



UNIVERSIDADE
ESTADUAL de LONDRINA

ISABELLA MAZZIONI DOS REIS

MARLENE DUMAS E A IMAGEM-FANTASMA QUE RESTA

Londrina

2025

ISABELLA MAZZIONI DOS REIS

MARLENE DUMAS E A IMAGEM-FANTASMA QUE RESTA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em Artes Visuais, da Universidade Estadual de Londrina - UEL. Área de concentração: Artes Visuais.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª Marta Dantas da Silva

Londrina
2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Reis, Isabella Mazzioni dos .

Marlene Dumas e a imagem-fantasma que resta / Isabella Mazzioni dos Reis.
- Londrina, 2025.
60 f. : il.

Orientador: Marta Dantas da Silva.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) -
Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes,
Graduação em Artes Visuais, 2025.

Inclui bibliografia.

1. Marlene Dumas - TCC. 2. Pintura contemporânea - TCC. 3. Tabus contemporâneos - TCC. 4. História-crítica de arte - TCC. I. Silva, Marta Dantas da . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Graduação em Artes Visuais. III. Título.

CDU 7

ISABELLA MAZZIONI DOS REIS

MARLENE DUMAS E A IMAGEM-FANTASMA QUE RESTA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em Artes Visuais, da Universidade Estadual de Londrina - UEL. Área de concentração: Artes Visuais.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Marta Dantas da Silva
Universidade Estadual de Londrina

Prof^ª. Dr^ª. Elke Pereira Coelho Santana
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Dr. Marco Aurélio Gobatto da Silva
Universidade Estadual de Londrina

Londrina, ____ de ____ de ____

AGRADECIMENTOS

Devo toda a minha trajetória acadêmica às pessoas que estiveram ao meu lado, me apoiando no desafio agri-doce que é dedicar a vida à arte. Dos pequenos ao grandes gestos, tudo me trouxe até aqui, e eu não desejaria estar em nenhum outro lugar

À minha mãe, Inês Aparecida Mazzioni dos Reis. A primeira pessoa a me ver no mundo também foi a primeira a me chamar de artista. Agradeço, acima de tudo, a coisa mais importante que herdei de você: a consciência de que a vida vale a pena quando fazemos o que amamos. Ao meu pai, Marcos Aparecido dos Reis, por ter sido o herói que tirou forças de onde não tinha para ser o melhor pai do mundo. Juntos, meus pais me colocaram aqui com muito amor e muitas marmitas.

Às minhas irmãs do coração Ana Beatriz Ribeiro Campana, Luana Andreatto Giroto e Hilary Meneghin Simonatto. Criamos uma fortaleza de cumplicidade que nos permitiu chegar juntas até a tão sonhada linha de chegada. Foi um prazer dividir essa jornada com vocês, mas não é uma despedida: nossa história começa aqui. Aos amigos que fiz no Cursinho Especial Pré-Vestibular - CEPV -, Júlia Lemes Fittipaldi, Nicole Alves de Jesus, Natália Andrade, Guilherme Heerdt Vandresen, Lara Maria Gonçalves e Bruna Mendroni. Hoje sou uma coleção de coisas que aprendi com vocês, as pessoas que me mostraram mil maneiras de ser amada. Vocês nunca serão capazes de mensurar o quanto me ajudaram a chegar até aqui.

Ao curso de Artes Visuais pela formação exemplar e à todos os professores que me auxiliaram de alguma forma, principalmente aos membros que constituem a banca. Agradeço especialmente à Prof. Dra. Elke Coelho, que me pegou pelas mãos e me ensinou o que era pesquisa. Nunca esquecerei a honra de ter sido chamada de pesquisadora pela primeira vez na vida por você. Este trabalho também é mérito seu.

À minha orientadora, Prof. Dra. Marta Dantas da Silva, cuja sabedoria foi capaz de me guiar na escrita de um trabalho do qual tenho um orgulho profundo. Em meio às intercorrências da vida, você sempre fez espaço para mim. Tenho absoluto respeito e admiração pela profissional que você é e sempre lembrarei de você com muito carinho.

Finalmente, agradeço à Universidade Estadual de Londrina, cuja biblioteca - BSCH - tem um lugar especial no meu coração. Este trabalho só foi possível com o apoio da estrutura de uma universidade pública, direito que jamais deve ser dado como leviano.

Estou em dívida eterna com tudo e todos que me ajudaram a finalizar este ciclo com tanta alegria. Obrigada.

“Coisa curiosa e verdadeiramente digna de atenção a introdução desse elemento inapreensível do belo até nas obras destinadas a representar ao homem sua própria feiura moral e física!”

(Charles Baudelaire)

RESUMO

REIS, Isabella Mazzioni dos. **Marlene Dumas e a imagem-fantasma que resta**. 2025. 63 páginas. Qualificação do Trabalho de Conclusão de Curso (Artes Visuais) - Centro de Educação, Comunicação e Artes, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2025.

O presente Trabalho de Conclusão de Curso realiza uma pesquisa qualitativa de determinadas obras da pintora contemporânea sul-africana Marlene Dumas (1953 -). A pesquisa se justifica na medida em que agrega ao campo da teoria em pintura contemporânea e amplia o material em língua portuguesa existente sobre Marlene Dumas. O objetivo geral do trabalho é analisar a maneira particular pela qual Dumas articula sua produção com referências da história da arte. Para tanto, a metodologia do trabalho é centrada na leitura de imagem, especificamente a comparação entre as obras da artista e suas referências, além da articulação com textos que apoiem as análises. A partir da pesquisa, foi possível concluir que a relação que a artista estabelece entre passado e presente ao utilizar referências da história da arte é a constatação daquilo que persiste do passado até hoje e, portanto, seu trabalho fala sobre as questões contemporâneas que são, de uma maneira ou de outra, assombradas pela imagem-fantasma do passado, os problemas da humanidade que não tem solução, como a morte e o tabu da sexualidade, por exemplo.

Palavras-chave: Marlene Dumas; pintura contemporânea; tabus contemporâneos; história-crítica de arte.

ABSTRACT

REIS, Isabella Mazzioni dos. **Marlene Dumas and the Phantom Image That Remains**. 2025. 63 pages. Qualification for the Final Course Project (Visual Arts) - Center for Education, Communication, and Arts, State University of Londrina, Londrina, 2025.

This undergraduate thesis conducts a qualitative study of selected works by the contemporary South African painter Marlene Dumas (1953–). The research is justified insofar as it contributes to the field of contemporary painting theory and expands the existing body of Portuguese-language material on Marlene Dumas. The general objective of the study is to analyze the particular way in which Dumas articulates her production through references to art history. To this end, the methodology is centered on image analysis, specifically the comparison between the artist's works and their references, as well as the incorporation of texts that support the analyses. Based on the research, it was possible to conclude that the relationship the artist establishes between past and present by using references from art history reveals what endures from the past into the present. Therefore, her work addresses contemporary issues that are, in one way or another, haunted by the ghost-image of the past—human problems with no solution, such as death and the taboo of sexuality, for example.

Keywords: Marlene Dumas; contemporary painting; contemporary taboos; art-historical criticism.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	12
2. DESENVOLVIMENTO.....	14
2.1 MARLENE DUMAS E A CONTEMPORANEIDADE.....	14
2.2 POR QUE PINTURA?.....	27
2.3 A PERSISTÊNCIA OU O ESTATUTO DA IMAGEM.....	37
2.4 A IMAGEM-FANTASMA: O QUE RESTA HOJE.....	45
3. CONCLUSÃO.....	59

REFERÊNCIAS

1. INTRODUÇÃO

Quase tudo pode acontecer na arte contemporânea. Há linhas muito tênues, por vezes até inexistentes, entre aquilo que pode ou não se tornar uma obra de arte, e as possibilidades de experimentação, exploração e pesquisa na área nunca foram tão amplas. Para o sistema das artes, isso significa cada vez mais oportunidade de fazer girar a máquina irrefreável do mercado, cujas engrenagens são constituídas de galerias, colecionadores, críticos, *marchands*, museus e, é claro, artistas. O artista, habitante do olho do furacão, é aquele que não precisa escolher entre performance, instalação, intervenção urbana ou videoarte: que faça um pouco de tudo. Marlene Dumas, dentro desse “tudo”, escolhe apenas a pintura.

A artista se manteve fiel à pintura durante toda a vida até os dias de hoje. Seu corpo produtivo é construído por pessoas: de crianças a prostitutas, os sujeitos representados por Marlene Dumas são reflexo da pluralidade que é característica essencial da sociedade. No entanto, mais do que pessoas, a artista pinta questões humanas, retratando explicitamente temas como a sexualidade, a violência, a infância, o consumo e a morte. Suas telas são fruto de referências estéticas pessoais, sendo muitas vezes inspiradas por fotografias recortadas de revistas, trechos de poemas e até polaroids tiradas pela própria artista. É um processo criativo que tem como traço particular a articulação entre imagem advinda da cultura visual e pintura.

Este trabalho se debruça principalmente sobre as pinturas de Dumas que nascem a partir de um diálogo com a história da arte, onde a artista articula imagens do passado para tratar de questões do presente. A maneira pictórica pela qual Dumas escolhe construir suas composições é elemento chave para a compreensão destas e, por isso, a metodologia mais utilizada na escrita do texto foi a de comparação qualitativa entre imagens de pinturas da artista, imagens de referências - explícitas ou não - percebidas durante a pesquisa e autores que apoiassem as análises tecidas.

Em *Marlene Dumas e a Contemporaneidade*, é feita uma contextualização geral das tendências temáticas das produções de Dumas e suas relações com a cena contemporânea, destacando telas que exemplifiquem determinadas questões exploradas com frequência,

como a sexualidade e a infância, por exemplo. Em seguida, na necessidade de analisar a situação da pintura como formato persistente na arte contemporânea, *Por que pintura?* faz uma análise teórica acerca das crises sofridas pela pintura ao longo da história da arte ocidental recente e o que isso significa para a produção de pintura figurativa na atualidade.

A persistência ou o estatuto da imagem contextualiza o conceito de “estatuto da imagem” como a dinâmica social de circulação e legitimação de imagens no mundo contemporâneo. Marlene Dumas opera sua produção a partir da subversão deste estatuto e, assim, gera consciência no espectador acerca da cultura na qual está inserido. Finalmente, *A imagem-fantasma: o que resta hoje* - o coração da pesquisa - compara as pinturas de Dumas com suas referências da história da arte e aponta o fato de que as imagens da tradição histórica, quando percebidas na obra da artista, indicam a persistência de questões não resolvidas. A imagem-fantasma da história que assombra a pintura contemporânea.

O trabalho encontra sua justificativa na medida em que pretende contribuir para as pesquisas em pintura contemporânea. Especialmente, o trabalho busca ampliar as pesquisas em língua portuguesa sobre Marlene Dumas, artista com uma carreira tão sólida e tão pertinente para o cenário artístico contemporâneo. Em uma esfera mais pessoal, este trabalho é também o resultado de uma pesquisa incansável sobre as razões de existência daquilo que foi, e ainda é, a minha paixão mais propulsora: a pintura. Em uma era da arte onde se pode quase tudo, esta pesquisa é uma tentativa de compreensão do porquê, entre o “tudo”, ainda se faz pintura.

2. DESENVOLVIMENTO

2.1 Marlene Dumas e a Contemporaneidade

A pintura nasce, segundo a lenda de Plínio¹(Cordeiro, 2010), a partir da urgência de se manter algo que escapa apesar de todos os esforços: uma mulher pinta, através de uma sombra projetada na parede, a silhueta do amado que vai para a guerra. Assim, a imagem se torna meio legítimo de memória e solução para a perda fatal de algo. No entanto, muito antes de Plínio, os bisões nas paredes de Lascaux já sugeriam a captura metafísica daquilo que era impossível controlar. A pintura não se mostra somente memória, mas também ferramenta de apreensão. Talvez por essa razão a pintura figurativa não tenha sucumbido às tendências abstratas: por vezes é preciso trabalhar com as imagens da realidade para que assim seja possível aproximar-se delas².

As pinturas de Marlene Dumas funcionam como apreensão de imagens que não podem ser ignoradas. A artista coloca, por meio da pintura figurativa, questões da vida contemporânea que são essenciais à vida humana, tão presentes e recorrentes que seria impossível não notá-las. No entanto, são justamente essas questões que se tornam tabus sociais. Dumas se debruça sobre esses tabus em uma investigação acerca das imagens que os constituem. No corpo produtivo da artista, questões essenciais à humanidade como a morte, a sexualidade e a degradação do indivíduo, se comportam como os bisões paleolíticos na pintura rupestre: o ser humano tenta controlá-los a qualquer custo. Porém, a diferença reside na própria natureza dos objetos de representação. Enquanto as pinturas paleolíticas eram uma ferramenta metafísica que garantia sustento à vida - acredita-se que as pinturas de animais eram feitas na tentativa de capturar seus espíritos para que a caça fosse efetiva -, as questões

¹Plínio, o Velho foi um historiador e naturalista romano do século I d. C. Em sua obra "História Natural", uma enciclopédia de 77 d.C. que trata dos assuntos mais variados como botânica, geografia, astronomia, entre outros, o autor narra a lenda do nascimento da pintura.

²Aqui fala-se especificamente da pintura figurativa que tenta alguma aproximação com a realidade, visto que há vertentes da pintura figurativa que não seguem essa linha como, por exemplo, o surrealismo, que, por meio da figuratividade, busca representar universos oníricos e imaginativos.

suscitadas por Marlene Dumas só são possíveis porque as necessidades básicas já foram garantidas. São indagações intrinsecamente humanas, mas a possibilidade de sua existência enquanto objeto de observação e investigação é contemporânea.

Mais do que incontrolláveis, as questões que compõem o corpo produtivo da artista partem de uma desconfiança latente em imagens no geral: "agora que sabemos que as imagens podem significar qualquer coisa, [...], nós não confiamos em mais ninguém, especialmente em nós mesmos"³ (Dumas *apud* Butler, 2008, p. 145, tradução nossa). Dumas compreende o impacto das imagens no mundo contemporâneo e, mais do que isso, o modo como elas podem ser manipuladas, alteradas e até mesmo criadas de maneira irrefreável. No entanto, a artista tampouco julga essa dinâmica; ela mesma declara que gosta de “ver a arte como uma forma de brincadeira - você pode brincar, você pode mentir, você pode fazer todo tipo de coisa”⁴ (Dumas *apud* Boogerd, 2009; p. 10, tradução nossa).

Marlene Dumas nasceu em 1953 na África do Sul, onde a televisão chegou apenas em 1976; durante 23 anos, sua única referência de informação foi o jornal impresso. Por isso, não é coincidência que suas pinturas sejam produzidas através de fotografias. Tiradas pela própria artista, as polaroids são sempre manipuladas a fim de se tornarem uma mistura de pigmentos que caminham de maneira desordenada pela tela. Nas pinturas de Dumas, unem-se dois pólos que estão em constante tensão: a certeza da fotografia e a dúvida incessante sobre o comportamento dos materiais, cuja ação cede espaço para o acaso. É um conflito sem solução, análogo às questões paradoxais trabalhadas pela artista: prazer e agonia, desejo e desprezo, morte e vida.

Dumas conscientemente coloca em pauta a pintura e sua posição de artista como questão ao manter o acaso como elemento fundamental em sua obra. Sua pintura se permite ser alterada pelo curso imprevisível dos materiais - como quando a tinta nanquim escorre pelo papel (figura 1) - da mesma maneira com que as questões suscitadas são alteradas cotidianamente na vida contemporânea.

³ “Now that we know that images can mean whatever, [...], we don't trust anybody anymore, especially ourselves”.

⁴ “[...] seeing art as a form of play - you can play, you can lie, you can do all kinds of things”.



Figura 1 - Dumas, Marlene. *Models Rejects*. Nanquim sobre papel, 10 x 10.

Disponível em:

<https://gallery98.org/2022/marlene-dumas-models-rejects-galerie-haus-am-kleistpark-berlin-new-society-for-visual-arts-berlin-folded-card-with-insert-1996/>

Claire Messud (2019), ao discorrer sobre o trabalho de Marlene Dumas, coloca que "o negócio da artista é algo como [...] compostar: você joga um monte de coisas diferentes na pilha e torce para que algo novo cresça"⁵ (Messud, 2019, p. 106, tradução nossa). Esse modo de lidar com a prática da pintura dialoga diretamente com a teórica Susana Rocha (2014), para quem a sedução do acaso surge

então do total descomprometimento, da espontaneidade desamparada, que não se submete a condicionalismos, sejam eles históricos, artísticos, mnemônicos ou outros. O acaso apresenta a liberdade no seu limite e a novidade em cada ação. E isto apela profundamente a interioridade humana, pois é uma ameaça a qualquer postura confortável. (Rocha *in* Sabino, 2014, p. 168)

A fotografia é um meio que permite que a artista transforme um elemento da realidade em imagem nova, desconhecida até então. Dumas tira suas próprias fotografias, mas também

⁵ "An artist's business is something like [...] composting: you throw a bunch of different things onto the heap and hope something new will grow".

faz referência a fotografias já existentes, geralmente de revistas e jornais ou imagens populares da História da Arte. O acaso está, muitas vezes, na origem do que será retratado: a artista utiliza referências autobiográficas (figura 2), artísticas, culturais e até mesmo políticas (Messud, 2019). Seu interesse não se dá particularmente no conteúdo da imagem, mas nas tensões que ela provoca.



Figura 2 - Trecho de entrevista com Marlene Dumas realizada em 2015.

Algumas das polaroids são autorretratos da artista.

Disponível em: https://youtu.be/E_KniEuhrE0si=55fSjB4yeKV8F8X8

Mesmo que haja um distanciamento quase jornalístico da parte da artista, é fato que, através da escolha de questões intrinsecamente humanas e atuais, Dumas acaba por representar a sociedade contemporânea como uma coletividade formada por indivíduos que não necessariamente estabelecem relações coesas entre si. As crianças em suas pinturas, por exemplo, vão na direção oposta daquelas que habitam os imaginários sócio-culturais: ao contrário de inocência e pureza, elementos socialmente esperados de crianças, a infância representada por Dumas possui a feição de um olhar intenso e uma profundidade em pensamento que se assemelha à gestura temporal (figuras 3 e 4). As crianças se portam como se tivessem sido obrigadas a amadurecer antes do tempo.

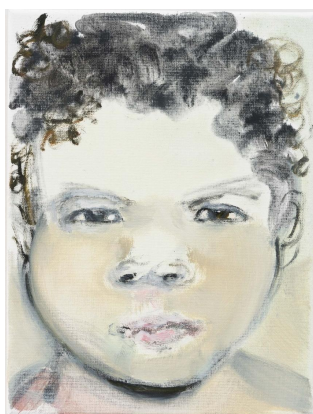


Figura 3 - DUMAS, Marlene. *Die Baba*. 1985. Óleo sobre tela, 130 x 110 cm.

Fonte: BOURGEOIS, C. (Org.). *Marlene Dumas: Open-End*. 1ª ed. Veneza: Marsilio, 2022.

Figura 4 - DUMAS, Marlene. *Eden*. 2020. Óleo sobre tela, 40 x 30 cm.

Fonte: BOURGEOIS, C. (Org.). *Marlene Dumas: Open-End*. 1ª ed. Veneza: Marsilio, 2022.

Dumas questiona o estatuto de veracidade que a fotografia representou - e, em alguns casos, representa até hoje - nos meios de comunicação ao utilizá-las como meio para retratar uma humanidade velada, que existe fora da idealização para ela criada. Por exemplo, a artista se apropria de fotografias de celebridades com a intenção de fazer o espectador enxergá-las de outra perspectiva, que nem sempre é melhor do que aquela criada pelo senso comum. Elisabeth Lebovici (2022), historiadora da arte que trabalhou a lado de Marlene Dumas durante a exposição *Open-End*⁶, comenta a pintura de Dumas em que Marilyn Monroe é representada morta (figura 6):

[...] Marlene Dumas expõe sua escolha de uma Marilyn morta, baseado na conjuntura da morte de sua própria mãe e o momento político que se seguiu à morte do sonho Americano. Os gestos pictóricos produziram uma pintura em palimpsesto, os traços de cabelo pelo pincel remontam a insistência da estrela em se apresentar com o cabelo platinado, imitando a ação tão

⁶ A exposição *Open-end* foi realizada em Veneza, Itália, na galeria Palazzo Grassi, entre os meses de março de 2022 e janeiro de 2023. Ela será citada mais vezes ao longo deste trabalho, já que é exemplar de obras mais recentes de Marlene Dumas.

insistente quanto a da escova de cabelo⁷.(Lebovici, 2022, p. 43-44, tradução nossa)

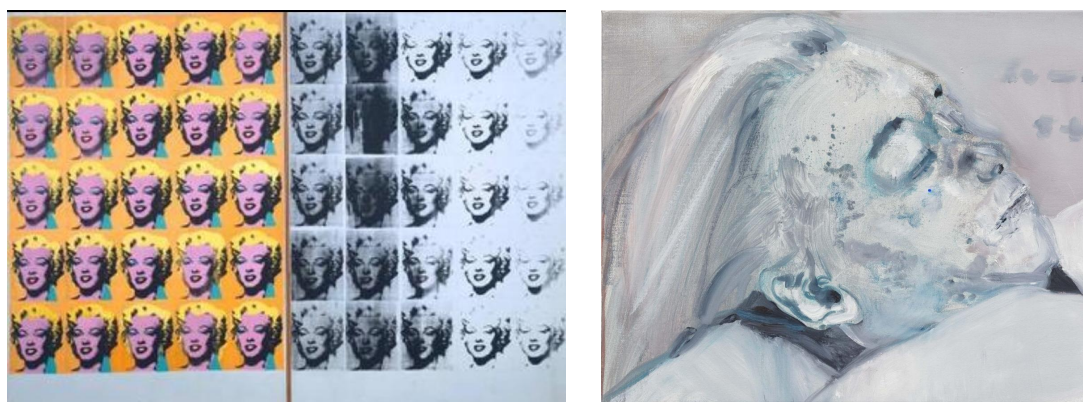


Figura 5 - WARHOL, Andy. *Dúptico de Marilyn*. 1962. Serigrafia. 205 x 289 cm.

Disponível em:

https://en-m-wikipedia-org.translate.goog/wiki/Marilyn_Diptych?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt&_x_tr_pto=tc

Figura 6 - DUMAS, Marlene. *Dead Marilyn*. 2008. Óleo sobre tela, 40 x 50 cm.

Fonte: BOURGEOIS, C. (Org.). *Marlene Dumas: Open-End*. 1ª ed. Veneza: Marsilio, 2022.

Se forem levados em consideração os modos recorrentes pelos quais Marilyn Monroe foi retratada ao longo das décadas, é possível perceber um padrão de sexualização e mercantilização da imagem da atriz. As serigrafias de Andy Warhol (figura 5) sugerem, pela repetição, uma noção de Marilyn como um produto de consumo da cultura de massa. Como se a atriz fosse uma mercadoria na prateleira, a obra reproduz uma fotografia oficial da artista, a imagem já impressa no imaginário popular da época. No entanto, a pintura de Dumas acaba por revelar camadas mais profundas. Formalmente, a pintura revela mais sobre a mãe da artista do que sobre a atriz, já que é possível que Dumas tenha se recordado da cena da própria mãe morta a fim de imaginar como estaria o corpo de Marilyn. Aqui, o tema da morte é a linha tênue que une todas essas escolhas: a morte de Marilyn, de sua mãe, de um sonho

⁷ "[...] Marlene Dumas exposes her choice of a dead Marilyn, based on the conjunction of the death of her own mother and the political moment following the death of the American dream. The pictorial gestures produced a palimpsestic painting, the tracings of hair by the paintbrush recall the star's insistence upon presenting herself with dyed hair platinum, and miming the just-as-insistent action of the hairbrush".

americano representado pela atriz e de algum outro sonho mais profundo, talvez mais melancólico, que também morre quando as mães se partem.

As pinturas de Marlene Dumas figuram, essencialmente, questões subjetivas e conflitantes travestidas de seres humanos. Um dos espaços da exposição *Open-End* é reservado ao campo do desejo (figura 7), onde, dentre nove pinturas, uma é um homem excitado de perfil (figura 8) e outra retrata um rosto enquadrado de maneira muito aproximada (figura 9). O primeiro sugere o desejo como pulsão corporal, enquanto o segundo pede para ser encarado por mais tempo, como se o desejo se escondesse.



Figura 7 - Esquema de montagem da exposição Open-end. Cada círculo representa uma questão abordada por determinado grupo de pinturas.

Fonte: BOURGEOIS, C. (Org.). *Marlene Dumas: Open-End*. 1ª ed. Veneza: Marsilio, 2022.



Figura 8 - DUMAS, Marlene. *D-rection*. 1999. Óleo sobre tela, 100 x 56 cm.

Fonte: BOURGEOIS, C. (Org.). *Marlene Dumas: Open-End*. 1ª ed. Veneza: Marsilio, 2022.

Figura 9 - DUMAS, Marlene. *Drop*. 2018. Óleo sobre tela, 40 x 30 cm.

Fonte: BOURGEOIS, C. (Org.). *Marlene Dumas: Open-End*. 1ª ed. Veneza: Marsilio, 2022.

Nesse mesmo espaço, há uma pintura, *Homenagem a Michelangelo*, que representa a *Pietà Rondanini*, escultura inacabada do artista renascentista (figuras 10 e 11). As três pinturas não apresentam conexão formal ou conceitual além do fato de serem pinturas figurativas. A relação do desejo é estabelecida pela expografia, de modo que o mesmo tema se torna ponto de partida para composições que, de outra maneira, seriam desconexas.

Esse processo particular, de incumbir um tema-chave a um grupo de pinturas, acontece durante toda a exposição e serve para unir ou separar certas interpretações que possam ser feitas pelos visitantes e, portanto, serve para orientar o público. Assim, os diálogos estabelecidos pela pintura não terminam no estúdio da artista, mas crescem e se reinventam na medida em que entram em contato com o seu entorno. Vladimir Nabokov também pensa o objeto de arte como uma composição conjunta entre artista e espectador quando faz a

analogia de que um livro é composto pelo escritor e o leitor escalando juntos a mesma montanha para, por fim, se encontrarem no topo⁸ (Messud, 2019).



Figura 10 - BUONARROTI, Michelangelo. *Pietà Rondanini*. 1564. Mármore, 195 cm (altura).

Disponível em:

https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Piet%C3%A0_Rondanini#/media/Ficheiro%3AMichelangelo_piet%C3%A0_rondanini.jpg

Figura 11 - DUMAS, Marlene. *Homage to Michelangelo*. 2012. Óleo sobre tela, 50 x 40 cm.

Fonte: BOURGEOIS, C. (Org.). *Marlene Dumas: Open-End*. 1ª ed. Veneza: Marsilio, 2022.

A produção de Marlene Dumas tensiona as questões humanas que não costumam possuir resposta; suas pinturas funcionam mais como um meio revelador da existência destas indagações do que como uma tentativa pretensiosa de respondê-las. As telas, apesar de peças individuais, não se concluem em si mesmas; há a tentativa constante de abordar temas coletivos a partir de figuras solitárias, na maioria das vezes anônimas, que talvez jamais seriam retratadas se não fosse pela intenção da artista. Em uma sociedade em que certas mortes são ignoradas e, por muitas vezes, nem mesmo notadas, Marlene Dumas escolhe dar

⁸ Claire Messud (2019) cita o romancista russo porque há uma relação expressiva entre a produção de Marlene Dumas e a literatura.

espaço de tela para seres humanos que se decompõem diante do espectador. Em um contexto aonde a sexualidade é reprimida, a artista pinta mulheres de três metros que se oferecem de pernas abertas à tela e ao público.

Em se tratando de sexualidade, é pungente a maneira como Dumas aborda essa questão. Com despudor, a artista retrata indivíduos que não estão somente nus, mas escancarados. Homens e mulheres são colocados em posições reveladoras, mas especialmente as mulheres estão inseridas em composições que remetem aos artifícios imagéticos utilizados pela indústria pornográfica (figura 12). Ao pensar a sexualidade, Dumas passa por diversas instâncias. Nas ilustrações⁹ de Vênus e Adônis, por exemplo, são destacadas as relações de poder, principalmente a influência que a figura feminina tem sobre a masculina. No poema de Shakespeare de 1593, a deusa Vênus tenta, de todas as formas, seduzir o jovem Adônis na esperança de que este se renda aos prazeres carnavais. A sedução e o poder inferidos por Vênus são perceptíveis nas ilustrações de Dumas na medida em que a deusa está, na maioria das vezes, por cima de Adônis, o tocando com força e agressividade (figura 13).



Figura 12 - DUMAS, Marlene. *Fingers*. 1999. Óleo sobre tela, 40 x 50 cm.

Fonte: BOURGEOIS, C. (Org.). *Marlene Dumas: Open-End*. 1ª ed. Veneza: Marsilio, 2022.

Figura 13 - DUMAS, Marlene. *Venus Insists*. 2015-16. Nanquim sobre papel.

Disponível em: <https://www.apollo-magazine.com/marlene-dumas-shakespeare-venus-adonis/>

⁹ As pinturas em questão são chamadas de ilustrações porque fizeram parte de um projeto que visava de fato ilustrar o poema de Shakespeare em uma edição especial da obra.

Por outro lado, a mulher também aparece como objeto de desejo, mas não um desejo passivo: as mulheres de Marlene Dumas sabem que são desejadas e recebem esse desejo de maneira ativa. Quando a artista retrata strippers, por exemplo, as mostra como donas de seus corpos e de seus trabalhos, sem martirizá-las (figuras 14 e 15). As telas de dois metros mostram corpos que agem por vontade própria, mesmo que submetidos a vontades e gostos alheios. A artista exhibe as imagens mais explícitas e presentes em torno da sexualidade como construção social da contemporaneidade; tudo é excessivo e elevado à máxima potência do corpo, como se a artista declarasse, sem opiniões claras, o exagero dos fetiches que constroem a sexualidade contemporânea.

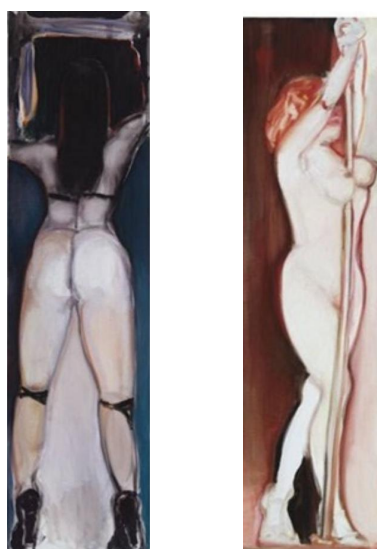


Figura 14 - DUMAS, Marlene. *Cleaning the pole*. 2000. Óleo sobre tela. 230 x 60 cm.

Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/marlene-dumas/45>

Figura 15 - DUMAS, Marlene. *Cracking the whip*. 2000. Óleo sobre tela. 230 x 60 cm.

Disponível em: <https://www.artnet.com/artists/marlene-dumas/45>

Na produção da artista, também a sexualidade é produto resultante de uma série de concepções que foram abonadas pela História da Arte. A maneira como Courbet representa a vulva (figura 16), algo além de uma parte proibida do corpo feminino, é rememorado na pintura de Dumas (figura 17). Se é preciso fazer referência ao passado, é porque algo dele ainda ressoa no presente. Seria a falta de mudança, quase retrocesso, de uma sociedade que se nega a olhar para o feminino, ou justamente a banalização deste, que se tornara objeto de

consumo masculino? Não há resposta - ou pergunta - fixa. Quando perguntada por Barbara Bloom (2009) se ela esperava que suas obras não tivessem apenas um significado, Dumas respondeu:

Eu não espero, eu sei que é assim; esse é o fardo ético. Às vezes as pessoas me perguntam: Por que tudo precisa ser tão ambíguo? Mas não é que eu deliberadamente queira confundir alguém; é como eu experiencio as coisas¹⁰ (Dumas *apud* Boogerd, 2009; p. 27, tradução nossa)

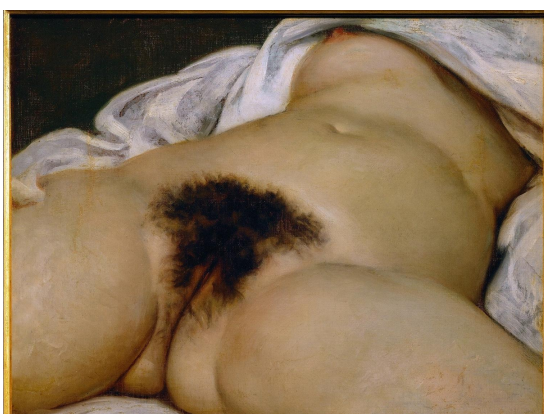


Figura 16 - COURBET, Gustave. *L'origine du monde*. 1866. Óleo sobre tela, 46 x 65 cm.

Disponível em:

https://pt.m.wikipedia.org/wiki/L%27Origine_du_monde#/media/Ficheiro%3AOrigin-of-the-World.jpg

Figura 17 - DUMAS, Marlene. *Immaculate*. 2003. Óleo sobre tela, 24 x 18 cm.

Fonte: BOURGEOIS, C. (Org.). *Marlene Dumas: Open-End*. 1ª ed. Veneza: Marsilio, 2022.

No entanto, seria um equívoco inferir que o corpo produtivo de Dumas se volta apenas para assuntos culturalmente controversos. Seu interesse reside na discussão de questões advindas da humanidade como produtora e produto de uma cultura oscilante. Suas pinturas que, na exposição *Open-end*, são chamadas de *Divindades* retratam rostos femininos que em nada se assemelham às figuras sacras estampadas no teto da Capela Sistina. No retrato de Nefertiti (figura 18), seu valor divino não se apoia na beleza e delicadeza dos traços que

¹⁰ “I don't hope, I know it to be so; that is the ethical burden. Sometimes people ask me: Why does it all have to be so ambiguous? But it's not that I deliberately want to confuse anyone; that is how I experience things”.

pertencem à escultura. As pinceladas são rudes e demonstram um divino feminino que se assemelha mais à Vênus de Willendorf que à de Botticelli. A figura icônica do Egito Antigo está de frente para o espectador e o encara em um retrato que parece gasto; sua beleza é anciã e não necessariamente corresponde aos padrões contemporâneos.

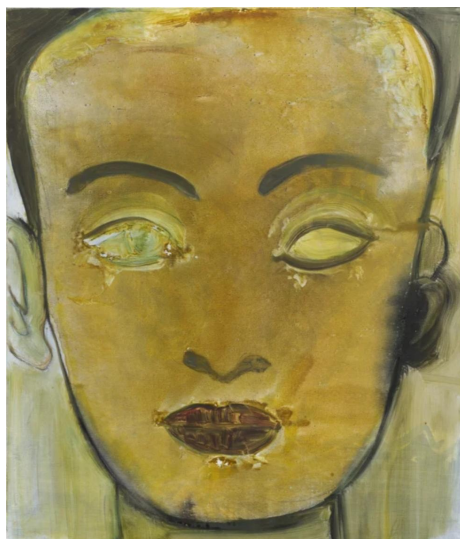


Figura 18 - DUMAS, Marlene. *Nefertiti*. 2020. Óleo sobre tela, 130 x 110 cm.

Fonte: Fonte: BOURGEOIS, C. (Org.). *Marlene Dumas: Open-End*. 1ª ed. Veneza: Marsilio, 2022.

Nesse sentido, por vezes a pintura de Dumas se encaminha para uma direção que coloca temas como o sagrado e a morte no mesmo nível pictórico. Na contemporaneidade retratada pela artista, todos os seres humanos compartilham as telas da mesma forma: como se todos eles, do sagrado ao profano, merecessem demonstrar as mesmas esferas da condição humana.

2.2 Por que pintura?

Desde 9 de maio de 1826 a posição da pintura no sistema das artes é colocada em jogo. Isso porque, certamente inconsciente desse fato, o francês Joseph Niépce decretou o que muitos pensaram ser a sentença de morte da pintura ao conseguir, pela primeira vez na história que se tem notícia, tirar uma fotografia. Portanto, surge a questão que se faz necessária na época: se a fotografia supre a necessidade de representação naturalista da pintura, por que pintar? É um questionamento mais do que legítimo para o artista do século XIX, cuja noção de pintura foi construída sobre as bases até então muito sólidas da arte acadêmica. Se a razão de ser da pintura está ligada à representação cada vez mais fiel da realidade, o meio entra em crise. Em 1839, quando o daguerreótipo¹¹ começou a ser divulgado e comercializado, o pintor Paul Delaroche anunciou que a pintura estava morta.

Apesar de tudo, a pintura não morreu. Os impressionistas encontraram na fotografia uma oportunidade de se libertar dos princípios da mimese ao buscar constituir uma pintura que explorasse outros aspectos da imagem, como, por exemplo, a percepção da *impressão* das cores ao olho humano. No entanto, a partir daí, a noção de pintura - cultivada desde o Renascimento - como meio de bidimensionalizar o tridimensional começou a ser questionada¹². A pintura sobrevive à fotografia sob a condição de não tentar imitá-la e, segundo os próprios impressionistas, seria preciso definir claramente a distinção entre a imagem pictórica e a imagem fotográfica (Argan, 1988).

Arthur Danto (2006), filósofo, crítico e teórico da arte, argumenta que um dos motivos de a pintura impressionista ter causado tanto escândalo entre os críticos de sua época foi a aparência explícita dos materiais. As pinceladas aparentes não eram o objetivo principal do

¹¹ Imagem produzida pelo processo positivo criado pelo francês Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851).

¹² É imprescindível frisar que a arte acadêmica naturalista, que possui o intuito de representar fielmente a realidade, não acabou. Inclusive, as Academias de Belas Artes existem até os dias de hoje. A movimentação de pensar uma pintura que se afastasse dos preceitos academicistas não se iniciou com os impressionistas, já tendo ocorrido em determinado momento com o Romantismo inglês, por exemplo. A questão com a fotografia, que posteriormente se desdobrou em questões mais amplas para a história da pintura (algumas serão abordadas neste trabalho), ocorreu com um grupo específico de artistas que produzia em paralelo às academias de arte.

movimento, mas foram possíveis porque a intenção de ilusão da realidade por meio da pintura já não era mais um objetivo (Danto, 2006).



Figura 19 - MORISOT, Berthe. *Julie Manet e sua babá*. 1880. Óleo sobre tela.

Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/berthe-morisot/julie-manet-and-her-nurse>

Figura 20 - DAVID, Jacques-Louis. *Madame Pierre Seriziat (nascida Emilie Pecoul) com seu filho, Emile*. 1795. Óleo sobre tela, 131 x 96 cm.

Disponível em:

<https://www.wikiart.org/pt/jacques-louis-david/madame-pierre-seriziat-nee-emilie-pecoul-with-her-son-emile-17>

95

Corada e alegre, a madame Pierre Seriziat de David, um dos maiores pintores do neoclassicismo francês, é tão apropriada quanto as pinceladas que lhe conferem a forma (figura 20); a pintura conservou a sua imagem no tempo como uma dama que está feliz com a vida que a ela foi designada. A cena é coberta por uma luz quente e suave, mais incidente do lado direito da composição. É o lado onde reside a criança, fruto de uma mãe perfeitamente adequada. David, por meio de uma representação essencialmente naturalista, não somente pinta um retrato, mas também constrói uma cena de forte teor simbólico.

Diferente da criança de David, que ocupa um dos cantos inferiores da tela, a composição de Morisot, artista do impressionismo, é dividida quase igualmente entre a criança e a adulta (figura 19). A babá parece não dar importância ao fato de que a criança que ela segura é a sobrinha de Edouard Manet e filha da própria pintora do quadro. Sua expressão é séria e concentrada ao encarar a criança que, por sua vez, encara algo que a visão do espectador não alcança. A cena não sugere simbolismos, e ocorre a partir de inúmeras pinceladas cujos movimentos livres pela tela são percebidos de maneira explícita. Se a pintura neoclássica de David era notada através de uma ilusão criada pela tinta sutil, a tela de Morisot parece atingir uma outra dimensão: o material do qual a pintura é feita é tão evidente quanto o objeto representado. A pincelada, praticamente invisível desde o Renascimento - salvo exceções, como as pinturas de El Greco por exemplo -, agora era material explicitamente relevante na pintura.

Posteriormente, essa movimentação da pintura - de ceder cada vez mais espaço aos seus materiais e o processo evidente como protagonistas da tela - foi compreendida pelo campo da teoria, mais especificamente por Clement Greenberg. Segundo Greenberg, os formatos de arte deveriam buscar a sua essência, as características que são exclusivas a eles; no caso da pintura, seria a sua planaridade. Portanto, os materiais deveriam ser explorados na tentativa de evidenciar a bidimensionalidade, revelando o motivo pelo qual a pintura seria uma pintura. Nesse sentido, Greenberg afirmou que:

A arte realista [...] dissimulou o meio, usando a arte para ocultar a arte. O modernismo usava a arte para chamar a atenção para a arte. As limitações que constituem o meio da pintura [...] foram tratadas pelos velhos mestres como fatores negativos que só poderiam ser reconhecidos de maneira implícita ou indireta. Sob o modernismo, essas limitações vieram a ser consideradas fatores positivos, e foram abertamente reconhecidas. (Greenberg, 1997, p. 102)

Nesse sentido, a pintura atingiria sua forma mais *pura* - termo este utilizado por Greenberg - na medida em que se afasta da tradição de representar qualquer coisa que não ela mesma. De maneira prática, a concretização pictórica daquilo que não busca *significar* nada,

apenas *ser*, seria a pintura abstrata e, particularmente para Greenberg, o artista norte-americano do expressionismo abstrato, Jackson Pollock.

Além de não compor formas figurativas (figura 21), Pollock mal tocava em suas telas durante o processo de criação; a maioria de suas pinturas foram feitas no chão, sob uma corda que, ao ser balançada, jorrava tinta de uma lata pendurada. Nas ocasiões em que utilizava pincel, o artista o movia de forma que este não encostasse na tela e a tinta quase que voava, de maneira abrupta, de uma superfície a outra. Mesmo que as aglomerações de tinta não sugerissem um significado específico, ocorria uma conexão íntima entre artista e obra, já que a tela dependia em parte do acaso dos materiais e em parte do movimento que o próprio artista imprimia. Era a pintura a serviço de si mesma, negando qualquer significação exterior e se apresentando na pureza dos seus materiais.



Figura 21 - POLLOCK, Jackson. *Número 1 (Misto de lavanda)*. 1950. Óleo sobre tela.

Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/jackson-pollock/number-1-lavender-mist-1950-1>

As pinturas de David, Morisot e Pollock acontecem em tempos distintos e não necessariamente sugerem um caráter de evolução na trajetória da pintura, haja vista que a produção de Pollock não impedia, por exemplo, que diversos artistas contemporâneos a ele produzissem pinturas figurativas. Da mesma forma que, durante as explorações impressionistas, muitos artistas pintavam em consonância com os valores neoclássicos

academicistas. No entanto, os três artistas são exemplos das dinâmicas encontradas na pintura ocidental, geradas por uma espécie de crise propulsora, o advento da máquina fotográfica. David é exemplar da pintura pré-fotografia, que busca a representação perfeita da realidade; Morisot pertence a um mundo onde a fotografia é presente porém muito recente, suas possibilidades ainda são bastante desconhecidas; a pintura de Pollock se dá num contexto completamente diverso, que caminha para o que Danto (2006) chama de *fim da arte*.

O termo *fim* não é tão imperativo quanto possa parecer. Não é o fim da arte enquanto produção cultural humana, mas sim o fim das narrativas mestras que apoiaram a arte durante a sua trajetória social e, principalmente, histórica. Danto (2006) argumenta que é uma tentativa frustrada buscar encaixar a arte contemporânea em uma única narrativa que a represente por completo. A história das narrativas mestras - pintura como representação de ícones na Idade Média, naturalismo e perspectiva no Renascimento e pureza estética no Modernismo, por exemplo - não teria mais sentido na arte contemporânea, esta que é de “profundo pluralismo e total tolerância” (Danto, 2006, p. 2). Seria o fim da história da maneira como foi escrita até agora, seria a pós-história. Um sistema que também admite caixas de sabão *Brillo Box* como arte, certamente não se encaixa em qualquer teoria que busque uma definição precisa da arte como um todo¹³.

O pluralismo colocado por Danto (2006) também sugere o encerramento de um movimento muito pungente durante a história da arte no ocidente: a negação de uma corrente artística pela sua seguinte. Os principais movimentos modernistas de vanguarda - cubismo, dadaísmo, expressionismo, etc. - buscaram, de modo geral, contrapor a noção neoclássica academicista, que, por sua vez, contrapunha a dramaticidade das pinturas barrocas, fruto de um processo distinto do racionalismo renascentista. Cada período acredita ser o detentor da verdadeira sabedoria sobre o real sentido da arte. Na arte que se dá na pós-história, essa perspectiva não faz mais sentido; a contemporaneidade, em sua “total tolerância”, não exclui

¹³ As *Brillo Boxes* de Andy Warhol (1964) são caixas de sabão idênticas às da marca da época Brillo Box. A obra inspirou Arthur Danto a desenvolver a teoria dos *indiscerníveis*, objetos de arte idênticos a qualquer outro objeto do cotidiano e, portanto, indiscerníveis entre si. Se a arte chega nesse ponto, como é possível, então, discernir um objeto de arte de um objeto comum? Danto argumenta que, entre outros fatores, os critérios passam a ser outros. Os *indiscerníveis* representam um dos fatores que caracteriza o fim da arte segundo Danto (2006).

nada, nem mesmo os movimentos excludentes que vieram antes dela. Também por isso é possível que haja um retorno da pintura figurativa no cenário das artes.

A pintura figurativa nunca desapareceu por completo, nem mesmo no auge da teoria de Greenberg. Florescia, por exemplo, o realismo na União Soviética, que promovia a produção de grandes murais realistas que representassem os valores socialistas concretizados em imagens de trabalhadores. Da mesma forma, alguns artistas do surrealismo pintavam telas que representavam figurativamente realidades oníricas e imaginadas e o expressionismo alemão do início do século XX também não abriu mão do figurativo, influenciando muitas gerações de pintores. No entanto, a arte da época foi sustentada por uma teoria que valorizava a pintura que não representasse alguma ilusão de realidade figurativa, mas que criasse sua própria realidade a partir dos valores da planaridade e bidimensionalidade. A pintura na era pós-histórica, por outro lado, se vê num contexto em que os certos e errados se diluem em questões mais complexas e que não necessariamente possuem resposta. Assim, já que a arte contemporânea nada exclui, a pintura figurativa encontra terreno para se desenvolver sem obstáculos teóricos.

Entretanto, se durante muitos séculos a história da arte era quase sinônimo da história da pintura, no cenário contemporâneo isso não é mais possível. O sistema das artes é repleto de formatos que incluem tecnologia virtual, tridimensionalidade, exploração de outros sentidos que não os visuais, entre muitos materiais e técnicas diversas. Assim surge a questão da pintura na arte contemporânea: se há a possibilidade de formatos como instalação, performance, intervenção e apropriação, por que pintura?

Diversos artistas contemporâneos não só não excluem a pintura figurativa como trabalham exclusivamente com ela. Lucian Freud (1922 - 2011) utilizava técnicas naturalistas consideradas acadêmicas a fim de apontar para outras direções e explorar o corpo humano da maneira mais crua possível (figura 22). Suas telas possuem um foco claro na figura humana, principalmente nos corpos que conferem vida e movimentos a pessoas de todo tipo: por vezes anônimas, por vezes até mesmo as filhas do artista. As pessoas de seus quadros, quase sempre despidas, poderiam ser de qualquer época. O único indício de tempo registrado nas pinturas

está nas marcas do corpo: rugas, cicatrizes, estrias, celulites. Partindo quase sempre de sessões com modelo vivo, tudo é representado com grossas camadas de tinta, deixando o quadro ainda mais robusto.

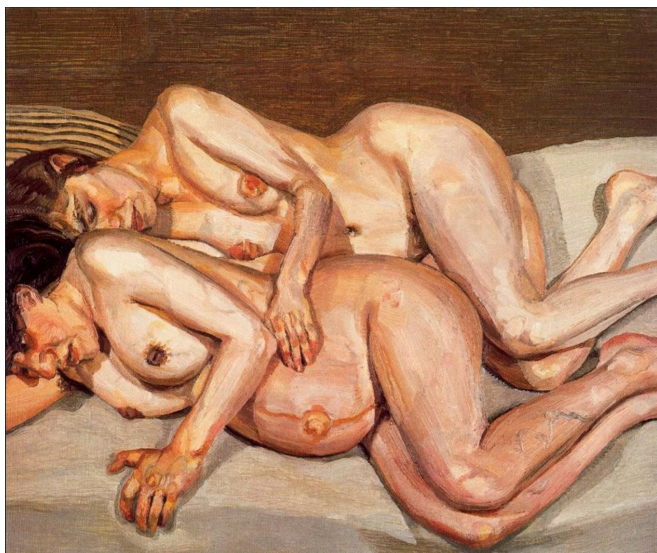


Figura 22 - FREUD, Lucian. *Annie e Alice*. 1975. Óleo sobre tela, 27 x 22,5 cm.

Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/lucian-freud/annie-and-alice-1975>

A artista sueca Mamma Andersson (1962 -) trabalha num processo similar ao de Marlene Dumas na medida em que articula referências de lugares diversos a fim de construir um repertório imagético que constitua seu corpo produtivo. Em um painel que possui o formato de uma tela de cinema, Andersson pinta um casal em *close-up* (figura 23); eles parecem prestes a fazer algo, ou talvez já o fizeram. Há um desencontro em seus olhares, que se direcionam para lugares opostos. Nas extremidades, estátuas desgastadas pelo tempo, talvez uma previsão do que aguarda as duas personagens. A artista não tem medo de usar uma técnica de cinema para compor a tela, tampouco de usar elementos de uma antiga história da arte. Sua originalidade vem da ressignificação de suas próprias referências.

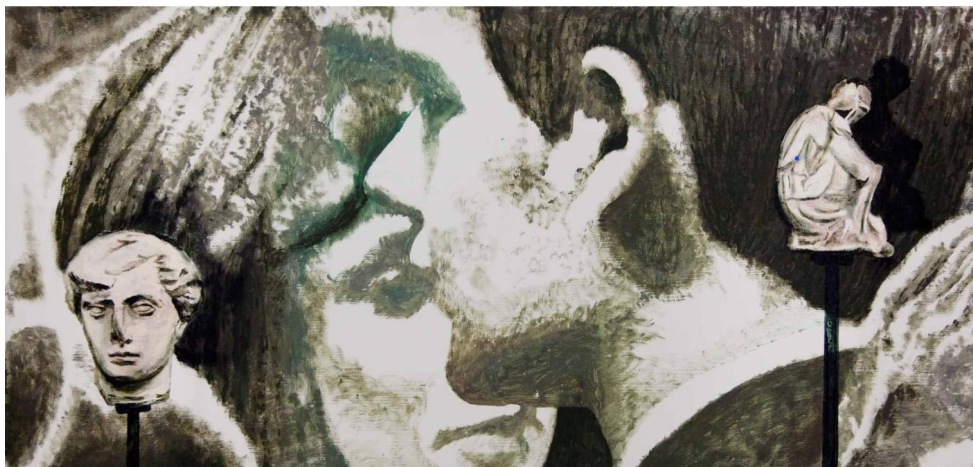


Figura 23 - ANDERSSON, Mamma. *Huggermugger*. 2013. Óleo sobre painel, 82 x 169,8 cm.

Disponível em: <https://www.stephenfriedman.com/content/feature/2100/detail/artworks7693/>

Nos tempos de Lucian Freud já eram conhecidas as *Brillo Box* de Andy Warhol e certamente Andersson já teve contato com as performances de Marina Abramovic. Ambos insistem na pintura e, junto com eles, artistas como Francis Bacon, Gerhard Richter, Lena Cronqvist, Marlene Dumas, dentre muitos outros. A pintura se desenvolve de maneira distinta em cada um e, ainda sim, todos os artistas possuem algo em comum: a necessidade de reflexão incansável acerca das imagens. Freud se volta para a figura humana e até o fim da vida pinta modelos nus; Bacon registra a violência do desejo que se espalha como doença sobre a carne humana e reinventa as mesmas figuras de diversas maneiras; Andersson pinta cenas e paisagens solitárias, que na verdade refletem algo muito maior do que elas, um significado oculto e silencioso dentro de cada composição.

A pintura figurativa na arte contemporânea traz à tona questões sobre as imagens da realidade concreta. Nesse sentido, Mendes (2015) fala sobre a “continuidade da pintura com base na possibilidade da mesma explorar novas relações com a imagem” (Mendes, 2015, p. 79). Em um mundo que se move a partir de imagens, sejam elas de arte ou não, a pintura figurativa encontra seu lugar na tentativa de sempre repensar essas imagens através de sua

reprodução, articulação e representação. Se antes a pintura figurativa era a criação de uma ilusão da realidade, hoje ela é justamente o contrário: procura analisar, explorar ou criticar a realidade que se apresenta ao artista.



Figura 24 - HOPPER, Edward. *Gas*. 1940. Óleo sobre tela, 66,7 x 102,2 cm.

Disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/80000>

As pinturas de Edward Hopper, por exemplo, retratam uma Nova York que é fruto indiscutível de sua época. O quadro *Gas* (figura 24) , de 1940, é categórico em demonstrar um frentista solitário que trabalha em silêncio no posto de gasolina mais genérico possível. Feito no ano anterior à entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, o quadro de Hopper fala de um país cuja economia cresce enquanto a Europa inteira é campo de batalha. Era o prelúdio do sonho americano e, no entanto, a pintura não transmite a euforia da Times Square, mas um crescente e imperativo silêncio. É um desencanto sobre o qual Flores (2017) discorre:

É esse paraíso na terra, que Hopper e outros seus contemporâneos veem decompor-se abaixo de seus olhos. Os Estados Unidos em poucos anos tinham passado de uma civilização rural e pastoril à primeira potência econômica mundial. Se os futuristas [...] acreditavam nas possibilidades infinitas da humanidade, as projeções picturais de Hopper sugerem a ideia do limite (Flores, 2017, p. 35)

Mesmo após as teorias de Greenberg acerca da superioridade da pintura não-realista, a figuratividade de Hopper se faz relevante porque desperta, através da articulação de símbolos da civilização, questionamentos acerca das imagens que constituem a vida contemporânea. O artista insere elementos comuns à vida americana da época em ambientes solitários e silenciosos, destacando principalmente a estranheza de uma sociedade cujos únicos pontos de orientação são símbolos publicitários (Flores, 2017).

A pintura figurativa sobrevive, então, porque não se adapta aos modos pelos quais a imagem se insere social e culturalmente. Se a imagem como cultura visual é produto de uma sociedade que é formada por tabus, desigualdades, preconceitos e expectativas inalcançáveis, a pintura figurativa explora essas feridas abertas através da ressignificação constante das imagens que as sustentam. Artistas como Andersson, Freud, Hopper e Dumas são exemplos da relação íntima entre pintura e imagem. Enquanto houver vida, haverá cultura e, enquanto houver cultura, haverá imagem suficiente para ser pensada e repensada pela pintura.

2.3 A persistência ou o estatuto da imagem

Se a pintura figurativa pensa e repensa as imagens da cultura visual contemporânea é preciso estabelecer como se dá essa cultura e, nesse sentido, é possível considerar que nunca houve tanta circulação, produção e reprodução de imagens como nos dias de hoje. No entanto, mesmo antes de mídias virtuais que facilitassem a circulação de imagens - como as redes sociais, por exemplo - Walter Benjamin já desenvolvia, em 1936¹⁴, reflexões teóricas acerca da autenticidade da reprodução de uma obra de arte, problematizando também o papel da fotografia nessa equação.

É provável que nem mesmo Benjamin tenha previsto a naturalidade com que o ser humano viria a ser capaz de lidar com uma máquina fotográfica. A imagem migrou dos jornais e telas de cinema para televisões dentro das casas mais simples. Revistas trazem fotos de crochê à pornografia e há perfis de instagram com mais de duzentas fotos postadas. Há pouco tempo não era proibido aos jornais colocar a fotografia de um cadáver na primeira página, ao lado de propagandas de automóveis e eletrodomésticos. Se há setenta anos era caro reunir a família para tirar uma única foto, hoje os celulares não têm capacidade suficiente para armazenar tantos registros.

A cultura como ação social humana baseada em sistemas e códigos de significação foi profundamente afetada pelo que o sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall (1997) chama de revolução cultural. Segundo o sociólogo, as revoluções culturais foram várias ao longo da história e, no entanto, as que ocorreram no final do século XX ganharam destaque por seu caráter “democrático e popular” (Hall, 1997, p. 17). Hall (1997) contou como essencial e predominante o fator da mídia:

A mídia encurta a velocidade com que as imagens viajam [...]. Estes são os novos “sistemas nervosos” que enredam numa teia sociedades com histórias distintas, diferentes modos de vida, em estágios diversos de desenvolvimento e situadas em diferentes fusos horários. (Hall, 1997, p. 18)

Os meios de circulação de imagens mudaram a configuração da cultura como era conhecida e, embora existam teóricos que acreditam na homogeneização da cultura através da mídia, Hall (1997) defende que “é também uma característica destes processos que eles sejam mundialmente distribuídos de uma forma muito irregular” (Hall, 1997, p. 18). A distribuição de imagens pela mídia - e, aqui, entende-se mídia por quaisquer meios populares

¹⁴ Ver BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 165-196.

de circulação de imagens, como televisão, revistas, redes sociais - segue as dinâmicas de poder percebidas na política global. Ou seja, tendo como pano de fundo a teoria de Hall (1997), pode-se inferir que as imagens presentes na cultura contemporânea transmitem mensagens que refletem as estruturas de poder da sociedade atual.

Um dos exemplos mais claros são as propagandas políticas, realizadas não somente de maneira explícita - como uma frase impactante durante o horário eleitoral da televisão -, mas também por meio de fotos de candidatos segurando cachorros de rua ou comendo um sanduíche barato em uma lanchonete popular. Para o sociólogo estadunidense Noam Chomsky (2002) “a propaganda política está para uma democracia assim como o porrete está para um Estado totalitário” (Chomsky, 2002, p. 21).

Assim, as mídias contemporâneas circulam imagens que são reflexo das estruturas sociais ao mesmo tempo em que podem servir de ferramentas políticas que influenciam ativamente nas massas. Cria-se uma relação simbiótica entre sociedade e imagem, onde um alimenta e impacta o outro de modos incalculáveis. Argan (1992), ao discorrer sobre a experiência estética como um componente necessário da experiência global, afirma:

Nunca o mundo foi tão ávido e pródigo de imagens como hoje. O aparato tecnológico-organizativo da economia industrial não limita, e sim potencia a função da imagem. Existem grandes indústrias que produzem e vendem apenas imagens: o cinema, a televisão, a publicidade, etc. Sem a informação por meio da imagem, não existiria uma cultura de massa, e a cultura de uma sociedade industrial não pode ser senão uma cultura de massa
(Argan, 1992, p. 509)

Já em 1988, Argan (1992) fala sobre a imagem como uma ferramenta de informação da cultura de massa. Tão simples quanto tirar uma foto é o ato de tomá-la por legítima e, então, estabelece-se um estatuto da imagem: uma dinâmica da cultura contemporânea onde as imagens que circulam nos diferentes meios de comunicação são parte determinante das experiências estéticas do cotidiano. É desse estatuto da imagem que Marlene Dumas trata em suas pinturas. A artista não opta pelo caminho de criticar explicitamente o conteúdo de suas obras e acaba por lançar mão de certas ambiguidades. Ao retratar as dançarinas eróticas (figuras 13 e 14), por exemplo, Dumas não se rende ao estereótipo cultural de posicioná-las em desconforto e humilhação. As mulheres não chocam porque dançam nuas, mas porque parecem satisfeitas com o que fazem e, portanto, não correspondem às expectativas morais e

culturais do espectador. Assim, a imagem parece mentirosa até que o espectador comece a duvidar de si mesmo e a questionar a veracidade das suas próprias convicções e expectativas acerca daquilo que está sendo retratado. É um impasse entre obra e espectador que não se resolve e é alimentado por diversas produções da artista.

Silk Stockings (figura 25) é uma das telas de Dumas onde o sujeito retratado é uma mulher que exerce sua própria sexualidade. Enquanto o ambiente da cena é preenchido por vermelhos e rosas vibrantes, a figura feminina é desenhada por linhas econômicas que, com um só traço, formam a curva do seio. A mão esquerda desaparece entre as pernas e fica claro que a ação possui o único e claro objetivo de causar prazer. Mais do que isso, a mulher não se permite ser observada - ou simplesmente não se importa - na medida em que seu rosto é invisível sob o cabelo preto.

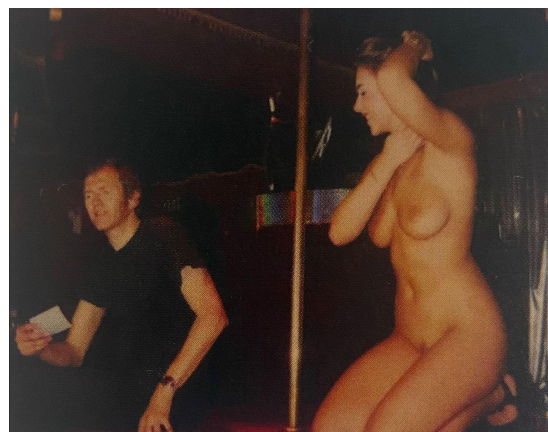


Figura 25 - DUMAS, Marlene. *Silk Stockings*. 2000. Óleo sobre tela, 70 x 90 cm. Disponível em:

<https://worldartfoundations.com/wp-content/uploads/2018/03/unnamed-5.jpg>

Figura 26 - Polaróide de Anton Corbijn em posse de Marlene Dumas. 1999. Fotografia.

Fonte: BOOGERD, Dominic Van Den. *et al.* **Marlene Dumas**. 2ª ed. Nova York: Phaidon, 2009.

A tela foi inspirada por polaroids em posse da artista (figura 26) e, sobre o lugar da nudez na cultura, Dumas discorre:

A exibição pública da nudez sempre foi um dos meus principais interesses artísticos, assim como os motivos apresentados para justificá-la ou bani-la. O pintor tradicional (homem) a utiliza para promover valores estéticos elevados, a modelo de moda para promover roupas, a indústria pornográfica

para promover a masturbação [...]. A maioria das pessoas não o faz de jeito nenhum...¹⁵ (Dumas *apud* Boogerd, 2009, p. 139, tradução nossa)

As palavras de Dumas implicam um interesse na nudez e suas diferentes formas de representação na sociedade contemporânea. Tanto as polaroides quanto as pinturas fazem parte de diferentes camadas do estatuto da imagem e é na elaboração dessas camadas que reside o trabalho da artista. O que Dumas imprime é uma tentativa de aproximar e evidenciar as imagens que se apoderam do senso comum, utilizando da amplitude de seus materiais e técnicas para tal. Se pode-se considerar como pano de fundo que a pintura figurativa contemporânea possui a potência de se adaptar às maneiras com que a imagem se dá social e culturalmente, é notável o modo pelo qual Marlene Dumas utiliza as propriedades plásticas da pintura em favor dessa nova dinâmica da figuração.



Figura 27 - DUMAS, Marlene. *Dead Girl*. 2002. Óleo sobre tela, 130 x 110 cm. Disponível em:

<https://collections.lacma.org/node/206609>

A tela *Dead Girl* (figura 27) centraliza a cabeça de uma garota morta que não tem nome para o espectador. Este não sabe que se trata do retrato da “morte violenta de uma jovem terrorista durante a tentativa falha de sequestrar um avião nos anos 1970”¹⁶ (Bonacossa *in* Boogerd, 2009, p. 178, tradução nossa). A pintura evoca o desconforto causado pelos

¹⁵ *The public display of nudity has always been one of my main artistic interests, as well as the reasons given to justify or banish it. The traditional (male) painter uses it to promote higher aesthetic values, the fashion model to promote clothes, the porn industry to promote masturbation,[...]. Most people don't do it at all ...*

¹⁶ “[...] violent death of a young terrorist during a failed attempt to hijack a plane in the 1970s”.

registros de guerra que circulam quase que diariamente pelos meios de comunicação, mas não necessariamente critica a frequência ou o teor dessas imagens

O enquadramento da garota na tela sugere certa urgência que se assemelha ao trabalho de um fotojornalista de guerra que chega no momento do ocorrido. A composição material da obra é ambígua: enquanto o rosto é construído por um desenho onde as linhas aparecem sutis e intrincadas umas nas outras, a roupa e os cabelos são massas de tinta vermelha e preta. O tom de pele do rosto é diferente do pescoço, onde ainda resta um bege amarelado mais claro, o resto de vida que em pouco tempo também apodrece. A tela reafirma sua potência porque mostra materialmente a realidade aproximada dos corpos anônimos que são noticiados a cada minuto na televisão.

A tela *Anonymous* (figura 28) posiciona de braços abertos uma pessoa vendada. Cortando o quadro, uma linha densa escorre até os pés descalços do corpo. Não se sabe nada sobre quem é retratado: seu nome, seu gênero e muito menos a condição que o colocou nessa posição. A pintura foi exposta na mostra *Open-end* em uma sessão nomeada *Juventude e Guerra - Contra a Parede*¹⁷.

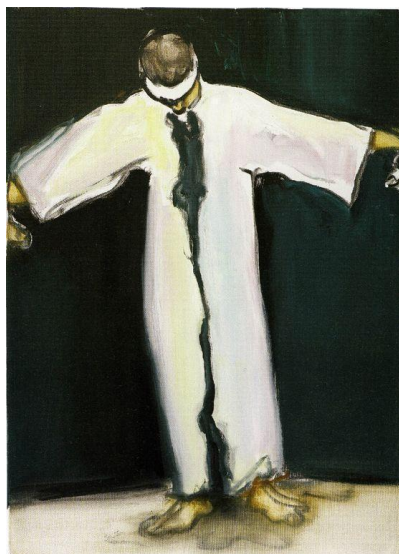


Figura 28 - DUMAS, Marlene. *Anonymous*. 2005. Óleo sobre tela, 70 x 50 cm.

Fonte: BOURGEOIS, C. (Org.). *Marlene Dumas: Open-End*. 1ª ed. Veneza: Marsilio, 2022.

Marlene Dumas dedicou uma parte considerável de sua produção às imagens de vítimas de guerra, especialmente do Oriente Médio. A tela *Death by association* (figura 29) mostra o

¹⁷ “Youth and War - Against the Wall”.

cadáver de um jovem que em quase nada se assemelha à garota morta (figura 27). Aqui, não há violência. O semblante, envolto cuidadosamente por panos brancos, é de uma paz que não se encontra nas circunstâncias que o puseram lá. Sobre seu peito, um livro aberto, possivelmente o Alcorão.



Figura 29 - DUMAS, Marlene. *Death by association*. 2002. Óleo sobre tela, 70 x 80 cm.

Disponível em: <https://lesoeuvres.pinaultcollection.com/en/artwork/death-association>

A pintura do jovem mostra uma imagem do Oriente Médio que diverge dos preconceitos estabelecidos no Ocidente após o ataque às Torres Gêmeas em 11 de setembro de 2001. Dumas estabelece um diálogo com o estatuto da imagem da época ao pintar uma cena que humaniza um jovem que também é vítima de seu meio. Sobre essa quebra de expectativa que a produção da artista evoca, Bonacossa *in* Boogerd (2009) discorre que “como reação ao foco global na questão do terrorismo, Dumas lamenta o sacrifício dos jovens e decide mostrar o luto e não o medo: ‘eu não documento, eu me arrependo.’”¹⁸ (Bonacossa *in* Boogerd, 2009, p. 180, tradução nossa).

¹⁸ “In reaction to the global focus on the issue of terrorism, Dumas mourns the sacrifices of the young and decides to show the grief and not the fear: ‘I don’t document, I regret’”.

Portanto, o fato de a artista utilizar referências pictóricas que advém da cultura visual contemporânea não quer dizer que ela simplesmente as replique. Ela sabe que a pintura, formato tradicionalmente valorizado pela história da arte, é um modo de retirar essas imagens de contexto e inseri-las em novos campos narrativos. A máxima “eu não documento, eu me arrependo.”¹⁹ (Dumas *apud* Boogerd, 2009, p. 180) é uma constatação indicativa de que a preocupação da artista não está na utilização somente estética e documental das imagens com que trabalha, mas também nas potências ambíguas.

A pintura de Dumas desperta, através de figuras ambíguas e contraditórias, questionamentos acerca das expectativas sedimentadas pelo estatuto da imagem. Em *The First People (I - IV)* (figura 30), por exemplo, a artista amplia, em grande escala, as imagens de quatro recém-nascidos. As pinturas são cruas em sua honestidade: o tamanho dos quadros revela o fato de que, na realidade, recém-nascidos são desproporcionais, estranhos ao olhar, pessoas desconhecidas cujo valor social ainda não foi provado. Os bebês de Dumas entram em conflito com a doçura natural que é socialmente esperada de bebês e lembram o espectador de que até mesmo a infância foi culturalmente construída.



Figura 30 - DUMAS, Marlene. *The First People (I - IV)*. 1991. Óleo sobre tela, 180 x 90 cm. Disponível em:

<https://artdone.wordpress.com/wp-content/uploads/2021/04/marlene-dumas-the-first-people-i-iv-1990-de-pond-museum-of-contemporary-art-tilburg.jpg>

¹⁹ *I don't document, I regret.*

Se, na sociedade contemporânea, a criança é vista como um inocente ser em desenvolvimento que deve ser protegido das malícias adultas, na Idade Média ela nem ao menos era levada em consideração como um ser humano completo (Ariès, 1981). No entanto, os recém-nascidos das telas de Dumas tampouco criticam a visão contemporânea da infância, eles apontam algo de contraditório e conflitante entre a imagem socialmente construída da infância e a aparência real das crianças. O compromisso da artista não é necessariamente com a subversão do conceito da infância, mas com a exploração das possibilidades pictóricas que as imagens têm a oferecer.

Se Marlene Dumas se interessa por uma imagem o suficiente para pintá-la, é porque ali há algo não resolvido. As telas da artista apontam o olhar para perspectivas marginais da cultura visual, perspectivas que incomodam o espectador por não alimentarem o senso comum já constituído. Desse modo, as pinturas tratam das imagens que não somente incomodam, mas que, em uma camada mais profunda, também assombram.

2.4 A imagem-fantasma: o que resta hoje

Quando Marlene Dumas utiliza imagens da cultura visual contemporânea, pode-se inferir que há a intenção - seja ela crítica ou não - de tratar de questões familiares ao espectador, que também está inserido no estatuto da imagem. Ela recorre às imagens que fazem parte da história da arte, ou seja, da mesma maneira que articula seus recursos plásticos e de composição nas imagens veiculadas por mídias contemporâneas, ela também fala sobre as imagens do passado, ou ao menos o que resta delas.

2.4.1 O feminino

Em 2008, Dumas escreveu sobre sua pintura *The woman of Algiers* (figura 32):

Delacroix fez uma pintura chamada *As Mulheres de Argel* (1834). Mulheres relaxando em um pacífico harém feminino. [...] Em 2000 eu vi uma fotografia de uma jovem nua de pé. Mantida 'exibida' entre dois soldados franceses que posavam. Foi tirada em 1960 em Argel. Eu pintei a minha 'Mulher de Argel' em 2001²⁰ (Dumas *apud* Boogerd, 2009, p. 175, tradução nossa)

As mulheres de Delacroix (figura 31) se apresentam confortáveis vestindo tecidos estampados com os mais delicados desenhos. O ambiente é repleto de espelhos, tapetes, almofadas e móveis. Delacroix dispõe as mulheres como se fossem parte da mobília: elementos de decoração que ocasionalmente têm a função de servir. A mulher de Dumas, pelo contrário, ocupa quase toda a tela e não deixa espaço para que os homens ao seu lado sejam identificados. A mulher na pintura de Dumas é detida por policiais que, assim como Delacroix, são franceses, nos remete à figura do colonizador. É uma versão atualizada e mais realista da mulher de Argel, que em 1960 lutava contra a persistência da colonização francesa na Argélia. A artista faz referência à obra do passado não somente através do título de seu trabalho, mas em seu objeto de representação - a mulher - e as questões que o cercam. Nesse caso, uma dessas questões é a presença do poder colonialista francês.

²⁰ Delacroix made a painting called *The Woman of Algiers* (1834). *Women relaxing in a perfect female harem.* [...] In 2000 I saw a photograph of a young girl standing naked. Held 'exhibited' between two posing French soldiers. It was taken in 1960 in Algiers. I painted my 'Woman of Algiers' in 2001.

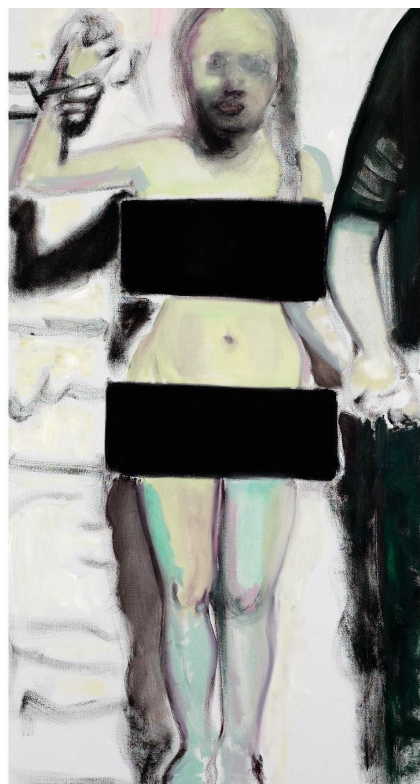


Figura 31 - DUMAS, Marlene. *The woman of Algiers*. 2001. Óleo sobre tela, 200 x 100 cm. Disponível

em: <https://www.moca.org/collection/work/the-woman-of-algiers>

Figura 32 - DELACROIX, Eugène. *Women of Algiers*. 1834. Óleo sobre tela, 180 x 229 cm. Disponível

em:

<https://www.wikiart.org/pt/eugene-delacroix/mulheres-de-argel-1834#:~:text=Mulheres%20de%20Argel%20em%20seu.localizada%20no%20Museu%20do%20Louvre.>

Em 1829, o célebre romancista francês Victor Hugo escreveu que “no século de Luís XIV éramos helenistas, agora somos orientalistas” (Said, 1978, p. 87). Um comentário perspicaz sobre a Europa da primeira metade do século XIX, que começava a desenvolver opiniões sobre o recém-dominado Oriente. A pintura de Delacroix (figura 31) é fruto dessas opiniões. O artista finaliza a obra apenas quatro anos após a colonização francesa sobre a Argélia, seis anos após a máxima de Victor Hugo. O quadro é, portanto, o retrato de uma visão colonizada e afetada pelo encantamento com o supostamente exótico. Na tela, não há julgamento sobre as mulheres no harém, mas um genuíno interesse na maneira como vivem.

É uma objetificação não só da mulher, mas de todo o Oriente, este que “oscila em geral entre o desprezo ocidental pelo que é familiar e seus estremecimentos de prazer - ou de medo - diante da novidade” (Said, 1978, p. 97)

A tela de Dumas é um anacronismo consciente que também reflete a tela de Delacroix no contexto contemporâneo. Para Bonacossa *in* Boogerd (2009), é como se a artista “estivesse nos contando que pouco mudou desde o fim do colonialismo”²¹ (Bonacossa *in* Boogerd, 2009, p. 175, tradução nossa). O que resta da tela de Delacroix é um lembrete assustador de que algo do passado não foi resolvido. Nesse caso, por mais que o objeto principal de representação nas pinturas seja a mulher, há uma figura imperativa que age sobre ambas as cenas: o colonizador.

É indispensável ressaltar que a fotografia da mulher argelina utilizada por Marlene Dumas foi encontrada pela artista de maneira aleatória em revistas antigas guardadas em seu estúdio (Bonacossa *in* Boogerd, 2009). O fato é exemplo de que as escolhas pictóricas de Dumas, embora evidentemente conscientes, também fazem parte de um processo criativo que se apoia um tanto na aparição espontânea das referências. Ou seja, ao analisar a produção da artista, é raso procurar somente o porquê da utilização de determinada imagem. A grande questão é compreender os meios pelos quais Dumas articula suas pinturas, estabelecendo diálogos complexos entre as imagens apropriadas e as pinturas que delas decorrem.

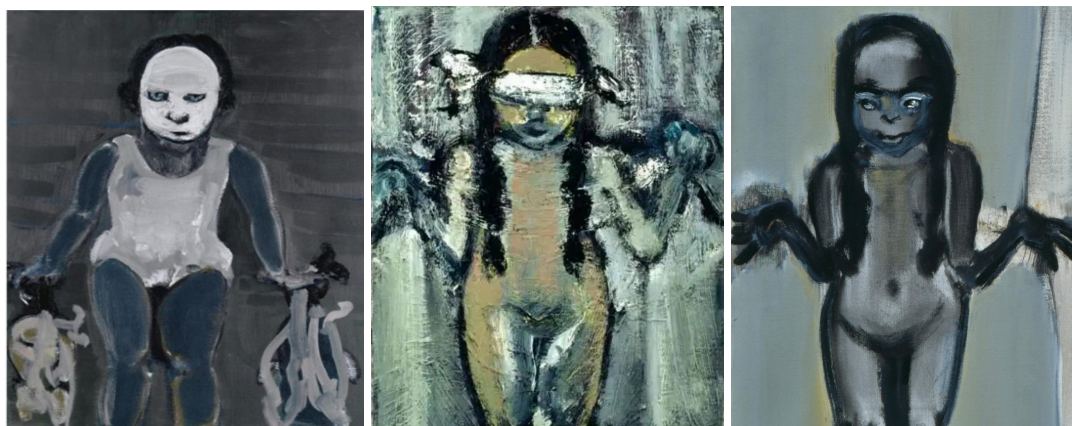


Figura 33 - DUMAS, Marlene. *Justiça*. 1993. Óleo sobre tela, 55 x 40. Disponível em: <https://zeno-x.com/exhibitions/give-the-people-what-they-want-marlene-dumas/>

²¹ *is telling us that little has changed since the end of colonialism.*

Figura 34 - DUMAS, Marlene. *Liberdade*. 1993. Óleo sobre tela, 55 x 40. Disponível em: <https://ccac.concourttrust.org.za/uploads/files/Art-Justice-1-Marlene-Dumas-The-Benefit-of-the-Doubt-FINAL.pdf>

Figura 35 - DUMAS, Marlene. *Igualdade*. 1993. Óleo sobre tela, 55 x 40. Disponível em: <https://www.marlenedumas.nl/hang-ups-and-hangovers-in-the-work-of-marlene-dumas/attachment/0789/>

Nas telas *Justiça*, *Liberdade* e *Igualdade* (figuras 33, 34 e 35), valores consagrados da sociedade contemporânea são convertidos em crianças. Boogerd (2009), ao discorrer sobre as três telas de Dumas, relembra a *Grécia nas ruínas de Missolonghi* (figura 36) de Delacroix. Nessa tela, de 1826, uma única mulher é retratada de maneira central na composição; ela representa um país inteiro que, de peitos abertos, é obrigado a encarar suas próprias ruínas. Tais ruínas, no entanto, não são o retrato de uma destruição vazia, mas de uma liberdade conquistada a ferro e fogo, é a “independência nacional” (Argan, 1988, p. 56).

Mais realista do que alegórico, o romantismo de Delacroix possui o compromisso de retratar as mazelas, desafios e visões de seu próprio tempo na medida em que não reconhece a história como um exemplo a ser seguido, mas como um “drama que começou com a humanidade e que dura até o presente” (Argan, 1988, p. 55). A própria *Liberdade guiando o povo* (figura 37) é o retrato de uma batalha que era parte de dinâmicas políticas contemporâneas ao artista. Da mesma forma, as três telas de Dumas versam sobre a “elasticidade dos chamados valores universais, que são, no fim das contas, aplicados de maneiras diferentes em situações variadas”²² (Boogerd, 2009, p. 65, tradução nossa). As três meninas mostram uma perspectiva mais obscura de valores que, embora sejam históricos, vacilam no mundo contemporâneo. A referência histórica de Dumas não é seu objetivo final, mas sim um meio para destacar questões atuais.

A artista evidencia essas questões por meio da exploração das propriedades materiais da pintura: Dumas constitui as telas com movimentos brutos do pincel em verdes, azuis e cinzas frios. O fato de as três telas terem crianças como representantes dos títulos das pinturas também é particular. Ainda imaculadas pela corrupção do mundo adulto, as meninas aparentemente inocentes se encontram em situações comprometedoras, das quais não são culpadas. É uma maneira perspicaz de materializar valores intrincados em dinâmicas tão complexas da sociedade contemporânea. As pinturas brincam com a dura realidade de que esses valores sociais não são garantia de integridade ou segurança social, mas sim palavras nas quais não se pode confiar.

²² *elasticity of so-called universal values, which are, after all, applied differently in varying situations.*

Em Justiça (figura 33), os materiais se acumulam em empastos selvagens e a criança, como a justiça deve ser, é cegada por uma venda. A menina de *Liberdade* (figura 34) está ironicamente rígida, com os braços agarrados contra seu próprio pequeno corpo. Por fim, a *Igualdade* (figura 35) tem seu rosto pintado de branco; ela encara o espectador como se acusando-o, ela o questiona sobre o verdadeiro preço que se paga pela igualdade em uma sociedade que ainda não superou suas tensões raciais. A tinta branca não é uma máscara, produz o efeito contrário: o processo de disfarce de si mesma é sua única maneira de ser vista no mundo.



Figura 36 - DELACROIX, Èugene. *Grécia nas ruínas de Missolonghi*. 1826. Óleo sobre tela, 208 x 147 cm.

Disponível em:

https://en.wikipedia.org/wiki/Greece_on_the_Ruins_of_Missolonghi#/media/File:Eug%C3%A8ne_Ferdinand_Victor_Delacroix_017.jpg

Figura 37 - DELACROIX, Èugene. *A liberdade guiando o povo*. 1830. Óleo sobre tela, 260 x 325 cm.

Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/eugene-delacroix/a-liberdade-guiando-o-povo-1830>

2.4.2 O sexo

Miss Pompadour (figura 39) é uma tela relativamente pequena, ocupada por uma mulher que carrega o apelido da amante favorita de Luís XV. Além disso, a pintura é formalmente inspirada na obra de François Boucher, intitulada *Marie-Louise O'Murphy (La Morphise)*, de 1752 (figura 38) (Bonacossa in Boogerd, 2009). A escolha assertiva do título da tela de Dumas revela a intenção da artista em estabelecer algum tipo de conexão entre as

três mulheres: a jovem modelo de Boucher, a amante de Luís XV e a mulher representada por Dumas. As três possuem em comum a sexualidade, em níveis diferentes de representação.



Figura 38 - BOUCHER, François. *Marie-Louise O'Murphy (La Morphise)*. 1759. Óleo sobre tela, 73 x 59 cm.

Disponível em:

<https://www.wikiart.org/pt/francois-boucher/portrait-of-marie-louis-o-murphy-nude-on-a-sofa-1752-1>

Figura 39 - DUMAS, Marlene. *Miss Pompadour*. 1999. Óleo sobre tela, 45 x 50 cm. Disponível em:

<https://blog.spiegelberger.de/tag/liebe/>

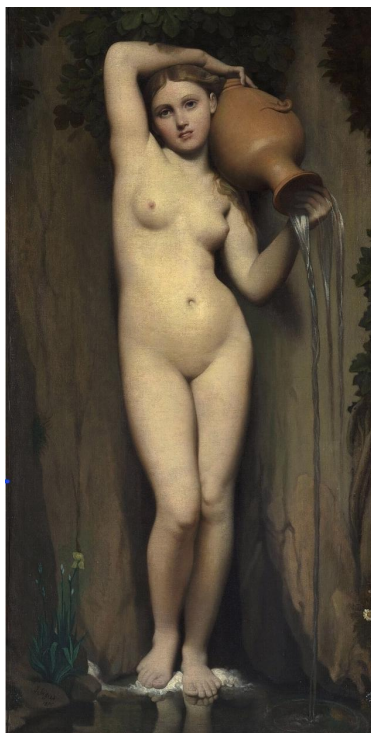
A modelo de Boucher sugere inocência ao se colocar de maneira alheia ao expectador. A cena é construída na tentativa de mostrar o acaso da situação, como se a jovem não soubesse que é observada por um artista que também é *voyeur*. Por outro lado, a mulher retratada por Dumas evoca, em seu nome, uma mulher cuja sexualidade foi politicamente utilizada por outras mulheres que se encontravam na mesma posição - a de amante de um chefe de Estado - ao longo da história. Ambas as obras colocam o espectador como *voyeur*, porém, enquanto a inocência da Morphise disfarça seu poder sexual, a mulher de Dumas o escancara e obriga o espectador a reconhecer seus próprios desejos e os da mulher que observa, imperativa na ausência de qualquer vergonha.

A sexualidade da terceira mulher, de Marlene Dumas, é diferente das duas primeiras ao expor um importante e explícito elemento: seu ânus. Proibido às representações artísticas ocidentais (Bonacossa in Boogerd, 2009), o ânus da mulher representada é o que a torna a imagem verdadeiramente explícita. Diferente de Marie-Louise, a jovem de Dumas se abre ao espectador com um sorriso; ela sabe que é observada e desejada. A posição de seu corpo é

parecida com a *Morphise* - as duas estão inclinadas - e é daí que vem a inspiração formal na tela de Boucher. Entretanto, a diferença é que a Miss Pompadour assume seu desejo e obriga o espectador a assumi-lo também.

O título da pintura de Marlene Dumas evoca “a favorita de Luís XV, Madame de Pompadour, e a liberdade sexual da Versalhes do século XVIII”²³ (Bonacossa *in* Boogerd, 2009, p. 167, tradução nossa). A cena retratada pela artista, embora muito possivelmente tenha ocorrido nas intimidades do palácio real, jamais seria aceita pela corte da época. A pintura extrapola a linha moral onde a amante era assumida, mas a exposição explícita de sua prática sexual não. A tela mostra que do mesmo modo, hoje, a sexualidade é aceita desde que não ultrapasse os limites da moral, isto é, desde que não seja intenção e desejo da mulher que a pratique.

A sexualidade feminina como agente de seu próprio desejo também é explorada na tela *Spring* (figura 41). A pintura de três metros de altura é objetiva em deixar que o corpo da mulher representada toque os limites da moldura, onde somente o necessário é revelado ao espectador. As pernas, de um vermelho vivo, parecem estar do avesso. A pintura captura um instante de calor e urgência que ocorre sem a interferência de quem a olha - a mulher parece pouco se importar se é observada.



²³ *Louis XV's favorite, Madame Pompadour, and the sexual freedom of eighteenth-century Versailles.*

Figura 40 - INGRES, Jean A. D. *A fonte*. 1856. Óleo sobre tela, 163 x 80 cm. Disponível em: [https://pt.m.wikipedia.org/wiki/A_Fonte_\(Ingres\)/#/media/Ficheiro%3AJean_Auguste_Dominique_Ingres_-_The_Spring_-_Google_Art_Project_2.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/A_Fonte_(Ingres)/#/media/Ficheiro%3AJean_Auguste_Dominique_Ingres_-_The_Spring_-_Google_Art_Project_2.jpg)

Figura 41 - DUMAS, *Spring*. 2017. Óleo sobre tela, 300 x 100 cm. Disponível em: <https://www.davidzwirner.com/artworks/marlene-dumas-spring-38a5a>

De maneira muito diferente, porém, se apresenta a nudez de *A fonte* (figura 40), quadro pintado por Jean Auguste Dominique Ingres em 1856. Na composição, o cenário natural em volta da mulher serve de moldura para seu corpo jovem, que segura um vaso sobre o ombro. No entanto, a água que ela despeja não cai sobre si mesma, como em Dumas, mas sim sobre o rio à sua frente. É um gesto sem serventia prática que tem a exclusiva função de compor uma pose ao pintor e, por consequência, ao espectador. A jovem de Ingres não só sabe que é observada como se coloca à serviço do seu observador na medida em que está lá para agradá-lo.

O fato de que a mulher retratada por Dumas não reconhece - ou, se reconhece, não se faz transparecer - a presença do espectador indica que sua ação não pertence a ninguém senão a ela mesma:

Se opondo à nudez infantil e “não-sexual” de *La Source* de Ingres [...], à condescendência patriarcal do pintor [...]. Ela sarcasticamente despeja uma garrafa de água em seu sexo, enquanto se toca. Ela ri, e reclama sua agência, enquanto mantém o significado de sua postura para si mesma”²⁴ (Lebovici, 2022, p. 40, tradução nossa)

A questão da nudez na mulher representada pela artista é particularmente contraditória porque não é explícita. De maneira objetiva, não é possível ver qualquer aspecto de nudez e, no entanto, a cena sugere uma situação mais obscena do que a encontrada no quadro de Ingres. Ao ignorar o espectador, a mulher de Dumas o desafia e, então, pouco importa se ela está nua ou não; a tensão fomentada pela pintura vem do fato de que o espectador espera o tipo de submissão da jovem de Ingres e acaba se deparando com uma mulher que é dona de seus próprios atos.

Marlene Dumas sabe que a pintura foi parte de uma dinâmica retroalimentar ao longo de sua história social: ao mesmo tempo em que refletia os padrões e valores de uma época, também era meio construtor e difusor de padrões e valores dos próprios artistas (Francastel, 2015). Desse modo, a mulher em *Spring* lembra o espectador de que seu olhar sobre a pintura

²⁴ *Opposing the childhood “insexual” nudity of Ingre’s La Source [...], to the patriarchal condescension of the painter [...]. She sarcastically spills a bottle of water on her sex, while touching herself. She giggles, and reclaims her agency, while keeping the meaning of her posture to herself.*

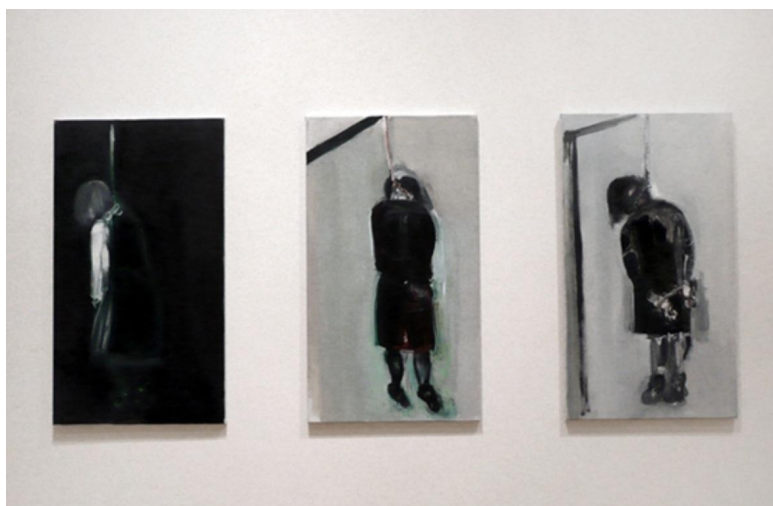
é contaminado, assombrado, pela expectativa de uma submissão por parte do objeto pintado que, ali, não será alcançada.

2.4.3 A morte

A questão da morte ocupa a produção de Marlene Dumas nas mais diferentes camadas. Uma delas é a já citada utilização de imagens da mídia como referência para pinturas que colocam em pauta a violência como objeto de consumo nos meios de comunicação (figura 27). No entanto, por mais que boa parte das referências da artista venha de imagens pré-existentes, a sua exploração da morte atinge também pautas pessoais:

“Eu pinto a minha ansiedade sobre a minha filha estar entrando na fase adulta, minha mãe estar com oitenta e um anos, meu próprio medo de desmoronar, e a crença de que a arte é, e sempre vem sendo, uma preparação para a morte”²⁵ (Dumas *apud* Boogerd, 2009, p. 178, tradução nossa)

Quando a artista pinta as telas *Imaginary 1*, *Imaginary 2* e *Imaginary 3* (figuras 42, 43, 44), é Helena, filha única de Dumas, que está em sua mente. As imagens “vem de sua imaginação, talvez representando seu pior medo: a morte de sua filha”²⁶ (Bonacossa *in* Boogerd, 2009, p.180, tradução nossa). De maneira distante em relação a outras questões abordadas pela artista, a morte na pintura de Dumas é também espaço para um estudo detalhado do medo.



²⁵ I paint my anxiety about my daughter entering adulthood, my mother being eighty-one, my own fear of falling apart, and the belief that art is, and has always been, a preparation for death.

²⁶ come from her imagination, perhaps representing her worst fear: the death of her daughter.

Figuras 42, 43 e 44 - DUMAS, Marlene. Respectivamente *Imaginary 1*, *Imaginary 2*, *Imaginary 3*. 2003. Óleo sobre tela, 100 x 70 cm. Disponível em:

https://www.artnet.com/magazineus/features/finch/finch12-11-08_detail.asp?picnum=3

Como em um pesadelo onde não se pode ver nenhum rosto diretamente, a menina está de costas nas três telas e, em todas, a sensação latente de que o corpo dela gira pendurado sob a corda. Aqui, diferente de Miss Pompadour (figura 39), o espectador é impotente e não possui escolha senão encarar o terror à sua frente; a corda que quebra o pescoço da menina é a mesma que sufoca quem a olha. Mais do que violência, os quadros materializam o medo paralisante de não saber a quem exatamente pertence o cadáver.

Bonacossa *in* Boogerd (2009) caracteriza as telas como “herdeiras contemporâneas dos *Caprichos* de Goya e sua representação do medo e da morte”²⁷ (Bonacossa *in* Boogerd, 2009, p. 180, tradução nossa). A gravura *A caça de dentes* (figura 45) mostra uma bruxa que extrai os dentes de um homem morto como ingrediente para um feitiço. A própria moça parece atormentada com o que faz e é possível ver claramente o rosto do cadáver. Embora a gravura trate de bruxarias intangíveis ao mundo real, Goya buscava construir críticas diretas à sociedade da época, condenando suas superstições e falsas morais. A pintura de Dumas, por outro lado, não pretende apontar culpados para o horror que se instala. A composição parece não ter espaço para fazer críticas, é tomada por um medo palpável nas cores sombrias.



²⁷ contemporary heirs of Goya's *Caprichos* and their representation of fear and death.

Figura 45 - GOYA, Francisco de. *A caça de dentes*. 1733. Gravura em metal, dimensões desconhecidas.

Disponível em:

<https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Francisco-de-Goya/846512/Ilustra%C3%A7%C3%A3o-12-de-Los-Caprichos:-Ca%C3%A7ando-dentes-A-caza-de-dientes.,-1799..html>

A inspiração em Goya é sutil nas pinturas de Dumas. O que fica é o medo que segue o evento de morte e as dúvidas - muitas vezes sem resposta - que o cercam. Dúvidas tão embutidas na experiência humana quanto a própria morte. Nesse sentido, a artista leva a noção de arte como “uma preparação para a morte”²⁸ (Dumas *apud* Boogerd, 2009, p. 178, tradução nossa) a patamar de investigação incansável em sua produção. A arte aparece, nas pinturas de Dumas que versam sobre a morte, como uma maneira de provocar estética e moralmente a questão.

Em uma proposta mais subjetiva e metalinguística, Dumas utiliza a morte como meio de refletir não somente sobre seus medos pessoais, mas também sobre a pintura em si:

Eu estou retratando a mortalidade da morte, através de uma mídia declarada morta. [...] Eu não poderia, não iria ver minhas figuras mortas como eu as vejo, se a pintura e eu não fôssemos assombradas pelos fantasmas da história da arte.²⁹ (Dumas *apud* Boogerd 2009, p. 178, tradução nossa)

A morte é a metáfora que a artista escolhe para reabrir uma ferida da pintura que não cicatriza há séculos: sua tentativa ineficaz de perpetuar uma vida efêmera por essência. Em *Lucy* (figura 47), o enquadramento da tela parece ser pequeno para o rosto que tenta retratar. Formalmente semelhante à *Dead Girl* (figura 27), a pintura se aproxima do rosto do cadáver de maneira quase invasiva. No entanto, diferente da brutalidade explícita de *Dead Girl*, *Lucy* revela uma morte um pouco mais serena, como se a ausência completa de vida fosse um alívio.

A pintura de Dumas é uma “apropriação da obra de Caravaggio *La Sepoltura di Santa Lucia*”³⁰ (Bonacossa *in* Boogerd, 2009, p. 191, tradução nossa). A tela do artista italiano (figura 46) retrata a morte violenta de Santa Lúcia, assassinada após ser cegada e, embora o nome da mulher esteja destacado no título da pintura, sua posição no quadro é frágil. Na parte

²⁸ *a preparation for death.*

²⁹ *I am portraying the deadness of death, through a medium declared dead. [...] I could not, would not, see my dead figures like I do, if painting and I weren't haunted by the ghosts of art history.*

³⁰ *appropriation of Caravaggio's masterpiece La Sepoltura di Santa Lucia.*

inferior da composição, seu corpo está abaixo de todos os presentes e é a prova de que, antes de ser santa, Lúcia era humana

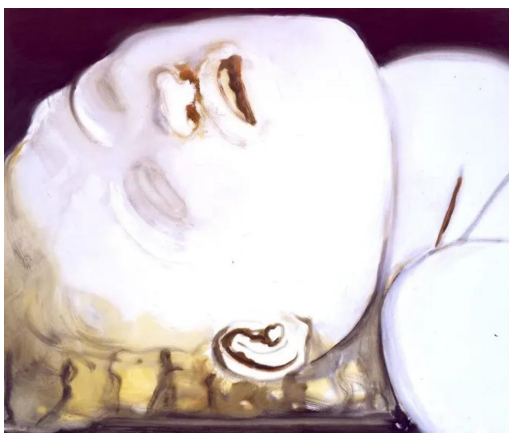
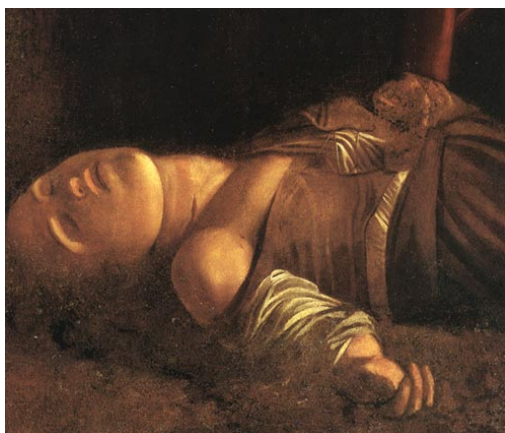


Figura 46 - CARAVAGGIO, Michelangelo Merisi de. Recorte da pintura *La Sepoltura di Santa Lucia*. 1608.

Óleo sobre tela, 408 x 300 cm. Disponível em:

[https://en.wikipedia.org/wiki/The_Burial_of_Saint_Lucy#/media/File:Burial_of_Saint_Lucy-Caravaggio_\(1608\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Burial_of_Saint_Lucy#/media/File:Burial_of_Saint_Lucy-Caravaggio_(1608).jpg)

Figura 47 - DUMAS, Marlene. *Lucy*. 2004. Óleo sobre tela, 110 x 130 cm. Disponível em:

<https://www.frithstreetgallery.com/artists/37-marlene-dumas/works/18652-marlene-dumas-lucy-2004/>

/

A tela de Dumas é exemplar do jogo da pintura em utilizar de seu caráter sagrado para passar a mensagem que melhor lhe cabe. O trabalho da artista é tão objetivo na representação de seu sujeito que profana as expectativas de santidade. O próprio título da pintura, *Lucy*, sugere uma mulher comum: “Dumas transforma o drama de Santa Lucia em uma normal, cotidiana morte”³¹ (Bonacossa in Boogerd, 2009, p. 191, tradução nossa). Dumas, ao reformular a figura de Santa Lúcia, testa os limites de representação da pintura e brinca com sua capacidade de determinar uma narrativa específica. A questão restante é a de que a pintura é o maior fantasma de si mesma na medida em que se reformula através de tentativas incansáveis e falhas de escapar de sua própria história.

Em uma tela quadrada (figura 49), Dumas pinta um corpo cujos pés não chegam no limite do enquadramento. Os braços abertos evidenciam uma linha que cruza a composição, dividindo-a em duas. Na parte superior da pintura, em tinta branca, a caligrafia da artista escreve o título da obra: *Medindo seu próprio túmulo*. A frase é como uma legenda para o que ocorre na imagem, uma sugestão irônica de que, a

³¹ *Dumas transforms the drama of Santa Lucia into a normal, everyday death.*

pintura é somente um meio de entrar em acordo com a morte, assim como o gesto de medir o tamanho do seu túmulo com seus braços metaforicamente se torna um meio de avaliar seu valor. A pintura é colocada como um comentário na função celebratória e memorial dos retratos oficiais e o quão inúteis são para os mortos.³² (Bonacossa *in* Boogerd, 2009, p. 185, tradução nossa)

A pintura não faz alusão a nenhuma obra consagrada da história da arte, mas sim a uma cena do filme britânico *If*, dirigido por Lindsay Anderson em 1968 (figura 48). O filme é um dos símbolos da contracultura inglesa dos anos sessenta ao retratar uma insurreição estudantil armada. Vale ressaltar que em maio do mesmo ano em que o filme foi lançado ocorreram protestos estudantis históricos em Paris. Embora seja fato que as referências de Dumas dão amplo espaço ao acaso, é preciso reconhecer a escolha da artista em pintar a ineficiência da pintura para os mortos através da imagem de um filme que é ícone do *New Wave* britânico.

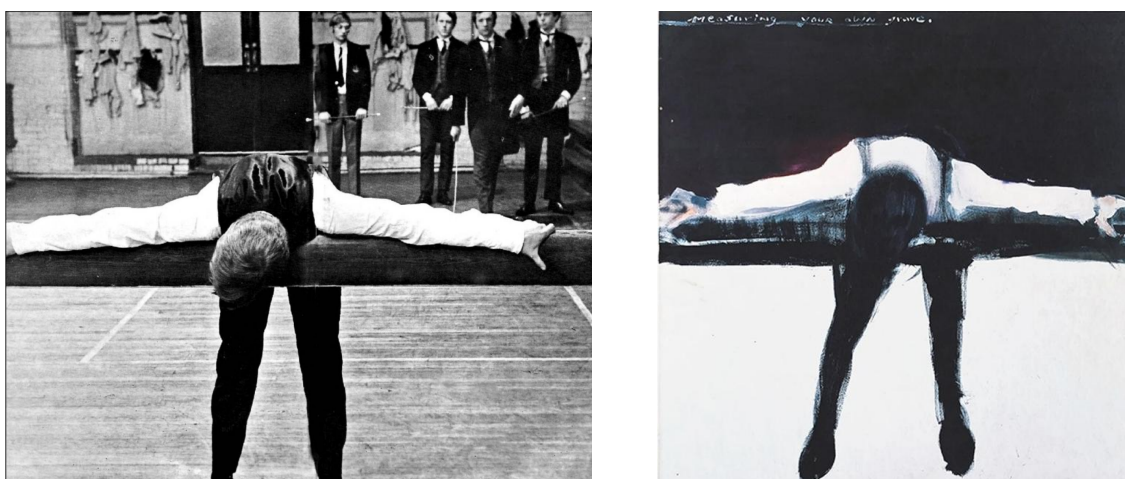


Figura 48 - Imagem do filme *If*, de Lindsay Anderson. 1968. Disponível em:

<http://www.agenteprovocador.es/publicaciones/en-recuerdo-de-malcolm-macdowell>

Figura 49 - DUMAS, Marlene. *Measuring your own grave*. 2003. Óleo sobre tela, 140 x 140 cm. Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/226/2915>

A pintura de Marlene Dumas faz referência a um filme que não poderia ser mais atual a seu tempo; Anderson é tão objetivo quanto Delacroix ao produzir arte que seja também discussão de eventos do presente. Por outro lado, o artista que, em Dumas, mede seu próprio

³² *painting is just a way of coming to terms with death, just as the gesture of measuring the size of your grave with your arms metaphorically becomes a way to evaluate your worth.*

túmulo, o faz porque se perde nas expectativas de que a história da arte, em sua grandeza tradicional, supere o inevitável fim da vida. Enquanto a imagem de Anderson fala de seu presente histórico, a pintura de Dumas age como uma metapintura na medida em que problematiza a situação da pintura em sua relação com a história da arte.

A questão colocada pela artista é de que os mortos não apreciam pintura, mas os vivos sim. Não só apreciam, como precisam dela para se lembrarem de que são humanos e, por consequência, frágeis e passíveis de morte. *Medindo seu próprio túmulo* é, assim, construída sobre contradição: comenta a pintura como fracasso em louvar a história ao mesmo tempo em que é fruto do acúmulo de uma série de referências dela advindas. Afinal, em nenhum momento Dumas nega a história. Na produção da artista, é possível perceber a história como ferramenta visual que revela, debate e decifra os códigos do presente. Isso porque a pintura irremediavelmente carrega o fardo da tradição: mesmo que talvez a contragosto, pintar é um ato de diálogo com o passado, e, para Marlene Dumas, uma via de acesso à imagem-fantasma que insiste em assombrar o presente.

3. CONCLUSÃO

O corpo produtivo de Marlene Dumas possui uma amplitude difícil de rastrear. Suas temáticas são ambíguas e subjetivas, podendo levantar diversos pontos na mesma tela e as interpretações, como na maioria das obras da arte contemporânea, não são fixas. Também foi um desafio o fato de quase não haver produção escrita sobre o trabalho de Marlene Dumas em português. No processo de construção do texto, isso foi entendido como mais uma razão pela qual a pesquisa deveria ser feita. Assim, este trabalho é apenas um recorte dentre as infinitas possibilidades a serem exploradas sobre esta artista que tanto contribui para a cena artística contemporânea. É esperado que a presente pesquisa seja parte de uma série de explorações pertinentes referentes à teoria em arte, especialmente em pintura figurativa contemporânea.

Dumas é dona de uma capacidade peculiar de relacionar suas pinturas à imagens da cultura visual, tema explorado em *A persistência ou o estatuto da imagem*, sendo uma das artistas que exemplifica porque a pintura não sucumbiu às suas tantas crises: dentre as inúmeras formas de se fazer arte, a pintura figurativa ainda é pertinente porque lembra o espectador de que este vive em um mundo de imagens. Marlene Dumas usa a tela como evidência material das imagens que passam tão rapidamente pelos meios de comunicação, obrigando o espectador a tomar consciência daquilo que consome. Se as mídias digitais de massa - como redes sociais e televisão, por exemplo - podem ter o objetivo de distrair quem as consome, a pintura de Dumas faz justamente o contrário: faz que o espectador encare as mesmas imagens de maneiras diferentes e, portanto, percebê-las como agentes da sociedade contemporânea.

A história da arte é parte do estatuto da imagem e, nas pinturas de Dumas, a referência a imagens da tradição artística também é uma maneira de falar sobre a situação da pintura no mundo contemporâneo. A artista sabe que a pintura recebeu, durante sua história, um nível de relevância cultural considerável e usa isso como uma possibilidade de jogo entre narrativas. Em sua apropriação ao cadáver de Santa Lúcia de Caravaggio, por exemplo, Dumas faz mais do que replicar a obra; a artista usa os recursos da pintura para criar outra Santa Lúcia, uma mais aproximada e comum. É a realocação de uma imagem do passado para o presente, recurso de natureza possível na pintura contemporânea. Mais do que isso, as questões trazidas por Dumas em suas referências à história da arte são geralmente tensões que se reformulam no presente, como a situação das mulheres de Argel, por exemplo: uma denúncia de que a presença da colonização europeia resiste no presente, de uma maneira ou de outra.

Conclui-se, portanto, que as obras da história da arte agem como imagens-fantasma na pintura de Dumas na medida em que representam as questões da humanidade que não foram resolvidas. A aparição de imagens da história da arte no corpo produtivo da artista é entendida como a materialização destas questões - como a morte, a violência e o sexo, por exemplo - que persistem apesar das transformações constantes da vida em sociedade. Assim, a produção de Marlene Dumas, através de uma articulação metalinguística, coloca em pauta não só as tensões humanas, como também a relação estabelecida entre elas e a pintura figurativa contemporânea.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.

ARIÈS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. 2 ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 165-196.

BOOGERD, Dominic Van Den. *et al.* **Marlene Dumas**. 2ª ed. Nova York: Phaidon, 2009.

BOURGEOIS, C. (Org.). **Marlene Dumas: Open-End**. 1ª ed. Veneza: Marsilio, 2022.

BUTLER, C. **Marlene Dumas: Measuring your own grave**. 1ª ed. Los Angeles: *Catalogue of The Museum of Contemporary Art, Los Angeles*, 2008.

CHOMSKY, Noam. **Mídia: Propaganda Política e Manipulação**. Trad. Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

CORDEIRO, Marta. Brígida Mendes, o corpo em desaparecimento. **Umbigo**. Lisboa, v. 33, 2010. Disponível em: https://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/2992/1/brigida_mendes.pdf

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

FLORES, Maria Bernardete Ramos. A voz do silêncio na arte de Edward Hopper: Ou a modernidade desencantada. **MODOS: Revista de História Da Arte**, v. 1, n. 2, p. 29-46, 2017.

FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GREENBERG, Clement, Pintura Modernista *in*: **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 101 - 110.

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo. **Educação & realidade**, v. 22, n. 2, 1997.

ILEGEMS, Danny. Leve de legende: kunstenaars Marlene Dumas komt naar Antwerpen. **Humo**, vol. 4160, no. 22 (26 Mai 2020): p. 132-137.

MENDES, Valdemar dos Santos. **Pintura contemporânea**: imagem deferida e proposição crítica. 2015. Tese (Doutorado em Arte Contemporânea) - Colégio das Artes, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2015.

MESSUD, Claire. Open. **Marlene Dumas: Myths & Mortals** (catálogo de exibição), Nova York: David Zwirner Books, 2019: p. 104-118.

SABINO, Isabel (Org.). ***And painting?***: a pintura contemporânea em questão. Lisboa: CIEBA - FBAUL, 2014.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.