

disfunction

These paintings's chromatic palette can, because of their coldness, be quite deceitful. The situations, portrayed in sober tones, seem to depict apparently banal and uncomplicated subjects, and confuse the interpretation of the viewer. Pilled-up chairs, the reverse of a banner, a cup-cum-puddle, an upturned trolley. Escaping from convoluted poetics, these and other compositions are disturbing due to their economy of elements, which, paradoxically, does not collaborate towards a discursive clarity, for it raises an enigma that take as its starting point a presumed thematic obviousness.

One of the big questions for the contemporary art piece is the possibility of it not being confined to itself, assimilating references from the world into its own objectual nature, making its surroundings part of the piece, giving it meaning. Thus, a painting's represented image, for instance, is the starting point for a reflection that lies beyond the icon. For sure, this intellectual procedure has been around ever since the Renaissance, however, what we observe today is the chance for the art piece to exist even without materiality or visuality, being able to erect itself through the understanding of its context, whether expressed or not, in the authorial discourse.

Despite not following in the direction of elaborating an entirely immaterial piece, Berliner's paintings are charged with conceptual data and surprise with their reflection of the human mirrored in the artifacts and absurd surroundings portrayed, which, aseptic in their majority, prove the existence of the human animal in the world. In the text hidden beneath the surface of these images, the artist, despite being less acidic, does not criticize mores or make any moral or value judgement, nor does he weave any manner of interpretations of Pop culture or of the contemporary world that creates it.

Nevertheless, the grand motto of Berliner's pictorial work is painting itself, with its making, procedures and the visual and narrative possibilities to be reached in this most traditional of media - keeping himself constantly open to new stylistic endeavors. In this movement, his muted, slightly gloomy palette, goes back to foggy sunsets and creates a thunderous silence. The objects represented in this opaque color scheme prove themselves to be, in their turn, honest in composition, but are, in fact, dysfunctional in relation to their context: nothing works in its proper place.

It is noteworthy that the depicted situations suggest a static temporality which,

rather curiously, resides in the human and not in the object. For the time of man, despite being dynamic, remains the eternal prisoner of the present instant, thus watertight, in the manner in which the inanimate objects of these paintings show themselves to be. Such a feature raises the absurd thematics of the scenes, and the volume of the thunderous silence which embraces them, even higher.

In relation to Berliner's process, this new series marks another step in his pictorial work, previously marked by an angry process of making and the juxtaposition of various elements and techniques. Another important component was the materiality of the oil paint, applied in thick layers. In the present moment, however, the homogeneous surface is more highly valued, while the ample areas of color give form and volume to the object, making the outlining that turned the canvas into a sketchbook dispensable. This new way of applying paint is, nevertheless, concerned not only with the composition's imagetic and thematic reference points, but also with the conscious desire of exploring new challenges in the troublesome task of going back to painting in order to be able to reach the world.

Daniela Labra

disfunção

A palheta cromática destas pinturas engana com sua frieza. As situações retratadas em tons sóbrios trazem assuntos banais aparentemente pouco complexos, e confundem a interpretação do observador. Cadeiras empilhadas, o reverso de um banner, um copo vertido numa poça d'água, um carrinho de carga de cabeça para baixo. Escapando de firulas poéticas, estas e outras composições perturbam pela economia de elementos a qual, paradoxalmente, não colabora para uma clareza discursiva pois ergue um enigma a partir de presumida obviedade temática.

Uma das grandes questões da obra de arte contemporânea é a possibilidade dela não ficar confinada em si mesma, assimilando referências do mundo na sua própria natureza objetual, fazendo do entorno uma parte que integra o trabalho e lhe dá sentido. Desse modo, a imagem representada numa pintura, por exemplo, é o gatilho para uma reflexão que está para além do ícone. Por certo, esse procedimento intelectual está presente desde o Renascimento, mas o que observamos hoje é a chance da obra existir mesmo sem materialidade ou visualidade, podendo erijir-se só por meio da compreensão do seu contexto, exprimido ou não, no discurso do autor.

Ainda que não siga na direção de elaborar uma obra totalmente imaterial, as pinturas de Berliner carregam no dado conceitual e surpreendem com a reflexão sobre o humano espelhado nos artefatos e ambientes absurdos retratados, os quais, ascéticos em sua maioria, comprovam a existência do ser humano no mundo. No texto oculto sob a superfície de imagens, o artista, embora ácido, não faz crítica de costumes nem julgamento moral de valor, e muito menos tece análises sobre a cultura Pop ou a contemporaneidade que a engendra.

Entretanto, o grande mote de sua obra pictórica é a própria pintura, com sua fatura, o seu procedimento e as possibilidades visuais e narrativas a serem alcançadas nesse suporte tão tradicional - mas sempre aberto a novas investidas estilísticas. Nesse movimento, a palheta baixa, levemente soturna, remete a entardeceres nublados e gera um silêncio rumoroso. Por sua vez, os objetos representados com esse colorido opaco, mostram-se íntegros em sua composição mas de fato são disfuncionais em relação ao seu contexto: nada funciona em seu devido lugar.

É interessante ainda perceber que as situações sugerem uma temporalidade estática que, curiosamente, está no humano e não no objeto. É que o tempo do homem, apesar de dinâmico, é eterno prisioneiro do instante presente, sendo portanto estanque, tal como se mostram os elementos inanimados destas pinturas. Tal aspecto, aumenta ainda mais o absurdo temático das cenas e o volume do

silêncio rumoroso que as envolve.

No que condiz ao processo de Berliner, esta nova série representa uma outra etapa em sua obra pictórica, anteriormente marcada pela fatura raivosa e pela justaposição de diversos elementos e técnicas. Um outro componente importante era a materialidade da tinta óleo, usada em grossas camadas. Neste momento, contudo, a superfície homogênea é mais valorizada, enquanto que áreas extensas de cor dão forma e volume ao objeto, dispensando o delineamento que fazia da tela um sketchbook. Este novo modo de aplicar a tinta, contudo, diz respeito tanto ao referencial imagético e temático da composição, quanto à vontade consciente de explorar novos desafios na difícil prática de retornar à pintura para conseguir tocar no mundo.

Daniela Labra

body in change

I thought that my sister could sprout into a tree of muscles, with branches of bones producing flowers of fingernails. Thousands of fingernails that perhaps would follow the little bit of sun. Perhaps they would grow like sharp claws.

Valter Hugo Mãe, *A desumanização*

The Portuguese word *muda* in the exhibition's title, *Corpo em Muda* [Body in Change], besides meaning "change," is associated with sprouting, transformation and renovation. The term also designates a young plant (seedling) which is yearning for the action of time. These notions also bear a sense of expectations of hatching, metamorphosis, and fruiting.

In his novel *A desumanização*, Portuguese writer Valter Hugo Mãe tells the story of a girl who, in trying to come to grips with the death of her twin sister, asks what happened with her body. She starts to equate that which was buried with the image of the body that is disintegrated by vermin in the earth and with the essence of fertility. This gives rise to the dubious condition of a "planted child," of a body which is simultaneously carcass and seed. In her infantile naïveté, the girl imagines that her sister would sprout branches and fruits, as well as fingernails and teeth, in a disordered growth process. It is a body in change from which dissimilar elements sprout, resulting in the coexistence of disconnected parts.

Bodies in change reappear in the recent production by Eduardo Berliner. The artworks featured in the show reveal the means by which his figurative universe operates hybridizations. Upon entering this exhibition we see a flutist with the snout, a dog with a child's head, a doll with horns for arms. Dissimilar autonomous elements circulate within the same universe, without any definite origin or destination. The outlook presented is one of bodies that undergo transmutations, recombinations and amputations in a space of limbo between the human and the animalesque.

The first sign of these operations is found in the wide range of origins of the images, which combine figures arising from the exercise of observation and from imagination. The artist's disconcerting figures spring from studies in a natural history museum, fragments of memory and elements of day-to-day life. In the painting *O flautista* [The Flutist] the cranium of the elephant was transposed in detail from studies in drawing, while the body of the flutist – a man/dog hybrid – seems somewhat improvised. In this case, as on other occasions in Berliner's production, the outlines of the human figure do not result from observation, but from what is imaginatively implied or suggested by the blotches of paint.

The set of artworks featured in the show also conveys the uneasiness that arises when figures of such diverse natures are treated equivalently. This equivalence does not involve their pictorial aspects or the procedures of their making, but rather the coexistence of the absurd and the familiar. These bodies are treated in an uncanny way, as in *Balanço* [Swing Set], in which a simple swing set with amputated limbs is part of a typical childhood scene. In light of the juxtaposition of hybrid and dissimilar elements, it is not possible to distinguish what is innocent or dangerous, nor even whether there is any displacement of the explicit motif in the paintings, or not.

The juxtaposition of elements is coupled with the ambiguity of the gestures. At the same time delicate and violent, the contact between the bodies takes place in the form of a reciprocal exchange: a boy wears an animal skin like a glove, the animal paw wounding his foot; a skull with skeleton arms is holding a man's head as though it were about to break his neck. These gestures and counter-gestures contain, however, an unknown quantum of meaning, just as in the scenes portrayed there is a latent content. We do not know what leads a child to stick his fingers into another boy's eyes and mouth – it could be a game, though it's not clear if it is ingenuous or perverse.

Besides the bodies in change and the multiple origins of the elements, there is another dimension in this set, which is linked to the experience of the gaze. Paintings such as *Vampiro* [Vampire] and *Sem título* [Untitled] contain presences that are not limited to their pictorial constitution. They are figures that beckon for and return our gaze, which lends them a dreamlike or phantasmagoric status. The communication they establish with us is in a certain way intrusive, since at first sight we already find ourselves being watched by them. More precisely, through the chromatic behavior of the artworks, we are confronted by apparitions that emerge from the darkness.

Nevertheless, Eduardo Berliner's images are matteric. They are paintings, drawings, prints and watercolors of diverse densities and constitutions; artworks whose complexity springs from the accumulation of gestures and chance occurrences in the manipulation of the medium. Each artwork presents itself as a body and shares the space with the observers. There is, however, an ambiguity in the perception: what is on the canvas, the paper, or the wood is both recognized and not recognized. There is a game between abstractionism and figurativism: sometimes one of the abstract paintings reminds us of the planarity the others. In light of the figures of his imagination, we see that his artworks essentially deal with pigment, light, size and distance.

Between the imagetic, the matteric and the personal, these bodies in change evince something that is underway in Berliner's work. A turning point seems to have taken place due to the influence of an incipient problematic, relative to the contact with the Other. In contrast with his production from previous years, his images now contain signs of autonomous subjectivities in relation to that of the artist. This explains the dynamics of the gazes that are established between the observer and the artworks. The discomfort we feel before some of them is the recognition that we are ourselves objects in the gaze of the Other.

Berliner's bodies in change do not refer only to the myriad possibilities of the fertile body but also to the mystery of maturation: to the impossibility of the current situation to unveil its future. In the novel, the twin of the planted child experiences the limit of her own process of becoming: she asks her father to prune her body, like a bonsai tree, to stop the change, so that she does not get out of step with her sister. We thus find in Eduardo Berliner and Valter Hugo Mãe the moment of alterity: the self cannot avoid its transmutation into another. It is likewise not possible to postpone the encounter with what is different. We are surprised at the instant when the potential for change brings together a wide range of possible paths, from which sprout the rachitic and the gracious, the prosaic and the brutal.

Priscyla Gomes and Felipe Kaizer

corpo em muda

Achei que a minha irmã podia brotar numa árvore de músculos, com ramos de ossos a deitar flores de unhas. Milhares de unhas que talvez seguissem o pouco do sol. Talvez crescessem como garras afiadas.

Valter Hugo Mãe, A desumanização

Brotar, transformar, renovar são algumas das acepções associadas à muda. O termo designa também uma planta jovem, que anseia pela ação do tempo. Essas noções trazem consigo, entre outras coisas, expectativas de eclosão, de metamorfose, de frutificação.

Em A desumanização, o escritor Valter Hugo Mãe narra a história de uma menina que, diante da morte da irmã gêmea, se questiona sobre o que fora feito do seu corpo. Aquilo que é sepultado passa a equivaler à imagem do corpo que se desagrega sob a ação dos bichos da terra e ao cerne de algo fecundo. Estabelece-se a condição dúbia da “criança plantada”, de um corpo que é ao mesmo tempo carcaça e semente. Algo na ingenuidade da imaginação infantil faz com que a menina dê ramos e frutos, bem como unhas e dentes, em um processo de crescimento desordenado. Um corpo em muda do qual brotam elementos díspares, onde convivem partes desconexas.

Corpos em muda reaparecem na produção recente de Eduardo Berliner. Os trabalhos expostos revelam o meio pelo qual seu universo figurativo opera hibridizações. Ao adentrarmos a exposição vemos um flautista com focinho, um cachorro com cabeça de criança, uma boneca com braços-chifres. No mesmo universo circulam dispersos elementos autônomos, sem origem ou destino certo. É uma visão dos corpos que aposta na potência de transmutações, recombinações e decepções no espaço entre o humano e o animalesco.

Essas operações encontram seu primeiro indício na diversidade de origem das imagens, combinando figuras provenientes do exercício de observação e de imaginação. Suas figuras desconcertantes advêm de estudos em um museu de história natural, fragmentos de memória e elementos do cotidiano. Na pintura O flautista, o crânio do elefante foi minuciosamente transposto de estudos em desenho, enquanto o corpo do flautista – híbrido de homem e cão – parece ligeiramente improvisado. Nesse caso, como em outras ocasiões na produção de Berliner, os contornos da figura humana não são o resultado da observação, mas daquilo que se imagina ou se insinua nas manchas de tinta.

O conjunto das obras expostas também transpõe o incômodo que figuras de

natureza tão distintas provocam quando tratadas de maneira equivalente. A equivalência não se dá propriamente em termos pictóricos, de manufatura, mas na maneira como o absurdo e o familiar convivem. Há um estranhamento na forma como esses corpos são tratados, como no Balanço, em que o simples equilíbrio de membros esquartejados é parte de um cenário tipicamente infantil. Tendo em vista a justaposição de elementos híbridos e estranhos entre si, não é possível diferir entre o que é inocente ou perigoso, ou mesmo se há ou não um deslocamento do motivo explícito das pinturas.

À justaposição de elementos soma-se a ambiguidade dos gestos. Ao mesmo tempo delicado e violento, o contato entre os corpos se dá sob a forma de uma troca recíproca: um menino veste a pele de um animal como uma luva enquanto a pata fere-lhe o pé; uma caveira ampara a cabeça de um homem como se fosse quebrar-lhe o pescoço. Permanece, porém, uma incógnita o sentido desses gestos e contragestos, bem como o conteúdo latente das cenas retratadas. Não sabemos o que leva uma criança a introduzir os dedos nos olhos e na boca da outra – pode ser uma brincadeira, a um só tempo ingênua e perversa.

Além dos corpos em muda e das origens múltiplas dos seus elementos, há outra dimensão nesse conjunto, que se liga à experiência do olhar. Quadros como Vampiro e Sem título contém presenças que não se reduzem à sua constituição pictórica. Trata-se de figuras que reclamam e devolvem nosso olhar, o que lhes confere um estatuto onírico ou fantasmagórico. A comunicação que estabelecem conosco é de certo modo intrusiva, pois à primeira vista já nos vemos olhados por elas. Mais exatamente, por meio do comportamento cromático das obras, somos confrontados por aparições que emergem da escuridão.

Contudo, as imagens de Eduardo Berliner são matéricas. São pinturas, desenhos, gravuras e aquarelas de densidades e constituições próprias; obras cuja complexidade nasce do acúmulo de gestos e acasos na manipulação do meio. Cada obra se impõe como um corpo e divide o espaço com os observadores. Há, portanto, uma ambiguidade do ver: de que se reconhece e não se reconhece aquilo no suporte da tela, do papel ou da madeira. Estabelece-se um jogo entre abstracionismo e figurativismo: por vezes uma pintura abstrata nos lembra da planaridade das demais. Tendo em vista as figuras do seu imaginário, vemos que as suas obras tratam essencialmente de pigmento, luz, tamanho e distância.

Entre o imagético, o matérico e o pessoal, esses corpos em muda dão a ver algo que está em curso na obra de Berliner. Uma inflexão parece ter ocorrido por influência de uma problemática incipiente, relativa ao contato com o outro. Em contraste com a produção dos anos anteriores, encontramos agora nas imagens indícios

de subjetividades autônomas em relação a do artista. Nesse sentido, explica-se a dinâmica de olhares que estabelecem conosco. O desconforto que sentimos diante de algumas delas é o reconhecimento de que somos também objetos para o olhar alheio.

Os corpos em muda de Berliner não remetem apenas à profusão de possibilidades do corpo fecundo mas também ao mistério da maturação: à impossibilidade do atual de descortinar o futuro de si. No romance, a gêmea da criança plantada vivencia o limite do seu próprio devir: pede ao pai que corte-lhe o corpo, que a impeça de mudar, para que não entre em descompasso com a irmã. Assim, encontramos em Eduardo Berliner e Valter Hugo Mãe o momento da alteridade: de que o eu não pode evitar sua transmutação em um outro. Do mesmo modo, não é possível preterir o encontro com o que é distinto. Somos surpreendidos pelo instante em que o potencial para a mudança congrega os mais variados caminhos, por onde germinam o raquítico e o gracioso, o prosaico e o brutal.

Priscyla Gomes e Felipe Kaizer

alcino leite neto interviews eduardo berliner

ALN You have been drawing for many years, and you have also made objects and even staged a performance, but only recently you decided to dedicate yourself mostly to painting. What made you concentrate on that activity? In your opinion, where is painting situated in today's art and what does it mean for our time?

EB I try to deal with one problem through different ways, and that's a practice that I have used since the last two years in the graphic design school, when I started to utilize specific graphic design tools to develop my personal projects. The final project at school was a book, for which I created a narrative interconnecting texts and drawings, one affecting the other. One of the ramifications of that project was the development of a series of objects. I took off the plush of twenty stuffed rabbits and I redesigned their boxes. The work was presented as a performance, in which the rabbits were all scattered around the exhibition site. Skinning the rabbits was an attempt to deal with questions that were analogous to the ones I was addressing in the book. Around that time, together with the graphic design school, I started to study art and drawing under Professor Charles Watson. Then I started to attend weekly workshops at his studio, where we would discuss works in progress. I was drawing and developing objects. The colors slowly got into the drawings, when I used oil pastel. I used oil on canvas for the first time during an exercise proposed to the students in that group. Up until that moment, I hadn't considered the possibility of using that support, maybe because of the weight of its tradition. After that first exercise, the fear disappeared. I continued to paint on my own. Little by little I realized I was concentrating my efforts in that direction. I think painting has the same importance as any other form of artistic expression in art today. Such leveling stimulated many different ways to approach painting. It was contaminated by other forms of expression and other areas of knowledge. That's why it's not uncommon in our time to see figurative or abstract paintings or those affected by installation, sculpture, or performance practices. I would also say that painting demands a different temporality from the fleeting rhythm of the images disseminated by the media. The painting process demands a different sense of time both from the painter and from the observer. In my case, painting helps me establish a primordial relationship with the physicality of the world. When, for some reason, I need to spend a few days without painting or drawing, I feel as if I were walking with sponges under my feet. I have a lesser sensation of friction with the world around me, as if I weren't able to really touch (and see) things, something that painting allows me to do. For me, painting is a kind of friction.

ALN Before painting, you work with a number of resources and languages—photographs, sculptures, installations, collages, objects, debris, etc. That is, the painting is the synthetic result of a series of previous interventions of other languages on things, on the “referents.” It is born out of a set of challenges that you take on even before you start to elaborate the canvas. Why not make a direct appropriation of the objects and beings on the painting?

EB After working on a series of starting points that I find interesting, I usually don't know what to paint. Sometimes my interest is guided by something that happened in more recent paintings, other times it might change dramatically, guided by some perception of things around me—things of the world or events related to human relationships. While I think about what to do, I naturally end up handling things. Manipulating things with my hands is a form of thinking that's complementary to the process of drawing and photographing (I always have my drawing pad and my camera with me). Many times I disassemble or break things while I handle them. On those occasions, I have the opportunity to see something that I hadn't noticed before. I don't see it as destruction, but as something new. From the collapse of the materials and the attempts to continue the work, I get something I could not have anticipated. In the process, other ideas begin to surface, other challenges. Every day I am affected by small events. For instance, a sick pigeon hidden on a hole on the sidewalk. It's not only the pigeon that interests me. The whole context is important: the appearance of the animal, the light, the colors, and my state of mind at that particular moment... Just the other day, I saw a wheelchair behind a plant vase in a bank agency. I asked the bank manager if I could photograph it, and he said I could not, for security reasons. Then I decided to recreate the bank agency interior in my studio. I bought a grey carpet imitating the granite floor of the agency, a plant vase, a wheelchair, and a chrome bin. While I was setting it, I realized the feeling that led me to recreate it was no longer the same, so I went on working until something else affected me again. I also realized I could do other things that would not be allowed in the bank, like perform CPR on a test dummy used by medicine students. I added other elements to the set, including such dummy, probably because I had just seen a man carrying one of them at night. When the set was ready, I thought that I had created something independent, that had its own strength, that would allow me to both photograph and manipulate the bank environment and create another space, a hybrid one (neither bank, nor hospital), a rather weird one, but not something imaginary, because it was based on observations and, more than that, on the recreation of the space itself, with the elements that belong to it. But I'm still not sure as how to progress. I think there is a huge power in trying to deal with gaps left by pieces of information I cannot relate entirely.

ALN Even if you mask, deform, metamorphose, and even erase “characters” and other elements of your paintings, they remain in the realm of figurative painting. In addition to that, you seem to have great confidence in the pictorial representation of environments, scenes, or situations where the weight of figuration is crucial, even if they lead to disturbing images, where you mix familiar and strange, natural and absurd, violence and lyricism. Why is figuration important in your work? How are your “themes” born and how do you develop them? What do you intend with those images?

EB The importance of figuration is related to the development of narratives based on the observation of the world and of my personal universe. However, such narratives don't hold a precise message. They don't have a beginning or an end. They can emerge from mental images or from the strangeness caused by something I saw. Even when I begin with a mental image, however, I look for something in the world that helps me visualize it. In this attempt to create a model in the world for something I have imagined, I manipulate objects, I draw, I make collages, and take photographs. For me, painting starts way before I touch the surface of the canvas. The materialization process of the mental images itself is already part of the narrative of the painting, expressing my dialogue with matter. Sometimes, the painting process of a painting can be extremely slow, confused, stagnant, and full of changes of direction. In other moments, the work can be developed in a precise, fast, and vigorous manner. The rhythm of the work can change a lot inside the same painting. Doubts, exhaustion, impatience, precision, brutality, and delicacy— all this is accumulated on the surface of the canvas. In the painting *Enterro* [Burial], for instance, some of the objects painted were the result of putting together fragments, things or pieces of things I collected and reorganized for months, guided by the sensibility of the eyes and the hands, by the origin of the objects and their materials: a foot-drop splint previously used by my mother, a model for the knee bones, a skull mask, and a plant. For me, they are all symbols of finitude: the gradual process of aging made evident by the loss of physical strength and resistance of the limbs, my own finitude realized through my parents' aging... I kept those objects organized on a corner of my studio. I thought about them as some sort of still life. Guided by another interest, the strangeness I feel behind walls covered with photographs of landscapes inside architectural spaces, I began to imagine wild animals hunting in those places, and that led me to develop a wolf mask, made of wax. Later on, I saw the opportunity to put this mask together with the other objects, in a situation staged in an alley near my studio. What caught my attention in there was a pile of sand with a shovel buried in it, which would be used to make cement. The whole atmosphere interested me: the colors, the light, and the possibility to use the pile of sand in a scene about a

burial. While I was photographing it, the unexpected, like a boy who decided to take a close look at the “wolf,” brought reality and familiarity to a situation that was staged and absurd in the beginning. The photographs I took on that day were used as a starting point for the painting. What do I intend with this work? I don't know for sure, but I believe that, during the painting process, my very personal starting points, apparently absurd or fantastic, might turn into images that have an embracing power of evocation, where the other might find a little of his own self.

alcino leite neto entrevista eduardo berliner

ALN Você desenha há muitos anos, também fez projetos artísticos com objetos e chegou até mesmo a realizar uma performance, mas só há pouco tempo resolveu se dedicar principalmente à pintura. O que o levou a se concentrar nessa atividade? Na sua opinião, qual é o lugar da pintura na arte atual e qual o significado dela para nossa época?

EB Tentar lidar com um só problema através de diferentes caminhos é uma prática que me acompanha desde os últimos dois anos da faculdade de design gráfico, quando passei a utilizar ferramentas específicas daquele meio para desenvolver projetos pessoais.

O projeto de final de curso consistia em um livro, para o qual criei uma narrativa que interligava texto e desenho, um afetando o outro. Uma das ramificações desse projeto foi o desenvolvimento de uma série de objetos. Retirei a pelúcia de vinte coelhos e redesenhei suas embalagens. O trabalho foi apresentado como uma performance, na qual os coelhos espalhavam-se pelo espaço expositivo. Retirar as peles dos coelhos foi uma tentativa de lidar com as questões análogas às que eu vinha desenvolvendo no livro. Mais ou menos nessa época, paralelamente à faculdade, comecei a estudar arte e desenho com o professor Charles Watson. Depois, passei a freqüentar semanalmente um grupo de estudos em seu ateliê, onde discutíamos projetos em andamento. Eu desenhava e desenvolvia objetos.

As cores entraram gradualmente nos desenhos, quando utilizei pastel oleoso. Usei o óleo sobre tela pela primeira vez durante um exercício proposto aos alunos do grupo. Até aquele momento, eu não considerava a possibilidade de utilizar esse suporte, talvez pelo peso da tradição. Depois desse primeiro exercício, o receio se dissipou. Continuei pintando por conta própria. Aos poucos percebi que estava concentrando a maior parte dos meus esforços nessa direção.

Penso que a pintura ocupa hoje, na arte, o mesmo lugar que qualquer outra forma de expressão artística. Esse nivelamento estimulou o surgimento de uma multiplicidade de maneiras de abordar a pintura. Ela passou a ser contaminada por outras formas de expressão e outras áreas do conhecimento. Por isso não é estranho em nossa época ver trabalhos de pintura figurativa ou abstrata ou afetada por práticas instalativas, escultóricas ou performáticas.

Eu diria ainda que a pintura requer uma temporalidade diferente do ritmo efêmero das imagens difundidas através da mídias. O processo da pintura pede um outro tempo, tanto daquele que pinta, quanto daquele que observa o trabalho.

No meu caso, a pintura me ajuda a estabelecer uma relação primordial com a fisicalidade do mundo. Quando, por algum motivo, preciso passar alguns dias sem pintar ou desenhar, sinto como se eu andasse com esponjas sob os meus pés. Diminui minha sensação de atrito com meu entorno, como se eu não conseguisse tocar (e ver) de fato as coisas, o que a pintura me permite fazer.

ALN Antes de fazer um quadro, você trabalha com variados recursos e linguagens – fotografias, esculturas, instalações, colagens, objetos, detritos etc. Ou seja, o quadro é o resultado sintético de uma série de intervenções anteriores de outras linguagens sobre as coisas, sobre os “referentes”. Ele nasce de um conjunto de desafios que você se coloca antes mesmo de iniciar a elaboração da tela. Por que você prefere não fazer uma apropriação direta dos objetos e dos seres no quadro?

EB Depois de trabalhar uma série de pontos de partida que considero interessantes, fico um tempo sem saber o que pintar. Às vezes, meu interesse é guiado por algo que tenha acontecido nas telas mais recentes, outras vezes, pode mudar dramaticamente, norteado por algum tipo de percepção sobre meu entorno – coisas do mundo ou eventos referentes à relacionamentos humanos.

Enquanto penso o que vou fazer, naturalmente acabo mexendo em coisas. Manipular coisas com as mãos é uma forma de pensamento complementar ao processo do desenho e da fotografia (ando sempre com meu caderno de desenhos e minha câmera fotográfica).

Muitas vezes desmonto ou quebro coisas, enquanto as manuseio. Nessa ocasiões, tenho a oportunidade de perceber algo que até então não havia notado. Não vejo como destruição, mas como algo novo. Do colapso dos materiais e das tentativas de continuar o trabalho, surge algo que eu não poderia prever. Nesse processo, vão aparecendo outras idéias, outros desafios.