explosão de significados. O ato de escrever, prática que pertence ao seu processo artístico, revela a vontade da artista de agir sobre a matéria e de propor, no campo de possibilidades que habita a obra, o diálogo entre a palavra e o

espaço. Aqui, a esmerada técnica estrutura e organiza os espaços declarando um potencial imagético que aguça o campo visual e registra os gestos e as suas intenções.<sup>6</sup>

A série *Jogo do Bicho* é um trabalho relevante para o processo da artista Regina Chulam por ser o primeiro e o único até o momento que trouxe, além de uma abordagem crítica e de um conceitualismo frente ao plástico, outras ações que se encontram em seu processo pictórico: escrever e desenhar. Nestas composições a artista traz para o espaço bidimensional não mais os seus papéis de seda e papéis estampados (muito empregados em telas da década de 1980), e sim os resultados impressos nos papéis utilizados pelas bancas de jogo do bicho espalhadas pela cidade. Sim, este elemento inserido nas telas, principalmente em *Bandeira*, faz com que estes trabalhos apresentem um espaço em obra. É a maneira como a artista lida com ele que vai torná-lo responsável em exibir um espaço totalmente opaco, e por que não, um espaço em obra. O olhar está impossibilitado de revistar o interior da composição, mas é ativado por ela. O espaço da obra está ligado com o mundo cotidiano, e essa comunicação expõe o espectador a uma espacialidade ativa, inquietante e dinâmica. Se para Alberto Tassinari, “a obra contemporânea quase não possui interior” (2001, p. 93), *Bandeira*, de Chulam, é uma obra contemporânea que evidencia um espaço contíguo ao espaço “em que vivemos e nos movemos” (2001, p. 93).

Regina Chulam durante todo o seu percurso, isso levando em conta os conceitos estudados, não se soltou dos resquícios deixados pela fase de formação da arte moderna. Se o foco do texto estivesse voltado para suas pinturas, estritamente geradas pela ação do pincelar, isso se tornaria mais perceptível, haja vista suas últimas composições. Enquanto que nestas obras linha e forma, desenho e cor constituem a fatura principal de seus trabalhos, compondo espaços quase ou totalmente naturalistas, nas telas discutidas, e em outras aqui não apresentadas, a artista parece querer ampliar os limites impostos pela integridade do plano pictórico. Mas, ao que tudo indica, essa vontade que a obra apresenta de se lançar para o mundo em comum está mais voltada para as experiências

---

<sup>6</sup> As ideias expostas no artigo de Julie Pires ajudaram na elaboração do parágrafo. Cf. PIRES, Julie. Inscrições contemporâneas: a palavra-imagem no projeto da visualidade pós-moderna. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, nº 21, dez. 2010.

que a artista realiza com o suporte bidimensional, pois Regina é uma pintora que acredita nas propriedades físicas da pintura – forma, pigmento e superfície – e trabalha, incansavelmente, para mantê-las.

### **Referências**

PIRES, Julie. Inscrições contemporâneas: a palavra-imagem no projeto da visualidade pós-moderna. *Arte & Ensaios*. Rio de Janeiro, nº 21, dez. 2010.

STEINBERG, Leo. *Outros Critérios: confrontos com a arte do séc. XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

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