

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ

PATRÍCIA RIBEIRO DANTAS DE MELO E BERTIN

PERCURSO CRÍTICO SOBRE A OBRA DE DANIEL SENISE E A QUESTÃO DO
MEIO NA CONTEMPORANEIDADE

CURITIBA

2024

PATRÍCIA RIBEIRO DANTAS DE MELO E BERTIN

PERCURSO CRÍTICO SOBRE A OBRA DE DANIEL SENISE E A QUESTÃO DO
MEIO NA CONTEMPORANEIDADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES), da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Artur Freitas.

CURITIBA

2024

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Ribeiro Dantas de Melo e Bertin, Patrícia
PERCURSO CRÍTICO SOBRE A OBRA DE DA NIEL SENISE
E A QUESTÃO DO MEIO NA CONTEMPORANEIDADE / Patrícia
Ribeiro Dantas de Melo e Bertin. -- Curitiba-
PR, 2024.
170 f.: il.

Orientador: Artur Freitas.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Artes) -- Universidade Estadual do
Paraná, 2024.

1. daniel senise. 2. percurso crítico. 3. meio.
4. intermeio. 5. transmeio. I - Freitas, Artur
(orient). II - Título.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

ATA nº 02 /2024 - PPGARTES
BANCA DE DEFESA

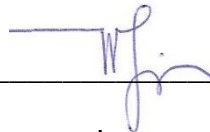
No dia 18 de abril de 2024, às 14h30, na Sala de Aula do Mestrado, na FAP – Campus Curitiba II, realizou-se a Banca de Defesa do Trabalho Acadêmico intitulado *PERCURSO CRÍTICO SOBRE A OBRA DE DANIEL SENISE E A QUESTÃO DO MEIO NA CONTEMPORANEIDADE* da mestranda **Patrícia Ribeiro Dantas de Melo e Bertin**, que contou com a presença dos professores doutores Artur Correia de Freitas (orientador), Anderson Bogéa da Silva e Wagner Jonasson, como membros titulares da banca avaliadora. Após a avaliação do Trabalho Acadêmico, a banca deliberou pela **APROVAÇÃO** da pesquisa. Nada mais havendo a discutir, o Exame de Defesa deu-se por encerrado e eu, professor orientador e presidente da banca, lavrei a presente ata, que segue assinada por mim e pelos demais membros da banca de avaliação.



Prof. Dr. Artur Correia de Freitas (UNESPAR) – orientador



Prof. Dr. Anderson Bogéa da Silva (UNESPAR)



Prof. Dr. Wagner Jonasson (UNESPAR)

*Dedico este trabalho aos meus avós
Ione, Mílvio, Ana Helena e Dultevir.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu noivo por sempre me incentivar a seguir meus sonhos e meu amor pela arte, mesmo que isso significasse recomeçar. Por sempre me motivar, me dar confiança e acreditar que eu sou capaz. Agradeço por me ensinar a ver o mundo de uma forma mais simbólica e significativa. Pelas suas palavras o mundo parece sempre mais inspirador e emocionante. Agradeço por sempre estar comigo nos momentos difíceis e por sempre torcer por mim. Acima de tudo, agradeço pelo amor que você me dá todos os dias.

Agradeço aos meus pais por serem meu suporte, por sempre terem palavras gentis e confiantes, por todo amor incondicional e demonstrações de carinho, por sempre estarem ao meu lado e torcerem pela minha felicidade, por me apoiarem em todos os momentos e especialmente a realizar os meus sonhos e recomeçar, e por fazerem sempre com que eu me sinta segura.

Agradeço à minha família por todo apoio, amor e pela torcida constante.

Agradeço aos meus amigos e amigas pelo carinho e por estarem ao meu lado e torcerem por mim.

Agradeço aos meus professores e professoras, que dividiram tantos ensinamentos valiosos comigo.

Agradeço ao meu orientador, pela gentileza e paciência, pelos ensinamentos, por compreender meus momentos de angústia e por me dar todo o suporte ao longo da pesquisa.

Agradeço ter pessoas especiais que me possibilitam caminhar com confiança, mesmo que a estrada seja longa.

“Esperar e ter esperança”

Alexandre Dumas, O Conde de Monte Cristo

“Fique alegre e seja confiante”

Rainer Maria Rilke, Cartas a um jovem poeta

RESUMO

A presente pesquisa se propõe a construção de um percurso crítico, a fim de analisar exemplares de obras do artista Daniel Senise e a questão do meio na contemporaneidade. Com o intuito de compreender as novas produções artísticas características do campo contemporâneo, surgem os conceitos de intermídia, concebido pelo artista Dick Higgins, e transmídia, criado pelo filósofo Peter Osborne, concepções norteadoras da análise pretendida ao abordar as produções de Senise. A trajetória artística do artista carioca teve início nos anos 1980, no contexto do retorno à pintura, sendo este o meio eleito por ele para suas primeiras produções. Com o abandono do pincel e o adensamento de suas explorações, passou a adotar procedimentos ligados ao conceito de Sudário-Memória, alcançando o que se entende por obras intermediáticas, representativas de uma genuína fusão entre diferentes mídias. Ampliado seus campos de exploração prática e poética, compreende-se o alcance por parte de Senise das condições que configuram obras pós-conceituais ou transmídia, relacionadas a uma mudança na ontologia da arte, conforme concebido por Osborne. Neste sentido, pretende-se, a partir do percurso crítico, compreender como e a partir de quais procedimentos práticos e poéticos os conceitos de meio, intermeio e transmeio se apresentam na produção do artista. A presente pesquisa tem por principais autores os acima mencionados, bem como Agnaldo Farias, Noël Carrol, Georges Didi-Huberman, Maria Iovino, Dawn Ades, Ivo Mesquita, Carolina Duprat Ruggeri, dentre outros.

Palavras-chave: Daniel Senise; percurso crítico; meio; intermeio; transmeio.

ABSTRACT

This research proposes the construction of a critical path, in order to analyze examples of works by the artist Daniel Senise and the issue of the medium in contemporary times. To understand the new artistic productions characteristic of the contemporary field, the concepts of intermedia, conceived by the artist Dick Higgins, and transmedia, created by the philosopher Peter Osborne, emerged, which are the guiding concepts for the analysis intended when approaching Senise's productions. The artist's path began in the 1980s, in the context of the return of painting, which was the medium chosen by him for his first productions. As abandoning the brush and deepening his explorations, he began to adopt procedures linked to the concept of Shroud-Memory, achieving what is understood as intermedial works, which represent a genuine fusion between different media. Expanding his fields of practical and poetic exploration, it is understood that Senise's work reaches the conditions that constitute post-conceptual or transmedia works of art, related to a change in the ontology of art, as conceived by Osborne. In this sense, it is intended, with the construction of this critical path, to understand how and from which practical and poetic procedures the concepts of media, intermedia and transmedia appear in the artist's production. The main authors of this research are those mentioned above, as well as Agnaldo Farias, Noël Carrol, Georges Didi-Huberman, Maria Iovino, Dawn Ades, Ivo Mesquita, Carolina Duprat Ruggeri, among others.

Key words: Daniel Senise; critical path; media; intermedia; transmedia.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| 1 MEIO: O ESPAÇO CONSTRUÍDO NA PINTURA | 20 |
| 1.1 SENISE, A PINTURA E SEU RETORNO..... | 20 |
| 1.2 ALÉM DA GERAÇÃO 80..... | 32 |
| 1.3 A IMAGEM E O ADENSAMENTO DAS EXPERIMENTAÇÕES..... | 46 |
| 2 INTERMEIOS: O ESPAÇO CONSTRUÍDO ENTRE | 55 |
| 2.1 ENTRE CAMINHOS E FAZERES | 55 |
| 2.2 PERCURSOS PROCESSUAIS: MATERIALIDADES, EXPERIMENTAÇÕES E SUDÁRIO-MEMÓRIA..... | 75 |
| 2.3 UM FAZER ARQUEOLÓGICO: ENTRE O IMPRESSO E O PICTÓRICO | 95 |
| 3 TRANSMEIOS: O ESPAÇO CONSTRUÍDO ALÉM | 106 |
| 3.1 A CONDIÇÃO DO CONTEMPORÂNEO | 106 |
| 3.2 EXPLORANDO A TRIDIMENSIONALIDADE | 118 |
| 3.3 PERMEANDO O ESPAÇO..... | 128 |
| CONCLUSÃO | 141 |
| REFERÊNCIAS | 145 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS GERAIS | 145 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE DANIEL SENISE | 151 |
| ANEXO 1 – ENTREVISTA COM DANIEL SENISE | 160 |

INTRODUÇÃO

O presente trabalho se propõe a construção de um percurso crítico, com o intuito de analisar exemplares da produção artística do artista Daniel Senise e a questão do meio na contemporaneidade. O conceito de “meio” (ou mídia) aqui empregado, refere-se a “medium”, ao “[...] veículo pelo qual a arte se concretiza”.¹ Como exemplos de meios comumente conhecidos tem-se as linguagens artísticas da pintura, gravura e escultura.² Neste sentido, e conforme explicitado por Cacilda Teixeira da Costa, aos meios somam-se os suportes, qualquer objeto ou instância pela qual o meio possa se manifestar, como a exemplo da tela, que seria o suporte mais conhecido para a pintura.³ Assim, faz-se relevante esclarecer que os termos “mídia”, “meio”, “medium”, ou “linguagens artísticas”, são utilizados ao longo da presente pesquisa como sinônimos. São entendidos como diferentes formas de nomear esses “veículos” que possibilitam a concretização da arte, ou seja, que estabelecem a conexão entre dois polos, o artista e o espectador.

Trazendo mais elementos à definição de “medium” no contexto do campo artístico, o dicionário Oxford se vale do exemplo da pintura, a qual seria definida tanto na combinação de pigmentos com um veículo líquido, como água e óleo (entre outros), quanto nas técnicas empregadas, determinadas por estes veículos, como a aquarela (água), a pintura à óleo (óleo), e etc.⁴ O meio, segundo esta definição, seria, então, um conjunto de componentes que possibilitam um determinado fazer, alinhando-se ao conceito trazido por Teixeira.

A definição generalista de “medium” apresentada no dicionário, por sua vez, refere-se ao seu entendimento como algo intermediário,⁵ mesma compreensão tida pelo filósofo francês Jacques Rancière em seu texto “O que o ‘medium’ pode querer dizer: o exemplo da fotografia” ao considerar o meio artístico como um instrumento possibilitador do alcance de um determinado objetivo.⁶ Segundo o autor, teria sido a arte moderna a descaracterizar essa lógica, definindo o meio pela sua materialidade,

¹ COSTA, C. T. Arte no Brasil 1950-2000 Movimentos e Meios. São Paulo: Alameda, 2004, p. 49.

² COSTA, *loc. cit.*

³ COSTA, *loc. cit.*

⁴ MEDIUM. In: SIMPSON, J. A.; WEINER, E. S. C. The Oxford English dictionary. 2. ed. Oxford: Clarendon Press, 1989. v. IX, p. 555.

⁵ MEDIUM, 1989, p. 554.

⁶ RANCIÈRE, J. O que o ‘medium’ pode querer dizer: o exemplo da fotografia. Tradução: Pedro Lapa. ARTis ON, [S.l.], n. 4, p. 32-40, 2016. DOI. 10.37935/aion.v0i4.101. Disponível em: <https://artison.letras.ulisboa.pt/index.php/aio/article/view/68/54>. Acesso em 20 out. 2023, p. 33.

a qual se torna sua essência.⁷ Assim, os próprios meios passariam a prescrever a sua finalidade e não o contrário.⁸

Rancière, abordando essa subversão, referia-se à tese da especificidade dos meios formulada pelo crítico americano Clement Greenberg,⁹ que enunciava a necessidade das mídias se autodefinirem, voltando-se àquilo que lhes seria essencial e, portanto, que não estivesse presente em nenhum outro meio.¹⁰ Estariam limitadas à sua “área de competência”, alcançando, assim, uma pureza e autonomia.¹¹ Segundo o filósofo americano Noël Carroll, era uma forma de definir os padrões da arte com consequências até mesmo no ensino acadêmico, uma vez que a inserção de novas disciplinas como o vídeo e a fotografia fundamentava-se na autonomia destas com relação às demais.¹²

Ainda que tenha ganhado destaque na modernidade, a concepção de cada meio com seu próprio domínio não seria originária deste período, mas sim surgida no século XVIII, conforme apontado por Carroll.¹³ Charles Batteux, em seu livro “As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio” de 1746, enunciou o que considerava serem as belas artes por excelência: pintura, escultura, música, poesia e dança.¹⁴ Todas seriam regidas pelo mesmo objetivo de imitação da natureza, diferenciando-se no modo pelo qual alcançariam tal feito.¹⁵ Os meios para Batteux seriam as distintas formas das artes se manifestarem, como a exemplo da dança, cujo meio seria o gesto.¹⁶ Contrário à essa concepção da igualdade das artes, Gotthold Ephraim Lessing, assim como outros teóricos mencionados por Carroll, passam a diferenciá-las a partir de seus elementos físicos considerados a elas específicos.¹⁷

[...] a poesia, cujas palavras são encontradas *sequencialmente*, é uma arte temporal, especializando-se na representação de eventos e processos, enquanto a pintura, cujos signos, manchas de tinta, são encontrados apenas

⁷ RANCIÈRE, *loc. cit.*

⁸ RANCIÈRE, *loc. cit.*

⁹ RANCIÈRE, 2016, p. 33; GREENBERG, C. Pintura modernista. In: FERREIRA, G.; MELLO, C. C. (Org.). Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997, p.102.

¹⁰ GREENBERG, *loc. cit.*

¹¹ GREENBERG, *loc. cit.*

¹² CARROLL, N. The Specificity of Media in the Arts. *The Journal of Aesthetic Education*, [S.l.], v. 19, p. 5-20, 1985. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3332295>. Acesso em: 20 nov. 2023, p. 6.

¹³ *Ibidem*, p. 5.

¹⁴ BATTEUX, C. As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio. Tradução: Natalia Maruyama e Adriano Ribeiro. São Paulo: Humanitas, 2009, p. 37.

¹⁵ BATTEUX, 2015, p. 24-25, 27, 37.

¹⁶ BATTEUX, p. 17-18.

¹⁷ CARROLL, 1985, p. 7.

como espacialmente contíguos, deveria representar momentos (tradução nossa).¹⁸

No contexto moderno a ideia da especificidade compreende a eleição de um dos elementos constituintes do meio como seu principal, a exemplo da pintura que, segundo Greenberg, teria como característica principal a planaridade.¹⁹ Neste sentido, cada arte deveria atingir o melhor que pelas suas especificidades poderia concretizar.²⁰ Noël Carroll menciona o surgimento de diversas críticas às ideias de Greenberg pelo posterior entendimento de que, não obstante apresentarem certas características típicas, os meios seriam abertos, podendo estabelecer relações entre si e com o mundo.²¹ Ademais, o autor traz o questionamento de como seria possível proceder com a seleção de um componente como o mais relevante em detrimento dos outros.²²

Semelhante ao entendimento de Rancière, Carroll evidencia que o propósito do meio não seria por ele definido, mas lhe seria conferido por um agente externo (artista, estilos, gêneros, etc.). “Em suma, os propósitos de uma determinada arte – na verdade, de um determinado estilo, movimento ou gênero – determinarão quais os aspectos do meio físico que são importantes” (tradução nossa).²³ Neste sentido, os meios são considerados como um conjunto de componentes, alguns a eles típicos, porém abertos e estabelecendo constantes relações.

Tais concepções correspondem à percepção considerada na presente pesquisa, das mudanças no campo artístico operadas pela interação entre os meios, e por proposições que rompem com essas estruturas tradicionais ligadas a eles, ainda que os meios em sua convencionalidade sigam existindo, concomitantemente com essas novas práticas e visualidades. Carroll evidencia o fato de não haver uma resposta ao porquê de existirem os diversos meios ou artes que conhecemos da forma como eles são, trata-se de uma conjunção de fatores ocorridos ao longo da história e das relações humanas. Assim, “[...] cada arte surgiu devido a uma cadeia de eventos

¹⁸ Texto original: “[...] poetry, whose words are encountered *sequentially*, is a temporal art, specializing in the representation of events and processes, while painting, whose signs, daubs of paint, are encountered as only spatially contiguous, should represent moments”. CARROLL, *loc. cit.*

¹⁹ CARROLL, 1985, p. 7; GREENBERG, 1997, p. 106.

²⁰ CARROLL, *loc. cit.*

²¹ *Ibidem*, p. 9.

²² CARROLL, *loc. cit.*

²³ Texto original: “In short, the purposes of a given art -indeed, of a given style, movement, or genre- will determine what aspects of the physical medium are important”. CARROLL, *loc. cit.*

que levou à sua descoberta ou invenção e à sua subsequente popularização” (tradução nossa).²⁴

Em se tratando dessa trajetória temporal, a divisão das artes, hoje entendidas como os meios, tem suas raízes desde a Antiguidade.²⁵ Na Idade Média e Renascimento são reforçadas pelo estabelecimento das guildas e corporações de artesões, detentoras de saberes específicos relativos aos meios e subordinados a uma determinada artesanaria.²⁶ Essas distinções estenderam-se ao longo dos séculos, tendo o século XVIII como definidor do que seriam as belas artes (excetuando-se a ópera e o teatro), concebidas por Batteux em igualdade nas categorias já enunciadas, que na Enciclopédia de Diderot e d’Alembert, apresentava a gravura ao invés da dança.²⁷ Posteriormente, o posicionamento de teóricos como Lessing, e a concepção moderna de Greenberg, como já visto, acabaram por acentuar as diferenças entre os meios e sedimentá-los em suas “áreas de competência”,²⁸ contribuindo na construção do que se entende pelas mídias convencionais.

Aos meios tradicionais como pintura, desenho, gravura, dentre outros mencionados, passam a se somar as novas mídias, como a exemplo das mais conhecidas atualmente: fotografia, vídeo, cinema, entre outras. Trata-se de um movimento natural obtido pelos cruzamentos dos meios e a exploração de novos materiais. Conforme enunciado pelo artista, compositor e poeta Dick Higgins, criador do conceito de intermídias, à medida que nos familiarizamos com os produtos das fusões entre mídias, ou seja, obras intermediáticas, estas acabam por se tornar novas mídias em um movimento constante.²⁹ Neste sentido, idealmente, as possibilidades de meios podem ser infinitas, mas na prática, elas são finitas ao se considerar o contexto abordado (histórico, social, geográfico). Cada período histórico possui um grupo de meios mais reconhecidos, e a estes vão se adicionando novos, podendo até mesmo objetos do cotidiano serem compreendidos como mídias, ao fazerem parte de uma criação artística.

²⁴ Texto original: “[...] each art arose due to a chain of events that led to its discovery or invention its subsequent popularization”. *Ibidem*, p. 16.

²⁵ BATTEUX, 2015, não paginado.

²⁶ KRAUSS, R. Entrevista com Rosalind Krauss. Tradução Leonardo Nunes. *Ars*, São Paulo, n. 34, p. 29-54, dez. 2018. Entrevista concedida a Yve-Alain Bois, p. 38-39; GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2015, p. 248.

²⁷ SHINER, L. *The Invention of Art: A cultural history*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001, p. 83-88.

²⁸ CARROLL, 1985, p. 6.

²⁹ HIGGINS, D. *Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia*. [S.l.]: ubueditions, 2007. Publicação original pela Southern Illinois University Press em 1984, p. 19.

Essas relações dos meios entre si e com o mundo exterior, intensificadas na contemporaneidade, acabam por gerar uma crise no campo artístico, por tornar-se cada vez mais difícil a tarefa de diferenciação e classificação das novas produções.³⁰ Neste contexto, são elaborados conceitos a fim de compreender as novas relações entre os meios, como no caso da intermedialidade,³¹ já mencionada, ou a transmidialidade referente a uma produção artística relacionada à condição pós-conceitual da arte contemporânea, a qual não se baseia nas configurações tradicionais pautadas nos meios.³²

Estes conceitos tratam sobre o entendimento das relações do campo artístico com as mídias na contemporaneidade e são os aspectos norteadores da análise pretendida sobre a produção artística de Daniel Senise. Assim, pretende-se pesquisar em quais trabalhos (selecionando exemplares) e por meio de quais procedimentos poéticos e práticos as questões do “meio”, “intermeio” e “transmeio” se fazem presentes na produção do artista.

O recorte aplicado à presente investigação considera toda a trajetória artística de Senise até os dias atuais, para proceder com a seleção de obras que possam compor a análise dentro do percurso intencionado, informado pelas questões acima referidas. Entende-se que um recorte que abrangesse um determinado período da produção do artista poderia limitar essa trajetória crítica. Salientando que o procedimento se constituiu na análise conjunta destes elementos (as questões do meio na contemporaneidade e o exame de obras do artista).

Cumprido elucidar o que se entende por “percurso crítico”. O termo “percurso”, segundo o dicionário, refere-se ao ato de “atravessar, andar, ou se locomover ao longo de [...]”³³, ou seja, percorrer um trajeto. No caso da presente pesquisa, este termo é empregado por tratar-se da ação por mim pretendida, de percorrer as obras do artista Daniel Senise, abordando suas particularidades, ao mesmo tempo que se percorre as questões do meio na contemporaneidade presentes nestes trabalhos.

Esse caminho se configura na análise das obras de Senise visando promover a sua compreensão à luz das questões acima enunciadas, bem como sua apreciação

³⁰ COSTA, 2004, p. 49.

³¹ HIGGINS, 1984, p. 28-29.

³² OSBORNE, P. *Anywhere or not at all: philosophy of contemporary art*. London/New York: Verso, 2013, p. 2, 27-28.

³³ PERCORRER. *In*: DICIONÁRIO online de português. Revisora: Débora Ribeiro. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/percorrer/>. Acesso em: 1 mar. 2024.

em questões poéticas e práticas.³⁴ Em se tratando da atividade crítica, de acordo com Noël Carroll se trata de um discurso avaliativo informado pela racionalidade, composto pelas atividades de descrição, classificação, contextualização, elucidação, interpretação, análise e avaliação.³⁵ Esta última configura-se como o elemento distintivo do discurso crítico com relação a outras formas textuais e, portanto, único que sempre deve estar presente, de maneira fundamentada.³⁶ O objeto da crítica, segundo o filósofo, seria aquilo que foi feito pelo artista ao realizar a obra de arte.³⁷

A avaliação se coloca como a moldura que orienta as demais operações.³⁸ No presente trabalho ela se refere à leitura das obras através dos conceitos de “meio”, “intermeio” e “transmeio”. Estes são os aspectos que serão examinados nas obras selecionadas e nortearão as demais atividades que podem se apresentar em menor ou maior número a depender do trabalho abordado.

Na presente pesquisa, então, serão realizadas: a descrição dos componentes da obra considerando-se o que for necessário às demais atividades;³⁹ sua classificação dentro das questões norteadoras mencionadas e eventuais estilos e gêneros que tiverem relação com o trabalho abordado;⁴⁰ contextualização histórica e social do artista, seus procedimentos e das obras;⁴¹ a elucidação de signos ou símbolos que eventualmente apresentem-se em alguma obra (origem de alguma citação ou referência que o artista utilize);⁴² interpretação das obras partindo das questões poéticas do artista, da interpretação de críticos e profissionais do campo artístico e de minhas próprias interpretações;⁴³ análise dos elementos da obra que possibilitam a apreensão de seu sentido;⁴⁴ e a avaliação das produções a partir das questões do meio na contemporaneidade,⁴⁵ como elas estão inseridas nesses conceitos e por meio de quais procedimentos poéticos e práticos.

Outra operação da qual o discurso crítico pode se valer e que se apresenta nesse percurso é a comparação dos trabalhos abordados com outras produções do

³⁴ CARROLL, N. On criticism. New York/London: Routledge, 2009, p. 132.

³⁵ CARROLL, 2009, p. 13-15.

³⁶ CARROLL, *loc. cit.*

³⁷ *Ibidem*, p. 49.

³⁸ *Ibidem*, p. 44

³⁹ *Ibidem*, p. 86, 89.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 93-94, 97.

⁴¹ *Ibidem*, p. 102.

⁴² *Ibidem*, p. 108-109.

⁴³ *Ibidem*, p. 110-111.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 127, 132.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 170.

próprio Senise ou de outros artistas.⁴⁶ Neste sentido, uma obra pode ser utilizada para iluminar a estrutura da outra, e no presente caso, evidenciar a presença de aspectos intermeios, transmeio e outras questões.⁴⁷ Conforme apontado por Carroll além de contribuir ao leitor para a apreciação dos trabalhos, a tarefa de um discurso crítico também é de informar sobre novas formas de arte, estilo, e compreensões sobre o campo artístico.⁴⁸

A escolha de Daniel Senise deve-se ao fato de sua produção ser rica em explorações artísticas geradoras de diferentes visualidades e diálogos com a produção de arte contemporânea. Em 2018/2019, período no qual estagiava como mediadora no Museu Oscar Niemeyer (MON) em Curitiba, pude entrar em contato pela primeira vez com uma obra do artista, intitulada “Detective”, presente na exposição “Luz = Matéria”, de curadoria de Agnaldo Farias. Trata-se de uma produção bidimensional instigante tanto pela sua dimensão monumental, quanto pela ilusão de profundidade construída, e pelos procedimentos empregados em sua confecção. Em um primeiro momento parece se estar diante de uma pintura, quando em realidade tal criação envolve diferentes meios e procedimentos, distantes da gestualidade do pincel.⁴⁹ O artista realiza impressões do chão e recortes para conceber seu plano pictórico conforme será melhor abordado no capítulo 2.⁵⁰

Um quadro, posso acrescentar, é evento do qual não escapamos ilesos, indiferentes ao seu silêncio. Daí falarmos, e falarmos, e... Falamos para tentar dar conta de uma trajetória que, se não é a nossa própria, é a do Outro. De alguém ou algo sobre o qual não temos qualquer memória cultural.⁵¹

Após esse encontro, deparei-me novamente com a obra de Senise em um catálogo da exposição ocorrida na Pinacoteca de São Paulo, “gravura em campo

⁴⁶ *Ibidem*, p. 76.

⁴⁷ CARROLL, 2009, p. 187.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 185-186.

⁴⁹ FERNANDES, J. C. A pintura que valeu a década. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 29 nov. 1999. Caderno G, p. 1. SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. Dossiê do artista Daniel Senise. Artigo de jornal, Pasta a/v 4.5 BR, 29 de novembro de 1999. Curitiba: SPD – MAC Paraná, 2022.

⁵⁰ SENISE, D. Palestra Daniel Senise. Parque Lage. Rio de Janeiro, 2010. (Áudio de palestra presente na Coleção Cláudia Saldanha do arquivo digital Memórialage da Escola de Artes Visuais do Parque Lage). Disponível em: https://www.memorialage.com.br/claudia-saldanha/palestra-daniel-senise/?search=daniel%20senise&order=ASC&orderby=date&perpage=12&pos=21&source_list=repository&ref=%2Fitens%2Fpage%2F2%2F. Acesso em: 11 maio 2023.

⁵¹ REIS, R. Sudário-Memória. *In*: GALERIA de arte UFF. Daniel Senise. Rio de Janeiro, [s.d.]. Catálogo de exposição, não paginado. ACERVO DOCUMENTAL DA BIBLIOTECA PAULO MENDES DE ALMEIDA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Dossiê do artista Daniel Senise. Catálogo de exposição [s.d.]. São Paulo: BPMA – MAM-SP, 2023.

expandido”,⁵² gerando uma curiosidade em compreender essas diferentes leituras sobre sua obra, decorrentes das relações que sua poética e seus procedimentos estabelecem com o campo contemporâneo. Entrei em contato com os conceitos de intermídia de Dick Higgins⁵³ e transmídia de Peter Osborne⁵⁴ e a partir destes, percebendo relações com a obra do artista, procedi com a presente pesquisa, visando melhor compreender esses conceitos e como eles se relacionariam com algumas produções de Senise.

Em se tratando das fontes de pesquisa, foram visitados presencialmente os acervos de museus (fotografando todos os documentos) acessando livros e catálogos que abordassem tanto a produção do artista, quanto informações sobre o contexto histórico, artístico; a produção brasileira dos anos 80, 90 e contemporânea de maneira geral; assim como dossiês específicos sobre ele com matérias de revistas, jornais, *flyers*, *folders*, áudios, e outros documentos. Os museus pesquisados foram: o Museu Oscar Niemeyer (MON); o Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR); o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP); o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM); a Pinacoteca de São Paulo; o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP); e o Centro Cultural São Paulo (CCSP).

Procedeu-se também com pesquisas na *internet* acessando (google acadêmico, biblioteca nacional digital e outros acervos): jornais; artigos e livros publicados que abordassem o trabalho do artista, o contexto por ele vivido, exposições que participou; questões sobre “meio”, “intermeio” e “transmeio” e outros; catálogos das Bienais Internacionais de São Paulo por ele participadas ou que informaram sua pesquisa artística; a Revista Módulo na edição especial da exposição “Como vai você, Geração 80?”; vídeos de entrevistas do artista; seu site, com um arquivo rico em textos curatoriais e entrevistas, além de imagens de seus trabalhos, dentre outros.

Também foi pesquisado o acervo virtual da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, contendo documentos históricos, registros de exposições, e áudio de palestras. A Fundação Bienal de São Paulo, enviou digitalmente o dossiê do artista contendo um grande número de matérias de jornais e revistas, documentos históricos, informações de bancos de dados e textos curatoriais. Igualmente procedeu-se com a reunião e

⁵² PINACOTECA de São Paulo. Gravura em campo expandido. São Paulo, 2012. Catálogo de exposição, p. 88-89.

⁵³ HIGGINS, 1984, p. 28-29.

⁵⁴ OSBORNE, 2013, p. 50.

estudo de livros e catálogos físicos sobre a produção do artista, o contexto histórico por ele vivido (“geração 80”, “retorno à pintura” e etc.), bem como livros que abordassem questões referentes ao “meio”, “intermeio” e “transmeio”.

Os capítulos foram divididos pensando no percurso contemporâneo do meio: o primeiro capítulo aborda a mídia, mais especificamente a pintura, e como ela se fez presente na produção do artista; o segundo analisa produções de Senise que se conectariam com o intermeio; e o terceiro aborda seus trabalhos identificados com o conceito de transmídia. Ressalta-se que tal estruturação não corresponde a uma sequência de explorações artísticas na produção de Senise, ou seja, não há que falar em uma investigação dando lugar a outra. Tendo iniciado com o meio pictórico, à medida que suas explorações se expandem, trabalhos lidos como intermeios, transmeios ou mesmo como pinturas na tradicionalidade da mídia ocorrem simultaneamente.

No primeiro capítulo, ponto de partida do percurso crítico, foi abordado o início da trajetória artística de Daniel Senise ligada ao meio da pintura. Foi analisado como se iniciou a relação do artista com o fazer pictórico, seu ingresso na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, as questões poéticas e práticas por ele tratadas em suas pinturas, e quais foram suas referências iniciais.⁵⁵ Foi abordado o contexto histórico no qual estava inserido, o fenômeno do “retorno” à pintura marcante nos anos 1980,⁵⁶ as exposições emblemáticas do período e para o artista: “Como vai você, geração 80?”, a qual deu nome a geração surgida neste período; e a 18ª Bienal Internacional de São Paulo da “Grande Tela”.⁵⁷ Por fim foi abordada a guinada operada em seu proceder, a partir do contato com a tinta à óleo e a gradual introdução de outros materiais às suas pesquisas, sendo analisadas obras referentes a estes contextos em aspectos práticos e poéticos.⁵⁸

No segundo capítulo, foi abordado o conceito de intermedialidade, utilizando como fonte principal a obra do artista e criador do termo Dick Higgins, “Horizons: The

⁵⁵ DANIEL Senise, da ‘geração 80’, mostra pintura de vanguarda. O Globo, Rio de Janeiro, 28 ago. 1984. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

⁵⁶ CANONGIA, L. Anos 80: Embates de uma geração. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2010, p. 7.

⁵⁷ LEAL, P. R.; MAGER, S.; COSTA, M. de L. A bela enfurecida. Revista Módulo, Rio de Janeiro, edição especial, Catálogo Oficial da exposição “Como vai você, Geração 80?”, 1984, não paginado; FARIAS, A. 80/90 anos: Um retrato em 3x4 a cores. In: INSTITUTO TOMIE OHTAKE. 80/90, modernos, pós-modernos, etc. São Paulo, 2009. Catálogo de exposição, p. 47.

⁵⁸ SENISE, D. Entrevista a Agnaldo Farias. In: MUSEU Oscar Niemeyer. Mostra Daniel Senise 2000-2006. Curitiba, 2006. Catálogo de exposição, p. 9.

Poetics and Theory of the Intermedia”,⁵⁹ analisando-se obras de Daniel Senise relacionadas com o intermeio, abordando suas questões poéticas e práticas. Também foram analisadas brevemente algumas outras abordagens do conceito de intermeio. Em seguida, discorreu-se sobre a ampliação do campo de possibilidades artísticas, investigando os desdobramentos dos procedimentos empregados pelo artista em seu fazer, como o abandono do pincel e a adoção de operações como o “Sudário-memória”, em seus aspectos práticos e poéticos, na criação de obras intermeio.⁶⁰ Por fim, foram abordadas outras obras exemplares de intermeios com ênfase na fusão entre o impresso, o pictórico, e o meio vida.

No último e terceiro capítulo, fora analisado o conceito de transmídia ou arte pós-conceitual concebido por Peter Osborne e presente em sua obra “Anywhere or not at all: Philosophy of contemporary art”. Foram abordadas as concepções tratadas pelo autor ao analisar o campo artístico contemporâneo, e as transformações por ele operadas na unidade do sujeito produtor de arte e da obra por ele realizada.⁶¹ Verificou-se a mudança na ontologia da arte ligada aos meios, mencionada pelo autor, para uma ontologia pós-conceitual, levando ao surgimento de obras de arte configuradas dentro das condições transmídia.⁶² A partir da abordagem destes conceitos, foram analisados trabalhos de Senise relacionados com a transmidialidade, selecionando produções que apresentassem determinadas condições transmidiáticas de maneira mais enfática. Procedeu-se com a análise de diferentes procedimentos e poéticas utilizadas pelo artista na composição de criações inseridas nas configurações dos transmeios. Também fora analisado a relação de Senise com a tridimensionalidade e com os espaços por ele explorados e permeados na produção de tais criações.

⁵⁹ HIGGINS, 1984, p. 28-29.

⁶⁰ SENISE, 2010; MOSQUEIRA, B. Daniel Senise. *In*: GALERIA PAULO DARZÉ. Museu do Recôncavo - Daniel Senise. Salvador, 2019. Catálogo de exposição, p. 77-80.

⁶¹ OSBORNE, 2013, p. 25, 50.

⁶² *Ibidem*, p. 28, 50.

1 MEIO: O ESPAÇO CONSTRUÍDO NA PINTURA

“Como continuar produzindo algo de inesperado quando já não existe mais espera?”⁶³

1.1 SENISE, A PINTURA E SEU RETORNO

A trajetória de Daniel Senise como artista plástico inicia-se pelo meio, no caso a pintura, por ele eleita como maneira de expressão nos anos 1980. O interesse e provável motivador desta escolha, por sua vez, surgiu muito tempo antes, posto que o artista sempre nutriu um gosto por ver imagens.⁶⁴ “Gosto muito da imagem impressa”.⁶⁵ Inclusive, foram as reproduções que iniciaram seu aprendizado sobre arte.⁶⁶ Obras icônicas eram por ele conhecidas por meio dos livros que tinha em sua casa, tanto herdados de seu avô quanto as enciclopédias de seu pai.⁶⁷

Dentro desta construção de seu interesse artístico, sua mãe também desempenhou um importante papel ao incentivá-lo na prática do desenho, uma vez que ela desenhava de maneira espontânea, tendo facilidade na elaboração de retratos e paisagens.⁶⁸ Começando na infância, Senise persistiu com o hábito de desenhar durante toda sua graduação em engenharia, trabalhando com ilustrações para a revista “O Cruzeiro”, o jornal “O Globo”, além de charges para “O Pasquim” e o “Almanaque Casseta Popular”.⁶⁹

Em 1980, formou-se na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) sabendo que não seguiria com a profissão correspondente ao curso.⁷⁰ Passou a

⁶³ COUTINHO, W. Daniel Senise: 18ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo, 1985, não paginado.

⁶⁴ SENISE, 2006, p. 6.

⁶⁵ SENISE, D. O Voo do Bumerangue. Exposição Daniel Senise na Thomas Cohn Arte Contemporânea. São Paulo, 1999. Disponível em: <https://www.danielsenise.com/texto/o-voo-do-bumerangue/>. Acesso em: 11 maio 2023. Entrevista concedida a Glória Ferreira, não paginado.

⁶⁶ RUGGERI, M. C. D. Daniel Senise. 1. ed. São Paulo: Folha de São Paulo, 2013. (Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros, v. 22), p. 19.

⁶⁷ RUGGERI, *loc. cit.*

⁶⁸ RUGGERI, *loc. cit.*; ARAÚJO, C. Um mergulho na sedução do insólito. Correio Braziliense, Brasília, 4 out. 1988. Daniel Senise/ Exposição, p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*; SENISE, rompendo a monotonia. Jornal da Tarde, São Paulo, 9 set. 1987. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

⁶⁹ ARAÚJO, 1988, p. 1; RUGGERI, 2013, p. 19.

⁷⁰ RUGGERI, *loc. cit.*; NAME, D. Um ex-engenheiro que sonhava ser negociante. O Globo, Rio de Janeiro, 1 set. 1998. p 2. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

trabalhar com programação visual e publicidade⁷¹, especificamente na coordenação da parte gráfica do videotexto no Banco Nacional.⁷²

Segundo o artista, por gostar do trabalho do pintor americano David Hockney⁷³ e estando perdido profissionalmente decidiu ingressar nas aulas de pintura da Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage,⁷⁴ ainda considerando que a prática artística seria apenas um hobby.⁷⁵ Fez um semestre de aulas de desenho com o artista John Nicholson em 1981, e um semestre de aulas no ateliê livre do pintor Luiz Áquila em 1982.⁷⁶ Este último teve um papel relevante nesse momento inicial de sua descoberta como artista, conforme mencionou Marba Furtado, em matéria para o jornal “Correio Braziliense”: “Essa descoberta aconteceu diante da obra de Aquila, que despertou o artista para as suas próprias possibilidades do mundo da arte”.⁷⁷

Pouco tempo depois, a partir dessa experiência, decidiu tornar-se pintor, alugando um espaço para ser seu ateliê,⁷⁸ inicialmente no bairro de Botafogo, em conjunto com outros três amigos artistas, Luiz Pizarro, João Magalhães e posteriormente Angelo Venosa.⁷⁹ Neste momento, a pintura tornou-se sua atividade principal, enquanto o ofício no Banco e alguns trabalhos como freelancer passaram a ser uma forma de subsidiá-la.⁸⁰ Ao debruçar-se de maneira mais consciente no procedimento pictórico, Senise relata que a pintura tornou-se uma mediadora na sua relação com as imagens.⁸¹

Cumprir pontuar outros aspectos, além dos já mencionados, que também contribuíram no estabelecimento da conexão do artista com a pintura. A começar pelo caráter experimental que a Escola de Artes Visuais do Parque Lage possuía, diferente de ensinamentos tradicionalistas e acadêmicos,⁸² o que favorecia a experiência dos alunos

⁷¹ DANIEL..., 1984, p. 1.

⁷² SENISE, 2006, p. 7.

⁷³ SENISE, D. Ping pong #6: Agnaldo Farias e Daniel Senise, 2020. 1 vídeo (1 h 4 min 10 s). Canal Nara Roesler. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CBrXhJDbdOE>. Acesso em: 11 maio 2023.

⁷⁴ DANIEL..., 1984, p. 1.

⁷⁵ NAME, 1998, p. 2.

⁷⁶ SENISE, 2010.

⁷⁷ FURTADO, M. Arte em branco e preto. *Correio Braziliense*, Brasília, 15 jul. 1986. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

⁷⁸ ARAÚJO, 1988, p. 1.

⁷⁹ SENISE, 2006, p. 7.

⁸⁰ DANIEL..., 1984, p. 1.

⁸¹ SENISE, 2006, p. 6.

⁸² GUINLE, J. Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal. “Geração 80” ou como matei uma aula de arte num shopping center. *In: CANONGIA, L. Anos 80: Embates de uma geração*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2010. p. 217.

de liberdade de criação e exploração prática.⁸³ Não havia um exame admissional para a entrada na escola, era livre a quem quisesse usufruir de seus cursos e dos eventos culturais por ela promovidos.⁸⁴

Num escopo mais abrangente, teve-se o fenômeno vivenciado no Brasil e internacionalmente, na década de 1980, do retorno à pintura – que será melhor abordado adiante -, meio que teria sido rechaçado em favor de outras linguagens exploradas durante as décadas de 1960 e 1970.⁸⁵ Vivenciando este contexto, ambos os professores de Senise foram fortes defensores da pintura,⁸⁶ impulsionando sua retomada (assim como outros educadores da Escola), que aparentemente tornou-se a principal tendência dos anos iniciais da década de 1980.⁸⁷ Segundo Luiz Áquila, em seu início na EAV, era perceptível o interesse da maior parte dos jovens na pintura, sendo seu objetivo como educador desmistificá-la, aproximando-a do cotidiano.⁸⁸

Nos primeiros anos a pintura de Senise foi marcada por uma intensa experimentação.⁸⁹ Sem ter uma convicção sobre esta linguagem e o que pretendia obter com ela, questionava-se muito sobre sua produção.⁹⁰ “Quando eu comecei era puro processo [...]”.⁹¹ Sobre suas primeiras referências menciona artistas como David Hockney, Francis Bacon e especialmente o alemão Markus Lüpertz (1941-).⁹² Estes dois últimos chamaram-lhe a atenção por entender que a imagem que produziam mediava um conceito, uma forma de tratar com o desconhecido.⁹³ O maior impacto, contudo, e mais significativo foi o encontro com a obra de Lüpertz, uma vez que seria graças ao pintor alemão, que Senise teria alcançado uma consistência e conseguido organizar melhor sua prática pictórica naquele momento.⁹⁴ “Você é contemporâneo no sentido em que é sensível à produção que você está assistindo”.⁹⁵

⁸³ FURTADO, 1986, p. 1.

⁸⁴ FARIAS, 2009, p. 21.

⁸⁵ CANONGIA, 2010, p. 7.

⁸⁶ FARIAS, 2009, p. 23.

⁸⁷ COSTA, 2004, p. 33.

⁸⁸ ÁQUILA, L. A maior Desgraça é Não Pintar. *In*: Revista Módulo, Rio de Janeiro, edição especial, Catálogo Oficial da exposição “Como vai você, Geração 80?”, 1984, não paginado.

⁸⁹ PEDREIRA, A. (org.). *Arte em Diálogo: criação, produção, processos....* 4. ed. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2008, p. 14.

⁹⁰ PEDREIRA, *loc. cit.*; MOSQUEIRA, 2019, p. 69.

⁹¹ SENISE, 2010.

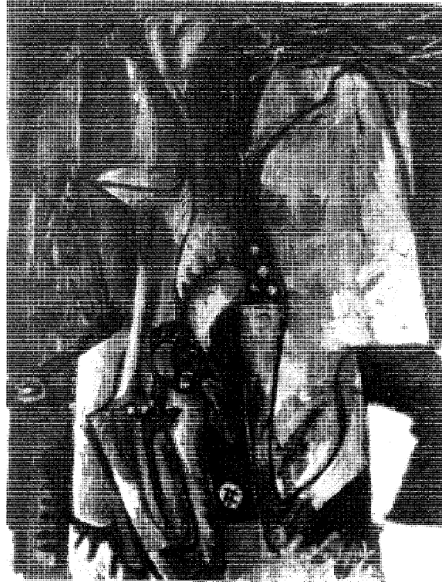
⁹² *Idem*, 2006, p. 7.

⁹³ SENISE, *loc. cit.*

⁹⁴ SENISE, *loc. cit.*

⁹⁵ *Ibidem*, p. 6.

FIGURA 1: Manifesto, 1980



Fonte: Markus Lüpertz – Catálogo Geral: “17ª Bienal Internacional de São Paulo”⁹⁶

A obra de Markus Lüpertz esteve presente na 17ª Bienal Internacional de São Paulo (1983), conforme FIGURA 1 (uma reprodução em preto e branco da obra do artista), fazendo parte da representação alemã, com pinturas de um intenso grafismo composto por fragmentos de formas bem marcados, e uma expressividade no gesto.⁹⁷ Era um pintor emblemático do retorno alemão à pintura, traduzido pela tendência neoexpressionista,⁹⁸ ou como também eram chamados de “novos selvagens”.⁹⁹

O contato com Lüpertz afetou Senise com tanta força que ele voltaria ao Rio, somaria essa experiência à leitura aficcionada de revistas estrangeiras de arte, e passaria a realizar as pinturas em grandes formatos que experimentavam um flerte próprio com uma tendência internacional neoexpressionista e que se tornariam rapidamente um sucesso no mercado e na imprensa.¹⁰⁰

Senise passou a produzir suas pinturas tendo a obra de Lüpertz como norteadora, pintando “à maneira dele”.¹⁰¹ Além desse contato com trabalhos distintos na Bienal, outra fonte de referências eram as imagens de obras e exposições internacionais que chegavam aos artistas brasileiros com maior agilidade, sendo

⁹⁶ LÜPERTZ, M. Manifesto. 1980. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, óleo sobre tela, p.b., 254 x 203 cm. Imagem obtida em: FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. 17ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo, 1983. Catálogo Geral, p. 214.

⁹⁷ MOSQUEIRA, 2019, p. 68.

⁹⁸ CANONGIA, 2010, p. 222.

⁹⁹ COSTA, 2004, p. 33.

¹⁰⁰ MOSQUEIRA, 2019, p. 69.

¹⁰¹ SENISE, 2010.

possível visualizar o crescimento da pintura e suas tendências.¹⁰² Era um momento em que os artistas (e as pessoas no geral) eram muito informados por imagens, fossem reproduções de revistas, jornais, quadrinhos, televisão e outros.¹⁰³ “Com o PC – *personal computer* -, o computador foi parar dentro da casa das pessoas. Foi a década do videogame Atari, do controle remoto e do videocassete.”¹⁰⁴ Ao contrário de décadas anteriores, os jovens artistas dos anos 1980 já haviam nascido inseridos nos meios de comunicação e propaganda em massa, relacionando-se com estes de maneira distinta, não com desconfiança, mas como ferramentas de criação.¹⁰⁵

Na obra “A solidão de My Friend” (FIGURA 2), pintada por Senise em 1984, é possível perceber algumas características vindas das referências mencionadas. A proporção de uma pintura em grande formato, com pinceladas expressivas compondo formas fragmentadas, delineadas por linhas marcadas, próximo à pintura de Lüpertz, seu “modelo”, porém sem o mesmo refinamento, conforme relatado por Senise, tratando-se de uma pintura mais imediata.¹⁰⁶

FIGURA 2: A solidão de My Friend, 1984



Fonte: Daniel Senise - Site da Galeria Nara Roesler – Portfólio do artista.¹⁰⁷

¹⁰² SENISE, 2006, p. 6.

¹⁰³ ARAÚJO, 1988, p. 1.

¹⁰⁴ NAME, D. Daniel Senise: Pintura como abrigo da imagem. Revista Poiésis, n 26, p. 161-174, Dez. 2015. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/p26/p26-6-artigos-2-daniela-name.pdf>. Acesso em: 11 maio 2023, p. 165.

¹⁰⁵ CANONGIA, 2010, p. 36.

¹⁰⁶ SENISE, 2006, p. 7.

¹⁰⁷ SENISE, D. A solidão de My Friend. 1984. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, acrílica sobre tela, color., 191 x 135 cm. Imagem obtida no portfólio do artista no site da Galeria Nara Roesler.

Marcus de Lontra, crítico e curador, destacou a característica do artista de produzir esboços antes de proceder com a pintura.¹⁰⁸ Segundo Lontra, suas composições não permitiam sofisticações e delicadezas, nelas construía-se o que chamou de uma “atmosfera caótica” em que a fatura se apresenta em sua materialidade.¹⁰⁹ “O artista incorpora a tragédia como um instrumento de luta”.¹¹⁰ Senise menciona gostar dos contrastes entre figurativo e a abstração, entendendo seu fazer pictórico como um processo de autoconhecimento.¹¹¹ “A solidão de My Friend” é construída por pinceladas marcadas e expressivas, em uma profusão de formas que se entende instigar o observador a procurar algo que lhe seja familiar.

Neste momento, Senise adotou uma forma de pintar simples, relacionada com o neoexpressionismo¹¹² e de maior agilidade na confecção, possibilitando a produção de até três trabalhos por semana.¹¹³ Usava tinta acrílica por ele próprio produzida, fazendo uma mistura de cola branca PVA com pigmentos principalmente de pó xadrez,¹¹⁴ valendo-se, como é possível perceber em “A solidão de My Friend”, de poucas cores na construção da imagem,¹¹⁵ algo intensificado nos anos seguintes. “Eu fazia o seguinte: pegava um tema, por exemplo, o pinguim que estava na minha geladeira, e ia pintando com essa imagem na cabeça ‘a maneira’ do Lüpertz que, no fundo, era mais a minha maneira.”¹¹⁶ Influenciado pelo artista alemão, buscou objetos e figuras de seu cotidiano como tema de suas pinturas.¹¹⁷ Seu processo pictórico traduzia-se num embate no ateliê, uma espécie de desagregação da figura,¹¹⁸

Disponível em: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/73/danielsenise-gnr-portfolio.pdf>. Acesso em 17 jan. 2024.

¹⁰⁸ LONTRA, M. Sangue e areia, portões abertos. In: GALERIA de arte centro empresarial Rio. Daniel Senise: Pinturas. Rio de Janeiro, 1984. Catálogo de exposição, não paginado. SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. Dossiê do artista Daniel Senise. Catálogo, Pasta a/v 3.5 BR, 27 de agosto a 23 de setembro de 1984. Curitiba: SPD – MAC Paraná, 2022.

¹⁰⁹ LONTRA, *loc. cit.*

¹¹⁰ LONTRA, *loc. cit.*

¹¹¹ DANIEL..., 1984, p. 1.

¹¹² SENISE, 2006, p. 7.

¹¹³ *Idem*, 2010.

¹¹⁴ MOSQUEIRA, 2019, p. 69.

¹¹⁵ SENISE, 2010.

¹¹⁶ *Idem*, 2006, p. 7.

¹¹⁷ SENISE, D. Conversa com Camillo Osório. In: DANIEL Senise: XXIX Bienal de São Paulo. São Paulo: [s.n.], 2010, p. 71.

¹¹⁸ *Idem*, 2010.

podendo partir de objetos, imagens ou a impressão que alguma coisa lhe deixou, com a intenção de obter algo finalizado.¹¹⁹

Essa profusão de produções pictóricas característica da década de 1980, como já mencionado, foi um acontecimento internacional com reflexos no Brasil. Já na Bienal Internacional de São Paulo de 1981, segundo o curador Agnaldo Farias, era possível perceber esse destaque à pintura.¹²⁰ Neste sentido, cabe salientar alguns aspectos deste fenômeno, para compreender o cenário que informou os primeiros anos da produção de Daniel Senise.

O entendimento de “retomada da pintura” teria seu fundamento na percepção de que em décadas antecedentes, outras linguagens e gêneros tinham se tornando mais relevantes.¹²¹ O conceito moderno de isolamento dos meios em suas próprias especificidades visando seu fortalecimento, pureza e autonomia,¹²² foi gradualmente dissolvido pelas explorações pós-modernas, caracterizadas pelo permear dos meios e a multiplicidade de produções sem a sujeição à estilos predominantes,¹²³ com a consequente ampliação das possibilidades artísticas¹²⁴ (e o surgimento de inter e transmeios, a serem analisados na produção de Senise, nos capítulos seguintes).

Decretada desde o surgimento da fotografia por Paul Delaroche, a morte da pintura fora reafirmada em diversos momentos, parecendo encontrar no contexto dos anos 1960, sua confirmação.¹²⁵ Nos anos 1960 e 1970 vivenciou-se um período de amplificação do campo, com manifestações como a *land art*, instalações, performances, *body art*, dentre outras.¹²⁶ Este período foi identificado como um momento de produções altamente conceituais o que, segundo Achille Bonito Oliva - criador do termo transvanguarda, uma das tendências da nova pintura-, teria propiciado um movimento contrário, de primazia por uma arte ligada a artesanaria, ao prazer e a volta da pintura.¹²⁷ Embora também existisse o entendimento de que o uso

¹¹⁹ SENISE, 2006, p. 8.

¹²⁰ FARIAS, 2009, p. 23.

¹²¹ CANONGIA, 2010, p. 7.

¹²² GREENBERG, 1997, p.102.

¹²³ CANONGIA, 2010, p. 7.

¹²⁴ FARIAS, 2009, p. 79.

¹²⁵ CRIMP, D. The end of painting. October, The MIT press, vol. 16, p. 69-86, 1981. Disponível em: https://amper.ped.muni.cz/~jonas/knihy/18_klasicka_media_v_soucasnem_umeni/Douglas%20Crimp_The%20End%20of%20Painting.pdf. Acesso em: 11 maio 2023, p. 75.

¹²⁶ COCCHIARALE, F. A volta da pintura na era das exposições. In: CANONGIA, L. Anos 80: Embates de uma geração. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2010. p. 234.

¹²⁷ CANONGIA, 2010, p. 12.

do termo “retorno” perderia seu sentido em se tratando de algo que nunca teria deixado de existir.¹²⁸

Neste cenário internacional surgem tendências como a transvanguarda, o neoexpressionismo, a figuração livre e a nova imagem, embora apenas a primeira tenha tido um corpo teórico.¹²⁹ Bonito Oliva cunha o termo ao observar a retomada da pintura na Itália acompanhando os trabalhos de cinco artistas, nos quais identificou o resgate da subjetividade do artista, do prazer no fazer artístico e no manusear da matéria.¹³⁰ Segundo o teórico, os artistas adotam uma posição nômade, sem limitações ou compromissos, valendo-se de quaisquer linguagens ao se deslocarem pelas tradições de vanguarda de maneira livre e não linear, por meio de cruzamentos, saltos e reciclagens, seguindo suas pulsões.¹³¹

Agora fazer arte significa ter tudo sobre a mesa numa contemporaneidade volúvel e sincrônica que consegue fundir na obra imagens privadas e imagens míticas, signos pessoais, ligados à história individual, e signos públicos ligados pela história da arte e da cultura (tradução nossa).¹³²

Recorria-se à história da arte como um arquivo, do qual se extraíam partes variadas que iam justapondo-se na construção da obra.¹³³ Podia-se constatar o destaque dado a pintura em exposições como “Die Neuen Wilden” na Alemanha, “A New Spirit in Painting” na Inglaterra, a seção “Aperto 80” da Bienal de Veneza em 1980, com exemplares de pintores das tendências mencionadas e a Documenta 7 em Kassel, 1982.¹³⁴

Percebendo os acontecimentos ao redor do mundo, Oliva estendeu sua teoria a nível internacional, absorvendo outras manifestações pictóricas, características da multiplicidade pós-moderna, de forma indiscriminada, colocando todas dentro do

¹²⁸ PÉREZ-BARREIRO, G. Construções sobre a Pintura. In: MESQUITA, I.; ADES, D.; PÉREZ-BARREIRO, G. Daniel Senise: Ela que não está. São Paulo: Cosac Naify, 1998, p. 28.

¹²⁹ BASBAUM, R. Pintura dos anos 80: Algumas observações críticas. In: CANONGIA, L. Anos 80: Embates de uma geração. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2010, p. 224.

¹³⁰ OLIVA, A. B. La Transvanguardia Italiana. *Leviatán: revista de pensamiento socialista*. Madrid, II Época, n. 8, 1982. p. 129-135. Revista. Disponível em: https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000647231. Acesso em 08 jan. 2024, p. 129-134.

¹³¹ OLIVA, *loc. cit.*

¹³² Texto original: “Ahora hacer arte significa tener todo sobre la mesa en una contemporaneidad voluble y sincrónica que consigue fundir en el crisol de la obra imágenes privadas e imágenes míticas, senãs personales, ligadas a la historia individual, y senãs públicas ligadas a la historia del arte y de la cultura”. *Ibidem*, p. 132-133.

¹³³ CANONGIA, 2010, p. 28.

¹³⁴ FARIAS, 2009, p. 25.

mesmo guarda-chuva transvanguardista.¹³⁵ Ele considerava que os artistas não tinham um senso de pertencimento a um grupo, pois sua produção era muito voltada a questões individuais, porém, estavam inseridos num “mesmo contexto global”.¹³⁶

De fato, os anos 1980 foram marcados pela globalização.¹³⁷ Vivenciou-se o fim de regimes ditatoriais, o estabelecimento de democracias sociais tendo o liberalismo como modelo político-econômico; a intensificação e rapidez na comunicação, possibilitando o conhecimento e influência entre as diferentes culturas; somando-se ao crescimento da indústria cultural e de massa.¹³⁸ “Essa ideia de um contexto político socioeconômico mundial consonante foi utilizada por historiadores, críticos e curadores para justificar uma suposta tendência artística internacional.”¹³⁹

Para parte da crítica alinhada com este fenômeno, o retorno à pintura significava o resgate da relação emocional e subjetiva do corpo do artista com os meios e as práticas envolvidas em sua manipulação.¹⁴⁰ A possibilidade de reaver o que supostamente havia sido perdido em uma arte mais cerebral e hermética.¹⁴¹ Outra parte percebia o movimento de maneira negativa, como uma resposta conservadora alinhada a um discurso neoliberal,¹⁴² que rechaçava a experimentação livre do conceitualismo, trazendo uma espécie de ordem pela revisitação da história da arte, seus temas tradicionais e também porque “[...] alimentariam o sistema das mercadorias estéticas com um discurso ideologicamente disfuncional, que reifica apenas as categorias de *connoisseurship*, moda e *objets d’art*.”¹⁴³ Seria o retorno da divisão entre corpo e mente que as tendências anteriores buscaram ultrapassar com o binômio arte e vida.¹⁴⁴

No Brasil a produção de arte nos anos 1960 e 1970 vivenciou um momento sombrio de repressões e retrocessos com a ditadura militar. Nesse sentido uma produção de cunho conceitual e intelectualizado se justificava não apenas pelos

¹³⁵ AMORIM, K. A ideia de Pós-Modernidade na arte contemporânea. Revista Farol, Vitória, v. 13, n. 17, p. 79-90, 2017, p. 87.

¹³⁶ AMORIM, *loc. cit.*

¹³⁷ COSTA, M. C. C. BR/80 – Cenário Social da Década. In: MANGE, E. R. de C. (Apres.). BR 80 Pintura Brasil Década 80. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991. p. 9.

¹³⁸ *Ibidem*, p. 9-11.

¹³⁹ AMORIM, 2017, p. 85.

¹⁴⁰ CANONGIA, 2010, p. 8.

¹⁴¹ MORAIS, F. *Gute Nacht Herr Baselitz* ou Hélio Oiticica onde está você?. In: CANONGIA, L. Anos 80: Embates de uma geração. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2010, p. 212.

¹⁴² CANONGIA, 2010, p. 8.

¹⁴³ MESQUITA, I. Territórios dos sentidos. In: MESQUITA, I.; ADES, D.; BARREIRO-PÉREZ, G. Daniel Senise: Ela que não está. São Paulo: Cosac Naify, 1998, p. 10.

¹⁴⁴ CHOCCHIARALE, 2010, p. 235.

confrontamentos com as questões da contemporaneidade, como também por ser a única capaz de escorrer pelas sólidas barras de ferro da censura.¹⁴⁵ Era uma arte que se fazia não apenas pelos desafios impostos pelas novas visualidades, mas por uma necessidade de resistência e sobrevivência.

A década de 1980, por sua vez, traduziu-se em um clima de entusiasmo, com o fim do regime militar após pressões de movimentos populares clamando por eleições diretas e um muito almejado governo democrático (1984).¹⁴⁶ Com a democracia estabelecida, houve um grande investimento na indústria cultural, com intensa difusão das artes pelas mídias de massa, “[...] no intuito de identificar valores artísticos e culturais que pudessem dar conta da nova realidade.”¹⁴⁷ Os jovens, instigados pelo fomento intelectual e desejosos de experienciar a produção cultural, após anos de escassez nestes campos, passaram a não apenas participar intensamente desses eventos, mas também, em alguns casos, produzir arte.¹⁴⁸

A percepção sobre o retorno da pintura no Brasil foi fomentada pela crítica e pela mídia. No Rio de Janeiro essa visão era defendida por Frederico Morais, Roberto Pontual e Marcus Lontra Costa.¹⁴⁹ Em 1979, conforme aponta Agnaldo Farias, já era possível verificar a percepção de Morais da existência de indícios dessa tendência a nível nacional.¹⁵⁰ Em diversos textos e exposições que participava vinha pontuando o que entendia ser a retomada do prazer e emoção no fazer pictórico, contrário a uma produção conceitual por ele tida como tediosa.¹⁵¹ Assim, “[...] é possível concluir que F. Morais constrói suas ideias acerca da nova pintura brasileira antes que essas obras ingressem de fato no circuito, isto é, na ausência efetiva da nova produção [...]”.¹⁵²

Na exposição proposta por Morais “Entre a mancha e a figura” de 1982, perfazendo-se como um primeiro teste para perceber influências das tendências da nova pintura nas produções brasileiras, foi reunido um diverso contingente de artistas com diferentes propostas, podendo-se supor que a intenção estaria mais por reafirmar uma tese, do que pela real análise das produções ali presentes.¹⁵³ Possibilidade esta que guarda semelhança com o movimento generalista de Bonito Oliva, quando do

¹⁴⁵ MESQUITA, 1998, p.11

¹⁴⁶ MESQUITA, *loc. cit.*

¹⁴⁷ MESQUITA, *loc. cit.*

¹⁴⁸ FARIAS, 2009, p. 19.

¹⁴⁹ BASBAUM, 2010, p. 228.

¹⁵⁰ FARIAS, *op. cit.*, p. 27.

¹⁵¹ FARIAS, *loc. cit.*

¹⁵² BASBAUM, 2010, p. 229.

¹⁵³ FARIAS, *op. cit.*, p. 25.

aumento do escopo de sua teoria para uma abrangência global. Também havia um alinhamento de Moraes com o posicionamento de parte da crítica europeia no sentido da recusa a experimentação manifesta em alguns projetos estéticos como a arte conceitual.¹⁵⁴

O modo entusiasmado como Moraes concorda e encampa as novas tendências que advogam a pintura não encobre sua clara consciência de que se trata de uma concordância em termos bem gerais, restrita à defesa da pintura, é verdade que pintura de raiz expressionista, estendida, como se viu, à crítica aos militantes da arte 'intelectual' dos anos 1970 [...].¹⁵⁵

O mercado de arte neste período, fomentado pelo crescimento da indústria cultural tanto em termos do aumento de produções, quanto de espectadores, também respondia de maneira positiva a essas mudanças e as novas proposições que surgiam. Os anos 1970 já haviam experienciado uma certa alteração mercadológica com a difusão dos leilões, embora se restringissem a um limitado público de maior poder aquisitivo, com a venda de artistas já consolidados,¹⁵⁶ sendo as produções modernistas as mais comercializadas, em preços elevados devido a sua exiguidade.¹⁵⁷ Nos três primeiros anos da referida década, experienciou-se, ainda, o chamado “boom do mercado de arte”, pelo fato dele ter-se tornado uma alternativa dentro do mercado de capitais face a inflação acelerada vivenciada no momento.¹⁵⁸

As maiores mudanças, por sua vez, operaram-se na virada daquela década para a seguinte, com um aumento significativo no número de galerias de arte: “De 1964 a 1969, foram inauguradas em São Paulo sete galerias, e de 1971 a 1979, trinta galerias.”¹⁵⁹ As galerias, numerosas, desempenhavam um papel fundamental, movimentando o mercado e divulgando o trabalho dos jovens artistas nos quais investiam a partir de contratos de exclusividade.¹⁶⁰ Os galeristas, segundo Moraes,

¹⁵⁴ FARIAS, 2009, p. 29.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 31.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 57.

¹⁵⁷ BULHÕES, M. A. Antigas ausências, novas presenças: O mercado no circuito das artes visuais. Arte Brasileira no século XX. São Paulo: ABCA, 2007, não paginado. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artereflecoes/site/wp-content/uploads/2017/08/Antigas-ausencias-novas-presencas.pdf>. Acesso em: 11 maio 2023.

¹⁵⁸ BUENO, G. Coleção João Sattamini. In: INSTITUTO Tomie Ohtake. Mapa do agora: Arte brasileira recente na Coleção João Sattamini do Museu de Arte Contemporânea de Niterói. São Paulo, 2002. Catálogo de exposição. p. 17. ACERVO DOCUMENTAL DA BIBLIOTECA PAULO MENDES DE ALMEIDA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Dossiê do artista Daniel Senise. Catálogo, 2002. São Paulo: BPMA – MAM-SP, 2023.

¹⁵⁹ *Ibidem*, não paginado.

¹⁶⁰ DANIEL Senise/Vida de pintor enquanto jovem. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 21 jun. 1985. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

passaram a substituir o papel dos críticos como seus interlocutores privilegiados.¹⁶¹ Um exemplar desta atuação diferenciada foi o galerista Thomas Cohn (que chegou a representar Senise¹⁶²). Com interesse nos artistas iniciantes, por um ano os analisava, para depois testá-los em algumas exposições coletivas e só então proceder com individuais.¹⁶³

Para Senise, o trabalho exercido pelas galerias tinha importante relevância ao lidarem com a parte comercial, permitindo ao artista o isolamento e imersão em seu fazer e suas investigações.¹⁶⁴ Ao contrário de períodos anteriores em que se fazia necessária a atuação do artista como agenciador do seu próprio trabalho.¹⁶⁵ A partir dos anos 1980 houve um enorme interesse das galerias e do mercado para com os jovens artistas e suas novas produções,¹⁶⁶ cuja grande assimilação poderia ser lida como um investimento de risco, por traduzirem-se em menores custos e a promessa de uma veloz valorização.¹⁶⁷

Os *marchands* necessitavam de valores artísticos com preços mais competitivos, para prosseguirem com suas atividades dentro do turbilhão de inovações permanentes que se estabelecia. A renovação da produção artística integrava-se ao mercado e, reciprocamente, estabelecia a demanda por novidades, definindo o que viria a ser seu padrão de funcionamento, em um ritmo acelerado de atualização, condizente com as dinâmicas de produção e circulação artística internacional.¹⁶⁸

Ademais, a relação de fidelidade do espectador com as produções culturais não se fazia mais presente na configuração da nova década.¹⁶⁹ A velocidade de informação gerava o desejo constante pelo consumo de novos produtos, mais atrativos e de fácil apreensão.¹⁷⁰ A nova pintura, por seu turno, encaixava-se bem nesta configuração, vez que possuía o caráter da novidade em produtos de maior

¹⁶¹ MORAIS, F. Anos 80: A Pintura Resiste. In: MANGE, E. R. de C. (Apres.). BR 80 Pintura Brasil Década 80. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991, p. 14.

¹⁶² CIRENZA, F. Uma no prego, outra no martelo. Folha de São Paulo, São Paulo, 31 out. 1993. Entrevista/Daniel Senise. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

¹⁶³ FARIAS, 2009, p. 57.

¹⁶⁴ SENISE, 2006, p. 11.

¹⁶⁵ FARIAS, *op. cit.*, 71.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 57.

¹⁶⁷ BULHÕES, 2007, não paginado.

¹⁶⁸ *Ibidem*, não paginado.

¹⁶⁹ COSTA, 1991, p. 11.

¹⁷⁰ COSTA, *loc. cit.*

potencial comercial, e numa linguagem de fácil transporte, com boa receptividade do público.¹⁷¹ “Com a nova pintura o diálogo com o público foi restabelecido”.¹⁷²

Segundo o crítico, curador e artista Ricardo Basbaum, o retorno da pintura no Brasil foi marcado por uma sequência de exposições que fomentaram sua difusão e a estabeleceram como um marco da década, como a exemplo da mostra de curadoria de Frederico Moraes mencionada anteriormente, ou “À flor da pele” e “3x4 grandes formatos”, ambas ocorridas no Rio de Janeiro em 1983, dentre outras por ele mencionadas.¹⁷³ Sendo a mais emblemática para a década de 1980, rotulando a geração que dela surgiu, a exposição “Como vai você, Geração 80?”, ocorrida em 1984, na escola do Parque Lage.¹⁷⁴

Tanto esta exposição como a Bienal Internacional de São Paulo de 1985 foram exposições paradigmáticas, com grandes repercussões midiáticas, ambas fazendo parte dos primeiros anos da carreira artística de Daniel Senise, ainda muito informada pela pintura (na tradicionalidade da linguagem), e que a partir do final da década de 1980 desdobra-se para outras relações e experimentações que compõe o adensamento de sua produção poética e prática, e a maturação de sua trajetória como artista.¹⁷⁵

1.2 ALÉM DA “GERAÇÃO 80”

Para Daniel Senise, a percepção do início de sua carreira é de que tudo ocorreu de maneira muito rápida.¹⁷⁶ Num período de 4 anos, de aluno na Escola do Parque Lage, estava expondo como artista na Bienal Internacional de São Paulo, em 1985,¹⁷⁷ mesmo ano em que abandonou o trabalho no banco, dedicando-se

¹⁷¹ MONTEIRO, F. D. C. Da geração 80 na arte contemporânea brasileira: A recepção e circulação de obras de arte no mercado nacional. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA DA FESPSP, 3., 2014, São Paulo. Anais... São Paulo: FESPSP, 2014, p. 1-15. Disponível em: https://www.fespsp.org.br/seminarios/anais4/GT2/4_DA_GERACAO_80.pdf. Acesso em: 11 maio 2023, p. 8-10.

¹⁷² MORAIS, 2010, p. 212.

¹⁷³ BASBAUM, 2010, p. 226.; INÉDITOS de Senise. Tribuna da Imprensa, Rio de Janeiro, 25 mar. 1992. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

¹⁷⁴ BASBAUM, *loc. cit.*

¹⁷⁵ PEDREIRA, 2008, p. 15; FARIAS, 2009, p. 59; SENISE, 2010.

¹⁷⁶ NERY, N. Daniel Senise e a tela que propõe. Correio do Brasil, Brasília, 13 jul. 1986. Artes plásticas, p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

¹⁷⁷ SENISE, 2010.

exclusivamente a sua produção artística e ao novo ofício como professor no EAV.¹⁷⁸ Conforme mencionado pelo artista: “[...] estava no lugar certo, na hora certa [...]”.¹⁷⁹

FIGURA 3: Cartaz da exposição: Como vai você, geração oitenta?”.



Fonte: Acervo digital Memória Lage da Escola de Artes Visuais do Parque Lage.¹⁸⁰

Já tendo participado de algumas exposições coletivas e prestes a ter sua primeira individual,¹⁸¹ em 1984 fez parte dos 123 artistas selecionados para participar do evento “Como vai você, Geração 80?” (cartaz da exposição FIGURA 3),¹⁸² os quais eram em sua maioria pintores recém saídos de escolas de arte.¹⁸³ Segundo a artista Monica Nador, na mostra havia todos os tipos de artistas de maneira indiscriminada, tanto aqueles com muita experiência quanto com quase nenhuma.¹⁸⁴ Aos participantes eram oferecidos locais específicos do edifício para que pudessem expor

¹⁷⁸ SENISE, 2006, p. 9.; INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. Banco de Dados Informatizado. São Paulo, 1994. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

¹⁷⁹ SENISE, *loc. cit.*

¹⁸⁰ Cartaz da exposição “Como vai você, geração oitenta?”. 1984. 1 reprodução fotográfica de um original, papel, color., 43,9 x 31,0 cm. Imagem obtida em: Acervo digital Memória Lage da Escola de Artes Visuais do Parque Lage: http://www.memorialage.com.br/marcus-lontra/cartaz-da-exposicao-como-vai-voce-geracao-80/?search=como%20vai%20voc%C3%AA%20%20gera%C3%A7%C3%A3o%2080&order=ASC&orderby=date&perpage=12&pos=24&source_list=repository&ref=%2Fitens%2F.

¹⁸¹ GALERIA de arte centro empresarial Rio. Daniel Senise: Pinturas. Rio de Janeiro, 1984. Catálogo de exposição, não paginado. SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. Dossiê do artista Daniel Senise. Catálogo, Pasta a/v 3.5 BR, 27 de agosto a 23 de setembro de 1984. Curitiba: SPD – MAC Paraná, 2022, não paginado.

¹⁸² LEAL; MAGER; COSTA, 1984, não paginado.

¹⁸³ ‘GERAÇÃO 80’ marca a temporada e Rio reavalia história de sua arte. O Globo, Rio de Janeiro, 28 dez. 1984. Segundo Caderno. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

¹⁸⁴ NADOR, M. Entrevista com Mônica Nador. In: CHIARELLI, T. No calor da hora: Dossiê jovens artistas paulistas Década de 1980. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011. Entrevista a Tadeu Chiarelli, p. 42.

suas obras:¹⁸⁵ “[...] paredes, portas, janelas, piscinas, banheiros, espaços construídos e espaços vazios [...], além das aléias, árvores, grutas e cantinhos malocados do Parque Lage”.¹⁸⁶

O artista carioca optou por um local estratégico no fundo do pátio central, em frente à piscina, colocando sua pintura de proporções monumentais centralizada entre duas colunas da arquitetura,¹⁸⁷ como é possível visualizar na FIGURA 4. “Uma pintura plana, feita em um plástico laranja com tinta preta e branca [...] talvez com um pouco de vermelho”.¹⁸⁸ A intenção era de que seu “Sansão”, como foi intitulada, interagisse com o espaço, “destruindo” as colunas da escola, da mesma maneira que o herói bíblico dotado de força excepcional derrubou as colunas do templo.¹⁸⁹

FIGURA 4: Sansão, 1984.



Fonte: Daniel Senise - Catálogo “Daniel Senise: Pinturas”.¹⁹⁰

¹⁸⁵ A INVASÃO do parque. Veja, Rio de Janeiro, 1984, p. 132. Revista. ACERVO DOCUMENTAL DA BIBLIOTECA PAULO MENDES DE ALMEIDA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Dossiê do artista Daniel Senise. Revista, 1984. São Paulo: BPMA – MAM-SP, 2023.

¹⁸⁶ LEAL; MAGER; COSTA, 1984, não paginado.

¹⁸⁷ A INVASÃO..., *op. cit.*, p. 132.

¹⁸⁸ SENISE, 2006, p. 9.

¹⁸⁹ SENISE, *loc. cit.*; NAME, 2015, p. 166.

¹⁹⁰ SENISE, D. Sansão. 1984. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, fotografia, p.b. Imagem obtida em: GALERIA DE ARTE CENTRO EMPRESARIAL RIO. Daniel Senise: Pinturas. Rio de Janeiro, 1984. Catálogo de exposição, não paginado. SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. Dossiê do artista Daniel Senise. Catálogo, Pasta a/v 3.5 BR, 27 de agosto a 23 de setembro de 1984. Curitiba: SPD – MAC Paraná, 2022.

Daniela Name, crítica, curadora e jornalista, percebeu algumas relações interessantes presentes nesse trabalho, como os traçados que envolviam Sansão semelhantes àqueles de histórias em quadrinhos; a correspondência do torço da figura com corações e outras formas presentes em trabalhos posteriores do artista; e o caráter romântico do personagem solitário em meio a arquitetura clássica.¹⁹¹

O pêndulo da história enfureceu-se e o orgânico, natural, insinua o automatizado, o elefante/robô, a Bíblia e Flash Gordon, gladiadores e astronautas guerreiros, conquistadores do espaço. A imagem final revelada atinge o limite de tensão da tragédia. Pelos cantos da boca de Sansão, otário e cego personagem magistralmente encarnado por Victor Mature, um sorriso se insinua enquanto se diverte a clamar por Deus e a derrubar templos poderosos.¹⁹²

A pintura foi considerada um destaque da exposição pelo seu forte caráter expressionista.¹⁹³ Na imagem de FIGURA 5 é possível perceber sua monumentalidade em contraste com o prédio histórico. Em entrevista que realizei com Daniel Senise (transcrição em ANEXO 1), ele mencionou considerar essa obra como seu primeiro *site-specific*, lamentando o fato dela provavelmente ter sido jogada fora no momento da desmontagem, em razão de seu atraso para chegar ao local.¹⁹⁴ Flavia Corpas lembra uma fala do artista carioca sobre “Sansão”, dizendo tratar-se de uma instalação que derivaria da pintura.¹⁹⁵

São percepções interessantes e que corroboram com os desdobramentos que sua produção alcança, de extrapolar os contornos dos meios, alcançando novas relações, como será visto nos capítulos seguintes. Uma produção que se duplica, e em sua imagem refletida intensifica o movimento de destruição, abalando as convenções para o alcance de novos discursos e visualidades. “[...] é uma potente metáfora, que traz à tona a relação da arte com as instituições e com o estado da pintura nos anos 1980”.¹⁹⁶

¹⁹¹ NAME, 2015, p. 166.

¹⁹² LONTRA, 1984, não paginado.

¹⁹³ MORAIS, F. Geração 80 continua em festa. Desta vez, com uma coletiva em muro de loja. O globo, Rio de Janeiro, 26 ago. 1984. Artes plásticas, p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

¹⁹⁴ SENISE, D. Entrevista com Daniel Senise. Curitiba/São Paulo, 2023. Entrevista virtual a Patrícia Bertin (Anexo 1).

¹⁹⁵ CORPAS F. Atravessamentos e outros destinos: A pintura como resto. In: SARAIVA, A.; CORPAS, F.; MIYADA, P. Daniel Senise. 1 ed. São Paulo: Cosacnaify/ Oi Futuro, 2016, p. 215.

¹⁹⁶ RUGGERI, 2013, p. 20.

FIGURA 5: Sansão, 1984



Fonte: Daniel Senise – Revista Veja.¹⁹⁷

Em seu texto, presente numa edição especial da revista *Módulo* (FIGURA 6), destinada integralmente à exposição, os curadores, Paulo Roberto Leal, Sandra Mager e Marcus de Lontra Costa apresentavam a exposição como um evento, com a intenção de permitir a liberdade de expressão dos artistas, sem a determinação de certos estilos ou caminhos e “[...] sem os pavores conceituais”.¹⁹⁸ Ocorre que no texto de apresentação da exposição, presente nos arquivos da EAV, foi mencionado o fato da mostra perfazer-se como uma análise da repercussão de tendências internacionais na arte brasileira,¹⁹⁹ o que fora assimilado pela mídia, que a relacionava com as tendências da nova pintura.²⁰⁰ Era uma forma de mostrar a entrada desses movimentos no contexto nacional.²⁰¹ Na opinião do artista Sergio Romagnolo: “Em

¹⁹⁷ SENISE, D. *Sansão*. 1984. 1 reprodução fotográfica, color. Imagem obtida em: *A INVASÃO do parque*. Veja, Rio de Janeiro, 1984, p. 132. Revista. ACERVO DOCUMENTAL DA BIBLIOTECA PAULO MENDES DE ALMEIDA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Dossiê do artista Daniel Senise. Revista, 1984. São Paulo: BPMA – MAM-SP, 2023.

¹⁹⁸ LEAL; MAGER; COSTA, 1984, não paginado.

¹⁹⁹ SILVA, R. *Como vai você, Geração 80?*. Rio de Janeiro, 1984. Acervo Memória Lage, acervo digital da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Disponível em: [https://www.memorialage.com.br/marcus-lontra/como-vai-voce-geracao-80/?search=como%20vai%20voc%C3%AA%2C%20gera%C3%A7%C3%A3o%2080&order=ASC&or derby=date&perpage=12&pos=4&source_list=repository&ref=%2Fitens%2FRaquel](https://www.memorialage.com.br/marcus-lontra/como-vai-voce-geracao-80/?search=como%20vai%20voc%C3%AA%2C%20gera%C3%A7%C3%A3o%2080&order=ASC&or derby=date&perpage=12&pos=4&source_list=repository&ref=%2Fitens%2FRaquel%20Silva)

Silva – texto apresentação – arquivo parque lage. Acesso em: 11 maio 2023.

²⁰⁰ DANIEL..., 1985, p. 1.

²⁰¹ BASBAUM, 2010, p. 230.

toda exposição que tem muitos artistas, a ideia é diminuir os artistas e valorizar outras coisas que não são os artistas nem as obras.”²⁰²

FIGURA 6: Capa Revista Módulo, 1984



Fonte: Revista Módulo, edição especial para a exposição “Como vai você, geração oitenta?”.²⁰³

A partir da mostra, obteve-se a “grife”²⁰⁴, como chamado por Moraes, de “Geração 80”, titulação que passou a identificar os novos artistas que nela apresentavam seus trabalhos. Este nome passou a ser um sinônimo do retorno à pintura no Brasil,²⁰⁵ havendo um esforço da crítica para enquadrá-lo como tal,²⁰⁶ enquanto outras manifestações artísticas eram ignoradas, impondo a necessidade de alguns grupos de artistas posicionarem-se, ocupando o espaço deixado pelos críticos de estabelecer discussões efetivas sobre o campo artístico.²⁰⁷

A “Geração 80” era vista pela mídia e pelos críticos como um grupo de artistas coeso e uniforme,²⁰⁸ sendo majoritariamente tratados em matérias, entrevistas e textos por suas características comportamentais e não pelas obras que

²⁰² ROMAGNOLO, S. Entrevista com Sergio Romagnolo. In: CHIARELLI, T. No calor da hora: Dossiê jovens artistas paulistas Década de 1980. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011. Entrevista a Tadeu Chiarelli, p. 159.

²⁰³ Revista Módulo, Rio de Janeiro, edição especial, Catálogo Oficial da exposição “Como vai você, Geração 80?”, 1984. Capa.

²⁰⁴ LENCASTRE, C. Além dos limites da sua geração. O Globo, Rio de Janeiro, 22 mar. 1992. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

²⁰⁵ MORAIS, 2010, p. 213.

²⁰⁶ BASBAUM, 2010, p. 231.

²⁰⁷ REINALDIM, I. Em torno de uma ação de “A Moreninha”: algumas questões acerca do debate crítico na década de 1980. *Arte & Ensaios*, n 25, Rio de Janeiro: UFRJ. p. 34-43, 2013. p. 38-39.

²⁰⁸ BASBAUM, *op. cit.*, p. 230.

produziam.²⁰⁹ Tadeu Chiarelli, ao entrevistar a artista Leda Catunda, pontuou este fato da crítica semiespecializada não abordar os trabalhos, mas sim a vivacidade e energia dos artistas.²¹⁰ Para Catunda, era uma questão danosa não só aos artistas, mas ao público, desprovido de maneiras de informar-se sobre os trabalhos.²¹¹

De fato, as ideias que acabavam consagrando-se como representativas do trabalho desses artistas desempenham um papel altamente eficiente como slogans, frases de efeito, chamarizes sugestivos, a um só tempo sedutores e transgressores, fluindo através dos meios de comunicação de massa: prazer, rebeldia, alegria, espírito libertário, ocupação de novos espaços, o efêmero, arte não cerebral etc.²¹²

A receptividade inicial foi quase absoluta tanto da crítica quanto dos espectadores, entendendo que aqueles artistas correspondiam a uma renovação do campo artístico brasileiro.²¹³ Sua assimilação mercadológica também foi veloz e expressiva.²¹⁴ Farias menciona o fato da “Geração 80” ter sido “[...] uma das mais curiosas e bem-sucedidas ‘construções’ da nossa rarefeita história da arte [...]”.²¹⁵ Todavia, com o passar do tempo, tornou-se perceptível o fato de que essa “geração” não se constituía como um movimento, um grupo homogêneo,²¹⁶ estruturado por um manifesto²¹⁷ que informasse suas ações dentro da exploração pictórica e das tendências estrangeiras. “As posições, naturalmente, eram matizadas, em muitos casos radicalmente distintas, o que desmente a noção de que formassem um todo monolítico”.²¹⁸

O termo era um slogan eficiente a ser difundido pela imprensa e por um mercado ávido por novidades, mas que sem um aporte crítico que o fundamentasse, acabou por desgastar-se.²¹⁹ Não havia uma proposta ou mesmo um direcionamento

²⁰⁹ BASBAUM, 2010, p. 232.

²¹⁰ CHIARELLI, T. No calor da hora: Dossiê jovens artistas paulistas Década de 1980. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011. p. 105.

²¹¹ CATUNDA, L. Entrevista com Leda Catunda. In: CHIARELLI, T. No calor da hora: Dossiê jovens artistas paulistas Década de 1980. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011. Entrevista a Tadeu Chiarelli, p. 105.

²¹² BASBAUM, 2010, p. 231.

²¹³ MESQUITA, 1998, p. 11.

²¹⁴ LEITE, R. M. Um sobrevivente da geração 80. Folha de São Paulo, São Paulo, 12 set. 1987. Artes Plásticas/Crítica. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo.*

²¹⁵ FARIAS, A. Breve roteiro para um panorama complexo: A produção contemporânea (1980 a 1994). In: AGUILAR, N. Bienal Brasil século XX. 2. ed. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. Catálogo Geral, p. 427.

²¹⁶ DANIEL..., 1985, p. 1.; ARAÚJO, C. O direito ao devaneio na nova arte do País. Correio Braziliense, Brasília, 27 jan. 1986. ApArte, p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo.*

²¹⁷ ARAÚJO, 1986, p. 1.

²¹⁸ FARIAS, 2009, p. 73.

²¹⁹ BASBAUM, 2010, p. 231.

ao fazer pictórico, eram considerados na mesma chave apenas pela prática da pintura.²²⁰ “O que os críticos e pesquisadores (eu, inclusive) receberam e aclamaram como renovador ou revigorante não passou de um evento, ou de uma série de eventos, em um momento de expectativas e fantasias coletivas.”²²¹ No ano seguinte já era possível perceber que a promessa de um grande número de novos artistas sedimentando-se no cenário nacional não se concretizaria.²²²

Nesse sentido parece claro a muitos hoje que o salto em direção ao mercado foi prematuro para muitos daqueles que despontaram a partir especialmente de 1983, e para alguns até mesmo desastroso -na medida em que de súbito se sentiram quindados a uma posição que exigia deles algo que não tinham como oferecer ou, o que é pior, nem mesmo sabiam o que era.²²³

Com relação à absorção da nova pintura, de fato, existiam grupos informados pelas tendências estrangeiras, como a exemplo do grupo Casa 7,²²⁴ e o próprio Senise, inicialmente influenciado por Lüpertz, exemplar do neoexpressionismo. Embora mesmo ele tenha sido associado à transvanguarda, apenas pela participação na mostra do Parque Lage.²²⁵ Ocorre que tais referências não valiam para todos, não havia similitudes capazes de enquadrá-los todos na mesma moldura.²²⁶

Até mesmo o pretense rompimento com expressões de décadas anteriores não se fazia razoável.²²⁷ Artistas alunos da Fundação Armando Alves Penteado (FAAP) que haviam eleito a pintura como seu meio de expressão, mantinham uma proposição conceitual com relação a ela, herdada por professores ligados a esse estilo.²²⁸ No caso de Senise, conforme mencionado por ele, havia uma falta de informação sobre os artistas de décadas anteriores, captada pelo professor Luiz Áquila, que identificava uma característica autorreferencial em sua produção.²²⁹

Uma característica percebida sobre a geração, foi o fato de muitos artistas reunirem-se em grupos, a fim de realizar discussões sobre o cenário artísticos, sobre

²²⁰ MESQUITA, 1998, p. 12.

²²¹ MESQUITA, *loc. cit.*

²²² DECOLAGEM segura. Veja, Rio de Janeiro, 1985, p. 151. Revista. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo.*

²²³ LEITE, 1987, p. 1.

²²⁴ RAMOS, N. Entrevista com Nuno Ramos. In: CHIARELLI, T. No calor da hora: Dossiê jovens artistas paulistas Década de 1980. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011. Entrevista concedida a Tadeu Chiarelli, p. 213.

²²⁵ FURTADO, 1986, p. 1.

²²⁶ MESQUITA, 1998, p. 11.

²²⁷ FARIAS, 2009, p. 41.

²²⁸ FARIAS, *loc. cit.*; ROMAGNOLO, 2011, p.153; COSTA, 2004, p. 34.

²²⁹ SENISE, 2006, p. 20; NERY, 1986, p. 1.

suas poéticas e práticas, ou mesmo apenas para dividir o local de trabalho, como no caso de Senise, o que não se configurava como algo novo, mas que na década de 1980 teria se intensificado.²³⁰ O grupo de Senise, segundo Moraes, era identificado como “Ateliê da Lapa”, estando dentre os mais conhecidos a época, bem como o grupo de artistas paulistas “Casa 7”.²³¹ O artista carioca, por sua vez, entendia que a Geração se unia justamente pela pluralidade de respostas pictóricas.²³² Segundo ele, não houve um rompimento com a arte produzida anteriormente e até mesmo o termo “geração” culminava em uma leitura simplificadora.²³³

O segundo evento de grande espetacularização, assim como a mostra da “Geração 80”, foi a 18ª Bienal Internacional de São Paulo de 1985.²³⁴ Convidada para ser curadora dessa edição, a crítica de arte e jornalista Sheila Leirner²³⁵, trouxe uma proposição curatorial extremamente controversa.²³⁶ Com ineditismo, propôs um tema norteador dos trabalhos ali expostos, “O homem e a vida”,²³⁷ segundo ela, representativo da essência do “grande evento” (termo também usado pela exposição de 84) e, principalmente, como forma de se opor com veemência ao que entendia por rígidas produções dos anos 70.²³⁸ A identificação, extensamente utilizada em seu texto curatorial, da mostra como um espetáculo, também se apresentava com o mesmo objetivo.²³⁹

²³⁰ DANIEL..., 1985, p. 1.

²³¹ MORAIS, 1991, p.14.

²³² SENISE, 2010.

²³³ PIZA, D. Mercado e promoção mudaram panorama. Folha de São Paulo, São Paulo, 3 jul. 1995. Ilustrada, Geração 80, p. 1. SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. Dossiê do artista Daniel Senise. Catálogo, Pasta a/v 4.5 BR, 3 de julho de 1995. Curitiba: SPD – MAC Paraná, 2022.

²³⁴ FARIAS, 2009, p. 47.

²³⁵ POLO, M. V. Grande Tela: A 20 anos abordando discussões da atualidade. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL MUSEOGRAFIA E ARQUITETURA DE MUSEUS, 2005, Rio de Janeiro, Anais... Rio de Janeiro: UFRJ, 2005, não paginado. Disponível em: <https://arquimuseus.arq.br/seminario2005/arquivos/artigos/S1-05.pdf>. Acesso em: 11 maio 2023.

²³⁶ CANONGIA, 2010, p. 31.

²³⁷ POLO, 2005, não paginado.

²³⁸ FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. 18ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo, 1985. Catálogo Geral, p. 14.

²³⁹ *Ibidem*, p. 15.

FIGURA 7: Vista da “Grande Tela”, segmento da 18ª Bienal Internacional de São Paulo, com destaque para telas de Daniel Senise (à esquerda), 1985.



Fonte: 18ª Bienal Internacional de São Paulo, Curadoria Sheila Leirner – Catálogo Geral: “30 x bienal: transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição”²⁴⁰

Leirner não deixou de incluir linguagens mais ligadas à contemporaneidade, porém, observando o fenômeno da eleição da pintura como meio de expressão de um grande contingente de artistas ao redor do mundo, deu amplo destaque à linguagem, concebendo a “Grande Tela” (FIGURA 7),²⁴¹ título de um segmento da mostra, mas que passaria a identificá-la como um todo.²⁴² Esta seção:

[...] consistia em três longos corredores, cada um com 100 metros de extensão, 6 metros de largura e 5 metros de altura, ocupados por obras – pinturas de grande formato, invariavelmente, eram afixadas nas paredes separadas umas das outras por meros 30 cm.²⁴³

A ideia de Leirner era compor uma “zona de turbulência”, demonstrando de maneira contínua, narrativa e barulhenta as relações de oposição e colisão entre as obras.²⁴⁴ O que Agnaldo Farias traduziu como uma “cacofonia visual”, dada a

²⁴⁰ LEIRNER, S. Vista da Grande Tela com destaque para telas de Daniel Senise. 1985. 1 reprodução fotográfica de uma exposição. Imagem obtida em: FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. 30 x bienal: transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição. 2. ed. Fundação Bienal de São Paulo: São Paulo, 2013. Catálogo Geral, p. 150.

²⁴¹ FUNDAÇÃO..., 1985, p. 16.

²⁴² FARIAS, 2009, p. 51.

²⁴³ *Ibidem*, p. 47.

²⁴⁴ FUNDAÇÃO..., 1985, p. 16.

impossibilidade de percepção dos trabalhos em suas particularidades.²⁴⁵ Tratava-se de, conforme pontuado por Lisette Lagnado, um corredor sufocante, repleto de expressividade, com o objetivo único de provar a concepção já patente do retorno à pintura.²⁴⁶ Foi como se a curadora, segundo uma leitura formulada por Senise, se colocasse no papel de criadora, construindo uma grande pintura coletiva, valendo-se da pintura de todos os artistas presentes.²⁴⁷

Com a mistura indiscriminada de artistas das mais variadas origens e tempos de prática, dentre eles Daniel Senise, Leirner colocava-se no papel de “curadora-autora”, valendo-se das obras com o objetivo de enunciar uma narrativa única, por ela proposta, mesmo que eventualmente não fosse condizente com os discursos individuais de cada trabalho ali exposto.²⁴⁸ Fato causador de uma enorme polêmica (bem aproveitada pela mídia²⁴⁹), antes mesmo da inauguração da mostra,²⁵⁰ com a saída de comissários e a retirada de obras por alguns artistas,²⁵¹ e que resultou em diversas críticas quando da abertura da bienal e de sua duração.²⁵²

Convidado por Sheila Leirner para participar da Bienal, com um trabalho ágil, Senise valeu-se de algumas semanas para produzir as obras apresentadas no evento.²⁵³ No ano anterior, ainda que tivesse recebido um montante considerável de premiações, uma delas do Salão Nacional de Artes Plásticas, persistia com certas incertezas com relação a sua produção.²⁵⁴ Em 1985 alguns veículos de imprensa já consideravam que sua produção se destacava das demais.²⁵⁵

²⁴⁵ FARIAS, 2009, p. 49.

²⁴⁶ LAGNADO, L. Daniel Senise: Conquistando o volume. Revista Galeria, n 13, 1989. p. 60-64. p. 60. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo.*

²⁴⁷ SENISE, 2010.

²⁴⁸ FARIAS, 2009, p. 49.

²⁴⁹ FARIAS, *loc. cit.*

²⁵⁰ POLO, 2005, não paginado.

²⁵¹ FARIAS, *op. cit.*, p. 49.

²⁵² POLO, *op. cit.*, não paginado.

²⁵³ MOSQUEIRA, 2019, p. 69.; LAGNADO, 1989, p. 61.

²⁵⁴ ‘GERAÇÃO’..., 1984, p. 1; SENISE, 2010.

²⁵⁵ DANIEL Senise traz sua pintura a SP. Folha de São Paulo, São Paulo, 6 ago. 1985. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo.*; DECOLAGEM..., 1985, p. 151.

FIGURA 8: Sem título, 1985



Fonte: Daniel Senise – Site da Galeria Nara Roesler – Portfólio do artista.²⁵⁶

O artista apresentou uma série de pinturas soturnas, carregadas de dramaticidade, dando continuidade aos grandes formatos e à expressividade nas pinceladas, compondo o que o crítico e curador Wilson Coutinho intitulou de “teatro das sensações mutiladas”.²⁵⁷ Igualmente seguiu com o uso de uma paleta enxuta, neste momento adensada e mais obscura, com predominância de pretos e cinzas, e alguns momentos pontuais de vermelho, amarelo e azul,²⁵⁸ características possíveis de serem visualizadas na pintura “Sem título” (FIGURA 8). Nesta obra, insinua-se o que seria um objeto retirado pelo artista de seu cotidiano - como era típico de seu fazer - e que ao extrapolar suas dimensões alcançaria o mistério, revelando-se ao mesmo tempo em que se escondia, tornando árdua a tarefa de sua identificação.²⁵⁹

²⁵⁶ SENISE, D. Sem título. 1985. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, acrílica sobre tela, color., 230 x 190 cm. Imagem obtida no portfólio do artista no site da Galeria Nara Roesler. Disponível em: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/73/danielsenise-gnr-portfolio.pdf>. Acesso em 17 jan. 2024.

²⁵⁷ COUTINHO, 1985, não paginado.

²⁵⁸ FURTADO, 1986, não paginado.

²⁵⁹ MORAIS, F. Senise arranca cristais e ilumina o podium. O Globo, Rio de Janeiro, 25 jun. 1986. Artes plásticas, p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo.*; DANIEL Senise: Um clássico da nova Geração Oitenta. Jornal do Commercio, Recife, 21 ago. 1990. Caderno C. p. 1. SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. Dossiê do artista Daniel Senise. Artigo de jornal, Pasta a/v 4.5 BR, 25 de junho de 1986. Curitiba: SPD – MAC Paraná, 2022.

É possível perceber em “Sem título” uma espécie de coração pousado numa estrutura segmentada em “X”. Tímidos traçados gráficos, como aqueles vistos em “Sansão” (FIGURA 4) são sugeridos ao redor da forma central e na parte de baixo da estrutura que a envolve. Estes grafismos que antes traduziam a potência de uma história de destruição, agora, diminutos, parecem apontar para a narrativa bucólica de uma forma incompleta, incapaz de alcançar sua totalidade.

Tanto a intenção como a execução de *Coração* sussurram, de forma voluntariamente cáustica, o que Senise viria a dizer com maior eloquência em trabalhos posteriores: que, por mais decifrável que pareça a superfície daquilo que constitui o espaço simbólico, seja na vida cotidiana (o idioma, os sonhos) ou em sua representação plástica, ainda estamos fadados a lidar com uma linguagem que, se meticulosamente inspecionada, permanece inatingível até o fim; uma questão de fé.²⁶⁰

Senise dá destaque ao corriqueiro, àquilo que normalmente escapa aos olhos, mas cuja história e vivência lhe são íntimos.²⁶¹ Estes aspectos são externalizados em uma imagem densa e carregada, cujo resultado é previamente testado em desenhos.²⁶² Trabalha com formas como: “[...] uma hélice de avião, um saxofone, a forma de um cisne ou da própria paleta do pintor, manequins, a imagem de um podium, poças d’águas etc.”²⁶³, identificadas por Marcio Doctors como “emblemas visuais” que testemunham a existência do artistas e compõem a sua autobiografia.²⁶⁴

²⁶⁰ TEJADA, R. Daniel Senise: Telas 1988-1994. In: MUSEU de Monterrey. Catálogo de exposição. México, 1994. Disponível em: <https://www.danielsenise.com/texto/daniel-senise-telas-1988-1994/>. Acesso em: 11 maio 2023.

²⁶¹ COUTINHO, 1985, não paginado.

²⁶² NERY, 1986, p. 1.

²⁶³ MORAIS, 1986, p. 1.

²⁶⁴ DOCTORS, M. A Emergência do representado. In: FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. 18ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo, 1985. Catálogo Geral, p. 219.

FIGURA 9: Sem título, 1985



Fonte: Daniel Senise - Livro: "Vai que nós levamos as partes que te faltam: Daniel Senise"²⁶⁵

A obra "Sem título" (FIGURA 9), ao contrário da anterior, já apresenta um maior número de grafismos que auxiliam na composição da imagem, dando-lhe volume e movimento. Neste caso, supõe-se possível compreender o objeto representado, tratando-se de hélices. Ainda mais por ser uma figura presente em seu universo pessoal, visto que seu pai era aviador.²⁶⁶ O mistério, assim, se dá pela impossibilidade de precisar sua origem. Coutinho tece uma metáfora com os moinhos de vento de Dom Quixote, para elucidar o caráter fantasmagórico da imagem.²⁶⁷ O crítico identifica nas imagens uma atmosfera caótica.²⁶⁸ Para Senise, essas pinturas eram mais diretas e autorais, constituídas de um gesto mais presente.²⁶⁹ Ele confere uma nova vida aos objetos eleitos, transformando-os do insignificante ao sublime.²⁷⁰

Sobre a experiência da mostra, em meio a tantas controvérsias e críticas, a 18ª edição não deixou de ser elogiada.²⁷¹ Artistas que se opuseram à expografia da

²⁶⁵ SENISE, D. Sem título. 1985. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, acrílica sobre tela, color., 230 x 190 cm. Imagem obtida em: FERREIRA, G. Daniel Senise: Cronologia crítica. In: IOVINO, M.; FERREIRA, G. Vai que nós levamos as partes que te faltam: Daniel Senise. Pinacoteca do Estado de São Paulo: São Paulo, 2011, p. 183.

²⁶⁶ RUGGERI, 2013, p. 34.

²⁶⁷ COUTINHO, 1985, não paginado.

²⁶⁸ COUTINHO, *loc. cit.*

²⁶⁹ PEDREIRA, 2008, p. 15.

²⁷⁰ MORAIS, 1986, p. 1.

²⁷¹ POLO, 2005, não paginado.

“Grande tela” em um primeiro momento, com a abertura passaram a dar depoimentos positivos.²⁷² Com recorde de visitantes, o público, por outro lado, não deixou de pontuar o cansaço do percurso expográfico e a dificuldade de visualização das obras, que em sua disposição acabavam numa experiência homogeneizante.²⁷³

Por todos estes fatores a “Grande Tela” tornou-se um evento marcante, mas, o que se entende ser a consequência mais significativa, citada por Farias, é o fato da Bienal ter sido um ponto de guinada, oportunizando o aprofundamento das pesquisas poéticas e práticas dos artistas brasileiros, ao partilharem do mesmo espaço que artistas estrangeiros consolidados.²⁷⁴ “O caso Daniel Senise é dos que mais interessa, afinal, juntamente com Leonilson, Leda Catunda e Nuno Ramos, seu nome transformou-se em sinônimo de Geração 80”.²⁷⁵

1.3 A IMAGEM E O ADENSAMENTO DAS EXPERIMENTAÇÕES

Senise tinha a percepção de que o furor da “Geração 80”, traduzido nos grandes eventos de 1984 e 1985, não tinha como perdurar.²⁷⁶ Acreditava que se continuasse no caminho que se encontrava, ao final da década estaria novamente trabalhando com programação.²⁷⁷ Sentia a necessidade de um aprofundamento, uma problematização do seu fazer pictórico.²⁷⁸ Neste momento voltou sua prática para o uso da tinta à óleo,²⁷⁹ que acredita ter sido um dos responsáveis por sua guinada.²⁸⁰

O lampejo para começar a usar este tipo de tinta veio de uma maneira curiosa. O marchand João Manuel Sattamini, dono da galeria paulista “Subdistrito”, relatou a Senise que o artista Nuno Ramos, um dos membros do grupo “Casa 7”, teria dito que Senise não sabia pintar à óleo.²⁸¹ De fato, nunca havia usado a tinta e o manejo inicial provou-se difícil, tanto pelo tempo de secagem, mais lento em contraste com a rapidez da acrílica, quanto pelo procedimento por ele adotado de acrescentar e retirar o material.²⁸²

²⁷² POLO, 2005, não paginado.

²⁷³ POLO, *loc. cit.*

²⁷⁴ FARIAS, 2009, p. 59

²⁷⁵ FARIAS, *loc. cit.*

²⁷⁶ SENISE, 2010.

²⁷⁷ SENISE, *loc. cit.*

²⁷⁸ SENISE, *loc. cit.*

²⁷⁹ *Idem*, 2006, p. 8.

²⁸⁰ FARIAS, 2009, p. 59.

²⁸¹ SENISE, 2010; SENISE, 2006, p. 9.

²⁸² SENISE, 2006, p. 9.

Era uma operação por ele considerada burocrática, relacionando-se com a materialidade obtida nessa escavação da pintura.²⁸³ Levava em torno de 3 a 4 meses, operando em 5 quadros simultaneamente.²⁸⁴ Valendo-se desse método, utilizava grandes quantidades de tinta, que acabavam espalhando-se pelo ateliê, chegando a intoxicá-lo devido a rotina intensa e imersiva de trabalho que se estendia de 10 a 12 horas por dia.²⁸⁵

Um processo denso que em dois anos o levou a uma crise com relação aos rumos de sua produção,²⁸⁶ apaziguada por um acidente ocorrido no ateliê, que resultou numa impressão do chão repleto de tinta (operação que será melhor elaborado no capítulo seguinte), sendo este procedimento incorporado pelo artista em algumas de suas pinturas seguintes, como fundo, valendo-se da tinta à óleo e acrílica para pintar suas formas e construir suas camadas de significação.²⁸⁷ De 1987 à 1994 aproximadamente, entende ter passado por um período prolífero de definição de vários aspectos em sua produção.²⁸⁸

Deste período em diante, passa a ser identificado em artigos de jornais como um expoente de sua geração, exaltado pela competência de seu trabalho.²⁸⁹ O crítico, curador e artista Fernando Cocchiarale menciona o fato de Senise ser um dos casos de êxito em se tratando da “retomada” da pintura, por não se submeter ao puro retorno ao pré-modernismo, ou a construção de uma poética pós-moderna ignorando as conquistas da modernidade.²⁹⁰ O artista manteve suas características iniciais de um eficiente dimensionamento da composição em grandes formatos, e a mescla intrínseca entre a imagem e o tratamento matérico realizado na superfície, passando a incorporar novos procedimentos que complexificaram a construção da obra.²⁹¹

Na obra “Sem título” (FIGURA 10), a operação de adição e remoção de matéria pictórica deixa visível a justaposição de camadas, colagens e descolagens,

²⁸³ SENISE fala de seu prazer pela pintura. Hoje em dia, Belo Horizonte, 11 jul. 1990. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo.*

²⁸⁴ SENISE, 1987, p. 1.

²⁸⁵ SENISE, 2006, p. 11.

²⁸⁶ PEDREIRA, 2008, p.14-15.

²⁸⁷ SENISE, 2010.

²⁸⁸ PEDREIRA, 2008, p.15.

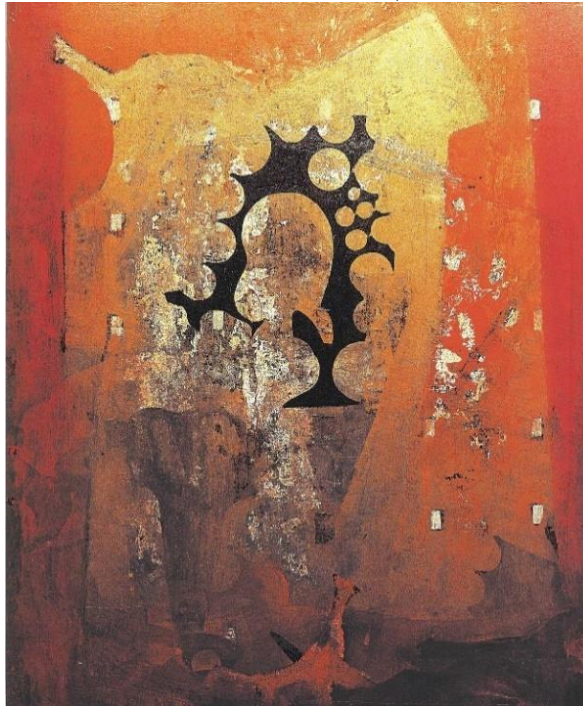
²⁸⁹ A ARTE de hoje na capital moderna. Jornal de Brasília, Brasília, 12 jul. 1986. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo.*; NERY, 1986, p. 1.; SENISE volta a expor sua obra no Rio. Folha de São Paulo, São Paulo, 24 mar. 1992. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo.*

²⁹⁰ COCCHIARELLI, 1989, p. 66.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 67.

na construção da imagem.²⁹² Suas camadas constroem aparições e desapareções, com a mescla de figuras criando uma atmosfera diferenciada.²⁹³ É interessante o efeito de transparência possibilitado pela tinta à óleo, que adensa a fantasmagoria do trabalho.

FIGURA 10: Sem título, 1988.



Fonte: Daniel Senise - Livro: "Daniel Senise. Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros".²⁹⁴

Dentre os mistérios que a obra encerra, um fato se destaca para Senise, de que sua confecção teria partido de uma sobra de madeira do escultor Angelo Venosa, com quem partilhava o ateliê.²⁹⁵ Tratava-se de um refugo, um negativo, uma parte descartada por Venosa que se torna significativa para Senise, identificando sua qualidade de "falta", e tornando-se tema de sua obra, algo possível apenas pelo convívio de ambos.²⁹⁶ "O que era figura passa a ser fundo, e o que é fundo passa a

²⁹² RUGGERI, 2013, p. 38; SENISE, 2010.

²⁹³ REIS, P. Mesmo quando ela não está, está. *In*: GALERIA CANVAS, Exposição. Porto, 2001. Disponível em: <https://www.danielsenise.com/texto/mesmo-quando-ela-nao-esta-esta/>. Acesso em: 11 maio 2023.

²⁹⁴ SENISE, D. Sem título. 1988. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, acrílica, óleo e esmalte sobre tela, color., 245 x 201 cm. *In*: RUGGERI, M. C. D. Daniel Senise. 1. ed. São Paulo: Folha de São Paulo, 2013. (Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros, v. 22), p. 38.

²⁹⁵ SENISE, 2006, p. 17.

²⁹⁶ PEDREIRA, 2008, p. 10; RUGGERI, 2013, p. 38.

ser figura, rompendo com a hierarquia clássica dessa relação e provocando um ‘jogo de vai e vem’ com o olhar do espectador.”²⁹⁷

De acordo com o crítico e curador Ivo Mesquita, em sua produção, passa a usar cores mais marcantes, como é possível perceber na FIGURA 10, e as figuras que constrói se tornam mais “pictóricas do que gráficas”, constituindo a relação entre figura e fundo, inexistente em seus primeiros trabalhos.²⁹⁸ “Definitivamente, da Bienal de 1985 para cá, Senise ganhou consistência, recuperou o fundo da tela, conquistou o volume através de uma necessária economia das formas e eliminou as convulsões gratuitas da pincelada-pela-pincelada”.²⁹⁹

De fato, a forma central cria uma ilusão interessante ao se colocar tanto como presença quanto como ausência. Ao mesmo tempo que suas curvas compõem a ideia de espaços vazios, do que teria sido, denunciando seu caráter de “negativo”; a cor preta faz com que o próprio preenchimento se torne o vácuo, um recorte na tela, uma abertura para uma dimensão desconhecida. As formas avermelhadas nos cantos e na parte superior, por sua vez, transformam-se em cortinas, uma paisagem teatral, ou a exibição de um artefato antigo, o estranho objeto central, que não podemos compreender.

Como já visto, as obras se formam a partir da sua relação com as imagens, com reproduções de revistas, jornais, objetos presentes em sua rotina sobrepostos em camadas, mas ainda mantendo uma qualidade de inteireza e possível identificação.³⁰⁰ Não são figuras fruto de sua imaginação, inventadas, mas resultado de sua experiência no mundo.³⁰¹ Podem surgir da própria superfície, ou serem traduzidas integralmente a partir do objeto/imagem de onde vieram, ou, ainda, metamorfosear-se para integrar a fatura.³⁰² Senise menciona sua sensação de que estaria ocorrendo uma volta à representação da natureza, mas em sua forma contemporânea, e não aquela encontrada na paisagem.³⁰³ Nos relacionamos com o mundo através de representações, e um exemplo disso, dito pelo artista, seria o fato de a imagem mais propagada de uma galinha não ser a imagem do animal real, mas

²⁹⁷ RUGGERI, *loc. cit.*

²⁹⁸ MESQUITA, 1998, p. 13.

²⁹⁹ LAGNADO, 1989, p. 63.

³⁰⁰ MESQUITA, *op. cit.*, p. 16.

³⁰¹ ABREU, G. O dinossauro perde a cauda. *O Globo*, Rio de Janeiro 29 maio 1994. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo.*

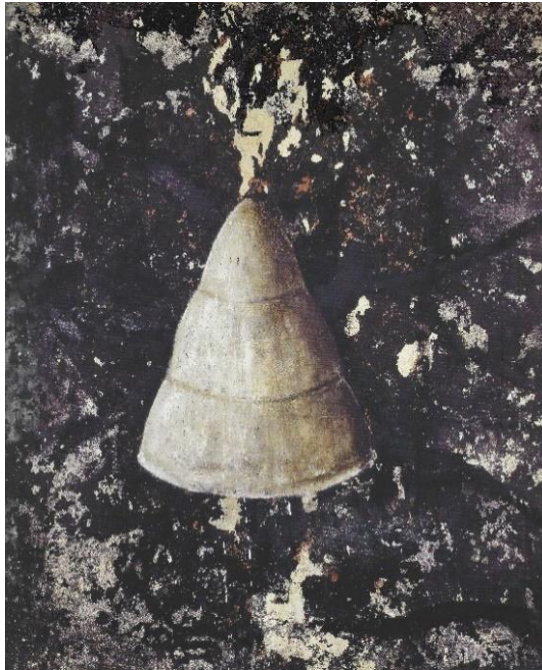
³⁰² ADES, D. Daniel Senise: Vestígios. *In: MESQUITA, I.; ADES, D.; PÉREZ-BARREIRO, G.* Daniel Senise: Ela que não está. São Paulo: Cosac Naify, 1998. p. 19.

³⁰³ ARAÚJO, 1988, p. 1.

de uma logomarca de molhos (Knorr).³⁰⁴ Outro exemplo, em mesmo sentido, seria o fato de ao colocarmos na busca da *internet* a palavra *apple* (maçã em inglês), a primeira imagem que aparece ser da logomarca da empresa de produtos eletrônicos, e não da fruta real.

Em “Sem título” (FIGURA 11), de 1989, o artista pinta uma forma difícil de decifrar. Nos é revelado seu formato, apenas por uma perspectiva, restando oculta a tridimensionalidade que talvez denunciassesua origem ou funcionalidade. A historiadora de arte Dawn Ades, aponta para o caráter ambíguo da imagem, que em sua leitura supõe ser um sino,³⁰⁵ ou, como a interpreto, uma concha, talvez por seu formato cilíndrico e os segmentos aprofundados pelo trabalho de luz e sombra.

FIGURA 11: Sem título, 1989.



Fonte: Daniel Senise - Livro: “Vai que nós levamos as partes que te faltam: Daniel Senise”³⁰⁶

Uma característica interessante e intensificada nestes trabalhos é o volume construído pelo artista, que confere um caráter escultórico à representação,³⁰⁷

³⁰⁴ LAGNADO, 1989, p. 63-64.

³⁰⁵ ADES, 1998, p. 19.

³⁰⁶ SENISE, D. Sem título. 1989. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, acrílica e esmalte sintético sobre cretone, color., 255 x 220 cm. Imagem obtida em: FERREIRA, G. Daniel Senise: Cronologia crítica. In: IOVINO, M.; FERREIRA, G. Vai que nós levamos as partes que te faltam: Daniel Senise. Pinacoteca do Estado de São Paulo: São Paulo, 2011, p. 209.

³⁰⁷ MORAIS, F. Inquestionável vocação para a pintura. O Globo, Rio de Janeiro, 24 mar. 1992. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo.*

colocando-se entre o tridimensional e o plano.³⁰⁸ Em meio à dissolução, a forma paira no ar, mantendo-se sólida, íntegra, monumental, fazendo-me lembrar o monolito de Arthur C. Clark, interpretado por Kubrick, à espera da trilha sonora que anunciará o impacto das transformações por ela realizadas, capazes de mudar o curso do tempo, ou as relações possíveis na operação do artista.

A realidade do objeto representado, por seu turno, passa longe das suposições levantadas. O artista teria encontrado este utensílio jogado no jardim de seu pai.³⁰⁹ Seria um objeto metálico pequeno, flutuante, e que seria usado para alimentar patos.³¹⁰ Trata-se, conforme entendido pelo artista, de proceder com uma pesquisa científica de imagens.³¹¹ “Em sua pintura, Senise alude mais que descreve, não revela, des-vela, cria atmosferas e não cenários. O cone flutua junto a um muro carcomido pelo tempo [...]”.³¹²

Anteriormente, Senise procedia com produções ruidosas e fragmentações, o que se desdobra, na visão de Moraes, no silêncio instaurado por suas produções subsequentes, que se convertem no próprio mistério.³¹³ Moraes aponta para uma dimensão metafísica ou religiosa que as obras adquirem, ao transmitirem leveza, transparência e introspecção.³¹⁴ As imagens eleitas não podem ser desvinculadas da fatura, de seu processo de confecção, dependem das camadas e da materialidade da tinta utilizada, sendo subordinadas ao tratamento que o artista emprega em sua operação.³¹⁵

³⁰⁸ ADES, 1998, p. 26.

³⁰⁹ RUGGERI, 2013, p. 40.

³¹⁰ ADES, *op. cit.*, p. 19.

³¹¹ ARAÚJO, 1986, p.1.

³¹² MORAIS, 1992, p.1.

³¹³ MORAIS, *loc. cit.*

³¹⁴ MORAIS, *loc. cit.*

³¹⁵ COCCHIARALE, F. Imagens com matéria. Revista Galeria, n 13, p. 65-67, 1989, p. 65. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo.*

FIGURA 12: O beijo do elo perdido, 1991.



Fonte: Daniel Senise - Livro: "Vai que nós levamos as partes que te faltam: Daniel Senise"³¹⁶

A obra, "O beijo do elo perdido" (FIGURA 12), apresenta o suposto crânio de dois pássaros que se entrelaçam num beijo, formando o símbolo do infinito.³¹⁷ O artista considera tratar-se de um título que dá sustentação à obra, que faria alusão ao eterno retorno à pintura.³¹⁸ Segundo Name, é um de seus trabalhos mais conhecidos, entendendo ser assim por incorporar muitos aspectos abordados em suas obras, e por conectar-se com as características alcançadas por sua geração, depois que seus trabalhos se complexificaram.³¹⁹ O fundo é pintado em tinta acrílica, remetendo a um solo arenoso, uma paisagem desértica e desolada,³²⁰ sobre o qual repousam as formas bem destacadas em seu volume, cuja sombra se projeta no chão, indicando uma figura não suspensa no ar, mas presente no plano.³²¹

As paisagens que o artista constrói, contemporâneas, são medidas pela representação.³²² As manchas na superfície indicam os locais em que a tinta foi retirada.³²³ Estas, aliadas à coloração de um cinza desgastado, e o efeito de

³¹⁶ SENISE, D. O beijo do elo perdido. 1991. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, acrílica e óleo sobre cretone, color., 54.7 x 79.9 cm. Imagem obtida em: FERREIRA, G. Daniel Senise: Cronologia crítica. In: IOVINO, M.; FERREIRA, G. Vai que nós levamos as partes que te faltam: Daniel Senise. Pinacoteca do Estado de São Paulo: São Paulo, 2011, p. 212.

³¹⁷ TEJADA, 1994, não paginado.

³¹⁸ SENISE, 2010.

³¹⁹ NAME, 2015, p. 163.

³²⁰ *Ibidem*, p. 162.

³²¹ ADES, 1998, p. 18.

³²² FILHO, A. G. Daniel Senise assume a paródia pop na pintura. Estado de São Paulo, São Paulo, 23 nov. 1999. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

³²³ NAME, 2015, p. 162.

sombreamento e volume, remetem a um *frame* de um filme antigo em preto e branco, ou como pontuado por Dawn Ades, uma velha fotografia ou imagem arqueológica.³²⁴

No canto inferior, conforme mencionou Daniela Name, pode-se (com certa insistência) identificar uma escrita espelhada, “ANGE”.³²⁵ A autora aponta o fato de não haverem muitos estudos sobre esse grafismo, que entende lembrar a produção de Leonilson, com o qual Senise mantinha uma relação de amizade e admiração; ou remeter a produção de artistas que se tornaram suas referências, como Anselm Kiefer e Guillermo Kuitca.³²⁶ Name traz algumas suposições do que as letras significariam: podendo indicar a palavra “anjo” em inglês (angel), ou “angelus”, ou ainda referir-se às letras do nome da mãe do artista, “Angelina”.³²⁷ Ades, por seu turno, aponta para o local em que as letras se encontram, remetendo às etiquetas colocadas em registros fotográficos de descobertas arqueológicas.³²⁸

Considerando os crânios, Ades ressalta a associação feita por muitos autores entre as produções do artista e o tema da morte, justamente por este uso de fragmentações, restos, e figuras que remetem a essa temática.³²⁹ Senise coloca ossos de animais que em algum momento alcançaram os céus, como as figuras suspensas, flutuantes, que aparecem em muitas de suas composições. Na pintura jazem os restos do que foram, seus vestígios, o dado último de sua desmaterialização, mas ainda informando o caminho, que em uma interpretação religiosa podemos alcançar, da eternidade. O símbolo do infinito que, conforme cita Farias, aponta para o eterno retorno.³³⁰

Espaços de incertezas, reconhecimento inelutável do trágico da condição humana, essas pinturas, no entanto, oferecem-se, a um observador seduzido, como janelas, territórios dos sentidos, da desordem, propondo a possibilidade de subversão individual da ordem de morte que rege a vida.³³¹

O desejo de se perpetuar é mencionado por Dawn Ades, como o motivador de rituais de sepultamento feito por civilizações antigas, com seus monumentos,

³²⁴ ADES, 1998, p. 18.

³²⁵ NAME, 2015, p. 163.

³²⁶ NAME, *loc. cit.*

³²⁷ NAME, *loc. cit.*

³²⁸ ADES, 1998, p. 18.

³²⁹ *Ibidem*, p. 23.

³³⁰ FARIAS, A. Bumerangue. *In*: FARIAS, A.; MELLO, A. Daniel Senise: The piano factory. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002, p. 14.

³³¹ MESQUITA, 1998, p. 16.

arquiteturas tumulares e demais vestígios encontrados em investigações arqueológicas, relacionando isso com o arcabouço de imagens construídas pelo artista carioca.³³² Imagens de ossos, ruínas, vestígios de objetos talvez a muito esquecidos, figuras flutuantes, o símbolo do infinito, todas representações que encontramos ao operar como arqueólogos, percorrendo a série de imagens que compõe o repertório de Senise, juntando os sinais que nos informarão sobre uma civilização perdida, sobre ele, ou sobre nós mesmos.

O percurso do artista, tendo em vista o momento de férteis experimentações,³³³ começa a ser informado por outros elementos, procedimentos e materialidades. Iniciando pela tinta à óleo, passou a incorporar o verniz, esmaltes sintéticos, óxido de ferro,³³⁴ que gradualmente expandem as leituras de suas produções e as relações que elas compreendem. O artista, neste momento, passa a considerar um limitador ao seu trabalho sua identificação apenas como pintor: “Sou um artista contemporâneo”.³³⁵

A pintura deixa de ser o veículo para tornar-se o tema de seus trabalhos.³³⁶ Estes, conforme entendido por Gabriel Pérez-Barreiro, configuram-se em construções sobre a pintura.³³⁷ Senise passa a entender a imagem como o mais relevante: “A imagem é mais importante que a pintura. Meu percentual como pintor é muito baixo.”³³⁸ Ela se torna sua problemática.³³⁹

É a partir dessas intensas experimentações com materiais adversos que Senise gradualmente abandona a gestualidade do pincel,³⁴⁰ expandido os limites de sua produção artística para alcançar um espaço entre e além. Essas novas operações passarão a ser melhor abordadas no capítulo seguinte, tratando sobre produções que entendo encontrarem-se neste espaço intermeios.

³³² ADES, 1998, p. 23.

³³³ PEDREIRA, 2008, p. 15.

³³⁴ TRANSPARENTES e silenciosas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 out. 1993. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

³³⁵ RIANI, M. Sob o signo da contemporaneidade: Daniel Senise inaugura hoje na Thomas Cohn a centésima exposição da galeria de Ipanema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 jul. 1996. Caderno B, p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

³³⁶ SENISE, 2010.

³³⁷ PÉREZ-BARREIRO, 1998, p. 27.

³³⁸ NAME, D. A paixão barroca pela síntese. *O Globo*, Rio de Janeiro, 1 set. 1998. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.; VERAS, E. Daniel Senise pinta a pintura. *Zero Hora*, Porto Alegre, 14 out. 1998. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

³³⁹ ARAÚJO, 1988, p. 1.

³⁴⁰ FERNANDES, 1999, p. 1.

2 INTERMEIOS: O ESPAÇO CONSTRUÍDO ENTRE

“Por meio do processo de fusão nós ouvimos, chocados, nossa própria voz falando conosco, nossa própria era. A magia liminar ocorre, e somos renovados de forma única.” (tradução nossa).³⁴¹

2.1 ENTRE CAMINHOS E FAZERES

Em um trecho do livro “Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia”, o artista e teórico Dick Higgins menciona um aspecto interessante sobre a experiência proporcionada por obras de arte contemporâneas. Ainda que a arte criada em tempos passados evoque a possibilidade de alcançarmos uma grandeza, mais do que a maioria das produções contemporâneas, segundo o autor, existe uma experiência apenas obtida mediante o encontro de nossos horizontes com os destas últimas: a sensação de renovação.³⁴²

Não se trata de estabelecer hierarquias entre obras de arte ou movimentos, mesmo porque uma das características da teoria desenvolvida por Higgins é a horizontalidade.³⁴³ Ademais, entendo que a arte sobrevive e nos alcança, quando e onde quer que estejamos. A experiência de que trata o autor refere-se a uma busca constante do indivíduo por algo pulsante, porque vivo em nosso tempo, e que nos instigue ao propor reflexões, subversões, contrapontos e novas perspectivas.³⁴⁴ Algo que nos renove justamente por ser como a experiência do mundo através do espelho de Alice, representar o nosso mundo, mas invertido. “Para isso, não é entre as vozes perfeitas do passado que devemos olhar, mas, sim, entre as vozes mais insatisfatórias do nosso presente, sabendo que estas estão pelo menos vivas” (tradução nossa).³⁴⁵ Essa é a experiência que entendo poder ser sentida ao ver a obra “Legenda” feita por Daniel Senise em 2008 (FIGURA 13).

Com isto em mente, convido o leitor a um exercício que fiz de imaginar-se na entrada de uma sala expositiva, na qual, ao fundo e sem impedimentos, avista-se pendurada à parede a obra referida. A cada passo dado, estreitando as distâncias,

³⁴¹ Texto original: “Through the fusion process we hear, with a shock, our own voice speaking to us, our own age. The liminal magic occurs, and we are renewed, uniquely so”. HIGGINS, 2007, p. 7.

³⁴² HIGGINS, *loc. cit.*

³⁴³ *Ibidem*, p. 6.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 11.

³⁴⁵ Texto original: “For this, it is not among the perfect voices of the past that we must look but, rather, among the mostly unsatisfactory voices of our present, knowing that these are at least alive.” HIGGINS, *loc. cit.*

sua misteriosa superfície vai sendo decodificada pelo olhar. Dentre a profusão de manchas, a figura central se destaca parecendo indicar um volume em sua forma retangular de cantos curvados. É um elemento que se projeta singular, ao mesmo tempo em que se funde à superfície revolta de marcas disformes, restos e chapiscos, como se por ela fosse engolido. Finalmente, posicionamo-nos diante da obra, absorvendo toda sua materialidade que esconde um procedimento recorrente na produção do artista. As texturas presentes na tela são fruto de uma monotipia do chão de seu ateliê,³⁴⁶ e, ainda que alguns aspectos se mantenham encobertos, obtemos a revelação de que aquele elemento central, cujas quatro pernas estão fixadas na superfície do quadro, seria um banco (FIGURA 14),³⁴⁷ parecendo, agora, nunca o ter sido.

FIGURA 13: Legenda, 2008.



Fonte: Daniel Senise – Site do artista.³⁴⁸

³⁴⁶ IOVINO, M. Territórios de infinitude. In: IOVINO, M.; FERREIRA, G. Vai que nós levamos as partes que te faltam: Daniel Senise. Pinacoteca do Estado de São Paulo: São Paulo, 2011, p. 21.

³⁴⁷ RUGGERI, 2013, p. 78.

³⁴⁸ SENISE, D. Legenda. 2008. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, impressão do chão do ateliê com banco de plástico colado, color., 311 x 201 cm. Coleção particular. Imagem disponível em: <https://www.danielsenise.com/obra/estudio/#obra-3>.

Sobre as obras de Senise o curador Bernardo Mosqueira menciona que “[...] são muitos os momentos em que parece que estamos diante de uma revelação, diante de uma imagem misteriosa, rara, cuja apreciação é um privilégio, um milagre”.³⁴⁹ Segundo Maria Carolina Duprat Ruggeri, ao indagarmos sobre a estranha figura central (FIGURA 14): “Pairamos entre o não saber, com tudo a ver – e no desvão entre o visível e o invisível é que se instaura a poesia”.³⁵⁰ Neste sentido, a construção poética se dá no “lugar entre”, entre o que podemos apreender da superfície e aquilo que nela permanece oculto. Entendida pelo artista como “dato irreduzível” da pintura³⁵¹, é na superfície que se encerram os mistérios da obra.

FIGURA 14: Detalhe da obra *Legenda* – Foto lateral.



Fonte: Daniel Senise – Livro: “Daniel Senise. Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros”³⁵²

Alberto Tassinari, ao tratar sobre a pintura “Tela” do artista Jasper Johns, aborda este aspecto da obra acontecer na superfície, no plano, e não através dele, devido a sua opacidade.³⁵³ A característica da produção moderna, pontuada por Bolter e Grusin, que acredito estender-se a “Legenda” e outras produções de Senise, é da persistência em fazer com que o espectador a todo momento retorne à superfície ou

³⁴⁹ MOSQUEIRA, 2019, p. 92.

³⁵⁰ RUGGERI, 2013, p. 78.

³⁵¹ SENISE, 2006, p. 6.

³⁵² SENISE, D. Detalhe da obra *Legenda*. 2008. 1 reprodução fotográfica de um detalhe original de arte, cretone com impressão de cimento e objeto plástico, color., 311 x 201 cm. Coleção particular. Imagem obtida em: RUGGERI, M. C. D. Daniel Senise. 1. ed. São Paulo: Folha de São Paulo, 2013. (Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros, v. 22), p. 78.

³⁵³ TASSINARI, A. O espaço moderno. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 29.

nela permaneça indefinidamente.³⁵⁴

Colagem das instâncias que suportam o corpo do artista (banco e chão), devido a sua visualidade, podemos até mesmo fazer a leitura da obra como um mapa de vista área do que seria o seu território. Associação que entendo pertinente à pesquisa, ao identificá-la como um mapa que registra este percurso crítico iniciado pela questão do meio da pintura (eleito pelo artista) e que, neste capítulo, passará a abordar a questão da intermedialidade que identifico em diversas obras de Senise. Ruggeri, ao tratar sobre o trajeto percorrido pelo espectador a fim de conhecer uma determinada obra, menciona ser a legenda o primeiro ponto de contato:

Neste quadro, entretanto, se vamos a ela em busca de respostas, encontramos no título outra pergunta, uma interrogação, o que nos dá o direito de pairar sobre a imagem com as nossas próprias referências, nosso entendimento e nossa sensibilidade.³⁵⁵

Em se tratando a legenda deste ponto inaugural de contato com as produções artísticas, entendo ser pertinente partir de sua análise (no caso a obra) para tratar sobre a questão intermídia concebida por Higgins, que identifico em algumas obras de Senise, sendo “Legenda” uma das mais representativas. Assim, coloco-a nesta posição sugerida por seu título, de ser a primeira mediadora entre o leitor e as questões desse espaço entre, intermídia, que pretendo abordar no trabalho do artista.

Antes de costurar a trama de relações entre obra e conceito, entretanto, entendo necessário apresentar ao leitor alguns aspectos relacionados à intermedialidade. O termo intermídia foi concebido por Dick Higgins para se reportar as obras de arte nas quais podia-se identificar uma fusão conceitual tanto quanto material entre linguagens já conhecidas, não se tratando apenas de uma justaposição.³⁵⁶ Ele exemplifica mencionando a fusão percebida em poesias visuais, não sendo possível compreendê-las por seus meios originais individualmente, mas a existência da obra e seu entendimento sendo a amalgama resultante.³⁵⁷ “Ou seja, elas fundem elementos de várias totalidades em vez de permitir que cada elemento permaneça simultaneamente presente, distinguível, discreto e potencialmente capaz

³⁵⁴ BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. *Remediation: Understanding new media*. mit Press, 2000, p 41.

³⁵⁵ RUGGERI, 2013, p. 78.

³⁵⁶ HIGGINS, 2007, p. 19, 28.

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 79.

de ser separado da obra” (tradução nossa).³⁵⁸

O autor, ao adensar sua construção conceitual, faz uma interessante diferenciação entre a intermídia e a mídia mista.³⁵⁹ Nesta última, não há fusão conceitual, os elementos que a compõe são bem diferenciados podendo ser entendidos singularmente ou em conjunto, como a exemplo da ópera, uma mídia mista composta por música, texto e *mise-en-scène*.³⁶⁰ Tratando sobre a intermídia, Raquel Ritter Longhi menciona que: “Tal ‘fusão conceitual’ é mais do que uma mistura. É uma interrelação orgânica entre diferentes formas artísticas e seus significados estéticos, reunidos em um mesmo modo de representação”.³⁶¹

Um conceito próximo do elaborado por Higgins seria o hibridismo. Tendo raízes biológicas tratando sobre o cruzamento entre diferentes espécies, o termo foi expandido, sendo utilizado em outros campos do conhecimento como cultura e arte, para tratar sobre temáticas específicas.³⁶² Segundo Iclea Cattani, no campo artístico o termo teria sido utilizado para se referir aos movimentos pós-modernos iniciados nos anos 1980.³⁶³ Hibridismo, conforme Kern, seria uma prática (ação ou construção) de união de diferentes linguagens artísticas.³⁶⁴ Tem-se uma fusão dos meios artísticos, diferentemente da mestiçagem, na qual os elementos originários manteriam uma tensão.³⁶⁵ Em que pesem os pontos comuns, a intermedialidade concebida por Higgins parece perceber uma maior complexidade nessa fusão ao abordar o aspecto material e conceitual.

Ainda que os estudos sobre intermedialidade tenham se expandido alcançando novas perspectivas e abordagens, sobretudo nas relações literárias, a

³⁵⁸ Texto original: “That is, they fuse elements from various wholes rather than allowing each element to remain simultaneously present, distinguishable, discrete, and potentially capable of being separated out of the work.”. HIGGINS, 2007, p. 79.

³⁵⁹ HIGGINS, *loc. cit.*

³⁶⁰ HIGGINS, *loc. cit.*

³⁶¹ LONGHI, R. R. *Intermedia*, ou para Entender as Poéticas Digitais. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DE COMUNICAÇÃO, 25, 2002, Salvador/BA. Anais... Salvador: INTERCOM – port com. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/499856f339c6e86abf483beecedb4e52.pdf>. Acesso em 23 de jun. de 2022, p. 3.

³⁶² KERN, D. O conceito de hibridismo ontem e hoje: ruptura e contato. *MÉTIS: história & cultura*, v. 3, n. 6, p. 53-70, 2004, p. 53-54.

³⁶³ CATTANI, I. B. Cruzamentos e tensões: mestiçagens na arte contemporânea no Brasil e no Canadá. *Interfaces Brasil/Canadá*, v. 6, n. 1, p. 109-130. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/interfaces/article/view/6920>. Acesso em 10 maio 2023, p. 110.

³⁶⁴ KERN, *op. cit.*, p. 57.

³⁶⁵ SALVATORI, M. A marca do traço: miscigenações contemporâneas. Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Transversalidades nas Artes Visuais. Encontro Nacional da ANPAP. Salvador: EDUFBA, 2009. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/31096/000716872.pdf?sequence=1>. Acesso em: 7 fev. 2023.

lógica do conceito parece manter-se, de certo modo, a mesma. Irina Rajewsky, entende o intermeio como um cruzamento de fronteiras entre as mídias, diferenciando-se de produções intramidiáticas ou transmidiáticas.³⁶⁶ A autora aponta justamente para essa característica de combinação das mídias, que se configura como uma das categorias por ela elaboradas para compreender as relações intermediáticas possíveis.³⁶⁷ Dentro desta categoria, Rajewsky observa a existência de graus de articulações midiáticas distintos.³⁶⁸ Para a autora, ao contrário de Higgins, a ópera configurar-se-ia como uma intermídia, possivelmente de menor grau, podendo ocorrer articulações de tal sorte que implicassem numa “integração genuína”, sua forma mais pura, na qual todos os componentes constitutivos teriam uma mesma importância, sendo indissociáveis.³⁶⁹

Este aspecto de horizontalidade, de autêntica assimilação, corresponde à fusão conceitual e material concebida por Higgins, pois ela implica na não sobreposição das mídias fusionadas, todas possuindo o mesmo grau de relevância na construção da obra.³⁷⁰ Esta é entendida, então, como a própria fusão. Neste sentido, em entrevista ao curador Agnaldo Farias, Senise menciona uma maneira de ver sua produção e também a vida, como uma tela com vários níveis de leitura sem hierarquias entre si.³⁷¹ “Legenda”, é um exemplo de fusão da mídia vida, com a mídia gravura e pintura, na qual nenhuma se sobrepõe à outra, construindo camadas de leitura e de materialidade com igualdade de importância. A mídia vida caracteriza-se pelo banco e as marcas, sujidades e restos presentes neste objeto e extraídos do chão de seu ateliê, compondo a superfície da tela. São vestígios representativos da vivência do artista. À esta mídia, funde-se a mídia gravura, na impressão obtida e captura dessas memórias, e a pintura, na composição formada. A obra só é, enquanto uma amalgama destes elementos que a constituem.

Para o teórico e pesquisador das relações interartes e intermédias, Claus Klüver, por sua vez, “o texto intersemiótico ou intermídia recorre a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou

³⁶⁶ RAJEWSKY, I. O. *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. *History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n. 6, p. 43-64, 2005, p. 46. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/im/2005-n6-im1814727/1005505ar.pdf>. Acesso: 10 maio 2023.

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 51.

³⁶⁸ RAJEWSKY, *loc. cit.*

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 51-52.

³⁷⁰ HIGGINS, 2007, p. 19, 28.

³⁷¹ SENISE, 2006, p. 20.

musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis”.³⁷² Clüver menciona a característica de inseparabilidade das mídias na composição da obra intermediática, porém, ao contrário da teoria de Higgins, faz uma distinção entre o que seriam as mídias (rádio, cinema, televisão, mídias impressas) e aquilo que amplamente é designado como arte (pintura, escultura, gravura e etc.).³⁷³

Em que pese ser comum esse tipo de diferenciação, sendo a palavra mídia ou “media” (no inglês) comumente atribuída a formas de transmissão de informação em meios tecnológicos, como rádio, computador, televisão etc., também é possível a leitura do termo como equivalente aos meios ou linguagens tradicionais, sendo o caso da teoria formulada pelo criador do conceito de intermedialidade, e da abordagem adotada na presente pesquisa. Para este último, as mídias referem-se tanto aos meios ou linguagens tradicionais, quanto a outros meios/mídias: “Além da tendência pós-cognitiva nas novas artes, outra característica de muitas delas é que são intermediais, ou seja, enquadram-se conceitualmente entre mídias estabelecidas ou tradicionais” (tradução nossa).³⁷⁴ Entendendo-se mídia como um suporte de difusão de informação,³⁷⁵ também a pintura, por exemplo, poderia ser percebida como tal, uma vez que conecta os horizontes/informações concebidos pelo artista, aos horizontes/informações do espectador/receptor. Portanto, ao utilizar-se o termo “mídia” no presente trabalho, refiro-me às linguagens/meios, a depender da obra e suportes tratados.

Higgins aponta para o fato da intermedialidade ter sido uma possibilidade mesmo em tempos passados e ter como uma de suas características, também entendida por Rajewsky, a tendência de com a familiaridade, tornarem-se apenas uma nova mídia/meio, que poderá estabelecer novas relações intermediáticas, produzindo novas mídias/meios, como num ciclo.³⁷⁶

Pode-se perceber em “Legenda” este movimento típico das produções intermediáticas de diluição entre os meios, uns permeando os outros, contaminando-

³⁷² CLÜVER, C. Inter textus/Inter artes/Inter media. *Aletria: revista de estudos de literatura*, v. 14, n. 2, p. 10-41, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18067/14857>. Acesso em 10 maio 2023, p. 20.

³⁷³ *Ibidem*, p. 18-19.

³⁷⁴ Texto original: “Besides the postcognitive tendency in the new arts, another characteristic of many of them is that they are intermedial, that is, they fall conceptually between established or traditional media”. HIGGINS, 2007, p. 18-19.

³⁷⁵ BOLTER; GRUSIN, 2000, p. 3.

³⁷⁶ HIGGINS, *op. cit.*, p. 19, 26, 29; RAJEWSKY, 2005, p. 51.

se a fim de construir novas materialidades e visualidades. Faz-se plausível traçar um paralelo entre um trecho de uma análise feita por Alberto Tassinari, com as relações de fusão das mídias. Tassinari ao tratar sobre a pintura cubista de Georges Braque, “Telhados em Céret” de 1911, faz a seguinte reflexão: “Quando o contorno se abre ou se interrompe, a separação não é mais possível”³⁷⁷, referindo-se ao rompimento da silhueta, típica do naturalismo, responsável pela separação entre seres e seus espaços circundantes.³⁷⁸ Com esta visualidade em mente, podemos pensar nos contornos das linguagens, que nas relações contemporâneas igualmente se rasgam, fundindo-se na construção de novas possibilidades artísticas.

Tanto Ruggeri³⁷⁹ como a historiadora de arte Dawn Ades³⁸⁰ e o jornalista José Carlos Fernandes,³⁸¹ dentre outros críticos e teóricos, ao escreverem sobre Senise, mencionam o momento marcante na trajetória do artista, em que ele abandona a gestualidade obtida pelo pincel, substituindo-a pela exploração de outros procedimentos e experimentações, como colagens de elementos diversos, citações e marcas de ferrugem, subvertendo a lógica tradicional da pintura. Neste campo de possibilidades de relações entre mídias, as linguagens tradicionais passaram a assumir “relações dialéticas próprias”.³⁸²

A pintura deixou de ser uma questão da tinta na tela no mundo das artes visuais, mas ao invés disso, passou a migrar, abstraindo-se de suas bases tradicionais, entrando no mundo fora de si mesma, interagindo e fundindo-se com outras mídias para formar poesia visual, música visual, estes, por sua vez, para se tornarem novas mídias capazes de migrar ainda mais.³⁸³ (tradução nossa).³⁸⁴

Na matéria escrita pela jornalista e crítica Lisette Lagnado para a Revista Galeria nº 13/1989, faz-se interesse a visão de Senise, citada pela autora, que neste período utilizava-se do pincel já em menor proporção,³⁸⁵ estando inserido neste contexto de novas práticas, ao entender que a pintura “[...] passou a não ser

³⁷⁷ TASSINARI, 2001, p. 36.

³⁷⁸ TASSINARI, *loc. cit.*

³⁷⁹ RUGGERI, 2013, p. 22.

³⁸⁰ ADES, 1998, p. 18.

³⁸¹ FERNANDES, 1999, p. 1.

³⁸² HIGGINS, 2007, p. 19-20.

³⁸³ *Ibidem*, p. 20.

³⁸⁴ Texto original: “Painting has ceased to be a matter of paint staying on the canvas in the world of visual art, but instead painting has come to migrate, abstracting itself from its traditional bases, entering the world outside of itself, interacting and fusing with other media to form visual poetry, visual music, these in turn to become new media capable of migrating yet further”. HIGGINS, *loc. cit.*

³⁸⁵ LAGNADO, 1989, p. 63.

exatamente ele próprio e nem exatamente o outro, assumindo assim uma entidade de intermediária”.³⁸⁶ O artista, tendo esta percepção, coincidentemente produz obras que se configuram num lugar entre, aspecto possível de se observar em “Legenda” e na obra “Retrato da mãe do artista” (FIGURA 15).

FIGURA 15: Retrato da mãe do artista, 1992.



Fonte: Daniel Senise – Site do artista.³⁸⁷

Esta obra evidencia outra questão que torna-se igualmente usual em sua produção, as citações ou referências a obras, artistas e lugares da história da arte,³⁸⁸ sendo comum os procedimentos de citação e referências dentro da história da arte e, especialmente na contemporaneidade.³⁸⁹ Em “Retrato da mãe do artista”, Daniel Senise reporta-se à pintura do impressionista James Abbott McNeill Whistler (1834-1903), “Arranjo em cinza e preto nº 1” (FIGURA 16), de 1871, na qual ele representa a sobriedade da figura perfilada de sua mãe.³⁹⁰

³⁸⁶ LAGNADO, 1989, p. 62.

³⁸⁷ SENISE, D. Portrait of the Artist’s Mother – Whistler (Mãe de Pregos). 1992. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, acrílica e óxido de ferro sobre cretone, color., 202 x 207 cm. Coleção particular. Imagem disponível em: <https://www.danielsenise.com/obra/mae-do-artista/#obra-1>.

³⁸⁸ FARIAS, A. Retrato da mãe do artista. In: FARIAS, A.; MELLO, A. Daniel Senise: The piano factory. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002, p. 33.

³⁸⁹ REIS, 2001, não paginado.; PIMENTA, Â. Passeando com o cachorro. Veja, Rio de Janeiro, 1993, p. 117. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

³⁹⁰ FARIAS, 2002, p. 33.

FIGURA 16: Arranjo em cinza e preto nº 1, 1871.



Fonte: James Abbott McNeill Whistler – Site do Museu do Orsay.³⁹¹

Como já visto, o artista é informado por imagens, não sendo elaboradas de forma imaginativa, mas originárias do seu cotidiano, como diversos livros e nesse caso uma antiga enciclopédia capaz de lhe fornecer imagens que se relacionam com a sua memória.³⁹² Senise, pontua o fato de não ter um método de seleção de imagens.³⁹³ “Gosto de me apropriar de significados”.³⁹⁴

A primeira vez que se deparou com a pintura da mãe de Whistler foi na enciclopédia “tesouro da juventude”, coleção da infância de sua mãe.³⁹⁵ A figura foi vista novamente, por ele, representada em uma animação infantil, em que a mãe se apresenta na sua austeridade, como no quadro, mas é surpreendida por ratos, levantando sua saia e saindo às pressas do espaço.³⁹⁶ Encontros que de alguma forma o impactaram, gerando interesse por esse caráter de sobriedade na figura, como um monolito, uma esfinge.³⁹⁷

³⁹¹ WHISTLER, J. A. M. Arranjo em cinza e preto nº 1. 1871. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, óleo sobre tela, color., 144,3 x 163,0 cm. Coleção do Museu do Orsay. Imagem disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/arrangement-en-gris-et-noir-ndeg1-974>.

³⁹² RIANI, 1996, p. 1.

³⁹³ RIANI, *loc. cit.*

³⁹⁴ SENISE em RIANI, 1996, p. 1.

³⁹⁵ PEDREIRA, 2008, p. 11.

³⁹⁶ FARIAS, 2006, p. 38.

³⁹⁷ FARIAS, *loc. cit.*

Do quadro original subtrai-se todo o entorno, as feições da figura, sua pele e trajés, restando apenas sua silhueta.³⁹⁸ “Recurso recorrente, a silhueta equivale à sombra que os corpos derramam quando tocados pela luz. Um índice da presença de algo que não se deixa ver [...]”.³⁹⁹ Segundo Agnaldo Farias, a obra é realizada sobre duas camadas de tinta, sendo a última composta por filetes alaranjados, os quais preenchem a silhueta da mãe, sendo formados pela oxidação de pregos, processo amplamente incorporado pelo artista.⁴⁰⁰

Sobre este procedimento recorrente na história da arte, de artistas reportarem-se ao trabalho de outros, como no caso das citações feitas por Senise, faz-se pertinente mencionar a analogia da mesa de bilhar, feita por David Hume e citada por Michael Baxandall⁴⁰¹ em seu livro “Padrões de intenção: A explicação histórica dos quadros”. A bola branca seria o artista contemporâneo que ao entrar em contato com as demais bolas (outros artistas recorrentemente do passado), as impulsionariam. Senise, portanto, teria deslocado a mãe de Whistler de seu contexto original, conferindo-lhe novas relações poéticas e materiais com o campo da arte, incorporando camadas de significação à imagem, especialmente em se tratando de uma silhueta que foi por ele repetida em algumas versões deste quadro, até que a própria mãe desaparecesse, transformando-se numa figura que lembra a forma de um vaso. A silhueta da mãe é posicionada diante de seu duplo, focando-se no encontro de seus pés que compõe esta nova forma (FIGURA 17). O artista, ao utilizar a imagem da mãe de Whistler menciona o desejo de: “[...] operar na qualidade que essa imagem tem, estendê-la até o presente. Ao final, como você diz ‘o último trabalho da minha série já está distante do original’. A mãe sumiu”.⁴⁰²

³⁹⁸ FARIAS, 2002, p. 33

³⁹⁹ FARIAS, *loc. cit.*

⁴⁰⁰ FARIAS, *loc. cit.*

⁴⁰¹ BAXANDALL, M. Padrões de intenção: A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 105.

⁴⁰² SENISE, 2006, p. 39.

FIGURA 17: Sem título (Vaso resultado das 2 mãos de Whistler), 1993.



Fonte: Daniel Senise – Site do artista.⁴⁰³

No início de seu livro “A imagem queima”, o filósofo e historiador de arte Georges Didi-Huberman nos apresenta a parábola da falena (mariposa),⁴⁰⁴ uma metáfora para as imagens e sua circulação na sociedade. Ainda que em referida obra o historiador trate sobre imagens de violência, entendo ser possível compreender tal metáfora como pertinente para as imagens de maneira geral. Na parábola, ao acompanharmos a trajetória da mariposa, admiramos suas formas, cores e movimentos.⁴⁰⁵ Seguimos seu rastro, ansiando por captá-la, até o momento em que a prendemos, para só então perceber a ausência do que lhe era essencial, seu movimentar-se.⁴⁰⁶ Como no caso da mariposa, queremos aprisionar as imagens, sem perceber que seu sentido reside em sua circulação, seu movimento pelos espaços e tempos. Neste caso, ao valer-se das imagens de outros artistas na composição de suas obras, Senise auxilia as imagens (mariposas) em seu deslocamento (o impulso mencionado por Baxandall), e ao invés de aprisioná-las, permite que continuem a movimentar-se, a circular pelo universo da arte, adicionando para si novos contextos e significados.

Com relação às silhuetas utilizadas pelo artista, Cecília Almeidas Salles menciona que em seus livros de criação os contornos de pessoas são amplamente

⁴⁰³ SENISE, D. Sem título (Vaso resultante das 2 mãos de Whistler). 1993. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, óxido de ferro e verniz poliuretânico sobre cretone, color., 107 x 355 cm. Coleção particular. Imagem disponível em: <https://www.danielsenise.com/obra/mae-do-artista/#obra-5>.

⁴⁰⁴ DIDI-HUBERMAN, G. A imagem queima. Tradução: Helano Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018. Título original: L’image brûle, p. 29.

⁴⁰⁵ *Ibidem*, p. 31-32.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 32-33.

desenhados, compondo o seu arcabouço poético de reflexões sobre a imagem, cujo mistério é um tema que o artista considera essencial em seu trabalho⁴⁰⁷ e, segundo Mosqueira, seria aquilo que “nos move poeticamente”.⁴⁰⁸ As imagens, retiradas da história da arte, de suas memórias, livros infantis, também podem vir de elementos e pessoas que passam por seu cotidiano.⁴⁰⁹ São retiradas, segundo o artista, tanto daquilo que se considera como cultura popular, quanto erudita.⁴¹⁰ Elas seriam o testemunho de que antes de estar “acabada”, a obra teria existido em potência por tempos indefinidos e de formas diferentes, até ser materializada pelo artista. É assim que ele constrói suas imagens enigmáticas, que falam sobre si ao mesmo tempo que falam sobre o outro.

Dentre os artistas que Senise aprecia nesse momento, faz-se interessante mencionar o pintor e fotógrafo alemão Sigmar Polke (1941-2010),⁴¹¹ que também se valia de silhuetas e imagens de fontes diversas, estabelecendo camadas de sobreposições em sua construção pictórica. Farias percebe uma aproximação entre Senise e o artista germânico em razão do que ele chama de uma costura de códigos ou sistemas imagéticos.⁴¹²

Em algumas de suas obras, Polke, da mesma maneira que Senise, também utiliza referências imagéticas de outros artistas, como no caso de “Hope is: Waiting to Pull Clouds”, de 1992 (FIGURA 18), cujo personagem à direita provavelmente teria inspiração em uma gravura germânica do século XV ou XVI.⁴¹³ Entretanto, segundo o artista carioca, as motivações para a eleição de determinada imagem no processo de Senise e Polke, seriam distintas:

⁴⁰⁷ SALLES, C. A. Livros de Daniel Senise. Manuscrita: Revista De Crítica Genética, São Paulo, v. 1, n.1, p. 98-118, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscrita/article/view/177477/164511>. Acesso em: 11 maio 2023, p. 104-105.

⁴⁰⁸ MOSQUEIRA, 2019, p. 73.

⁴⁰⁹ COUTINHO, W. Virtuosismo nos limites da representação. O Globo, Rio de Janeiro, 12 jul. de 1996. Exposição, p. 1. SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. Dossiê do artista Daniel Senise. Artigo de jornal, Pasta a/v 4.5 BR, 12 de julho de 1996. Curitiba: SPD – MAC Paraná, 2022.

⁴¹⁰ FERNANDES, J. C. Notas de um sobrevivente. Gazeta do Povo, Curitiba, 16 set. de 1997. Exposições, p. 1. SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. Dossiê do artista Daniel Senise. Artigo de jornal, Pasta a/v 4.5 BR, 16 de setembro de 1997. Curitiba: SPD – MAC Paraná, 2022.

⁴¹¹ SENISE, 2006, p. 16.

⁴¹² FARIAS em SENISE, 2006, p. 23, 32.

⁴¹³ NATIONAL Gallery of art. Hope is: Waiting to Pull Clouds, Polke. 2016. Disponível em: <https://www.nga.gov/audio-video/audio/collection-highlights-east-building-english/hope-is-waiting-to-pull-clouds-polke.html>. Acesso em: 15 out. 2023.

Diferente de Sigmar Polke, por exemplo: embora este crie narrativa poética, a origem não importa muito, é quase um inventário desencarnado da imagem. No meu caso, talvez tenha um comportamento mais barroco, latino brasileiro, sei lá. Preocupo-me mais com o significado da imagem e suas possibilidades, ou seja, o significado original e as possibilidades de significados nesse novo contexto que é a minha pintura. Preocupo-me com como essa imagem vai circular no quadro, embora não queira ter o domínio de todas as leituras, mas ter mais ou menos a noção de qual é o território onde vai estar circulando.⁴¹⁴

Na composição de Polke, a figura do menino é representada de maneira literal (em detalhes), diferentemente do tratamento dado por Senise à figura da mãe de Whistler, por exemplo, na qual faz-se perceptível apenas sua silhueta, formada pelas inúmeras sobreposições da matéria dos pregos. Enquanto o título dado pelo artista alemão reforça a ironia percebida na imagem, “Retrato da mãe do artista”, por sua vez, oferece uma pista de sua origem, sem abrir mão do mistério. Com Polke, Senise descobriu a não neutralidade do suporte, e que todos os elementos compositivos por ele escolhidos conferiam diferentes qualidades vibracionais e corpóreas à obra.⁴¹⁵

FIGURA 18: *Hope is: Waiting to Pull Clouds*, 1992.



Fonte: Sigmar Polke – Site da Galeria Nacional de Arte de Washington.⁴¹⁶

Outro pintor alemão mencionado pelo artista carioca é Anselm Kiefer (1945-),⁴¹⁷ o qual também trabalha com sobreposições imagéticas em algumas de suas

⁴¹⁴ SENISE, 1999, não paginado.

⁴¹⁵ MOSQUEIRA, 2019, p. 72.

⁴¹⁶ POLKE, S. *Hope is: Waiting to Pull Clouds*. 1992. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, poliéster resina e acrílica sobre tela, color. Coleção da *National Gallery of art* de Washington. Imagem disponível em: <https://www.nga.gov/audio-video/audio/collection-highlights-east-building-english/hope-is-wanting-to-pull-clouds-polke.html>.

⁴¹⁷ SENISE, 2006, p. 32.

produções, tendo como característica marcante a textura, algo também presente nos trabalhos de Senise. A dimensão da matéria, texturas e mesmo as tonalidades percebidas em “Legenda” assemelham-se às superfícies de Kiefer, conforme pode-se perceber em FIGURA 19. O próprio Senise menciona que ao incorporar as impressões do chão em suas obras, era possível perceber nelas uma “aparência de Kiefer”, porém, no caso do artista alemão, segundo Senise, sua produção voltava-se para temas históricos e subordinava-se à escala.⁴¹⁸ “Para o pintor alemão, a História é vivida como trauma e deve ser enfrentada e superada; para Senise, ela não é dependente de uma experiência existencial e só pode ser atualizada como imagem”.⁴¹⁹

FIGURA 19: *The Land of the Two Rivers (Zweistromland)*, 1995.



Fonte: Anselm Kiefer – Site do Museu Guggenheim Bilbao.⁴²⁰

Em muitos trabalhos o artista alemão se valeu de espessos e marcantes acúmulos de matéria, construindo atmosferas densas ao abordar a história de seu país, seja a tradição romântica ou as atrocidades do Holocausto.⁴²¹ Em “*The Land of the Two Rivers*”, de 1995 (FIGURA 19), faz referência à civilização da Mesopotâmia e

⁴¹⁸ SENISE, 2010, p. 71.

⁴¹⁹ MILLEN, M. Daniel Senise: A arte da coerência. O Globo, Rio de Janeiro, 12 jul. 1996. Corpo a corpo, p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

⁴²⁰ KIEFER, A. *The Land of the Two Rivers*. 1995. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, emulsão, acrílica, chumbo, sal (produzida por eletrólise usando um condensador de placa de zinco), color. 416 x 710 cm. Coleção do Museu Guggenheim Bilbao. Imagem disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/11>.

⁴²¹ GUGGENHEIM Bilbao museum. Anselm Kiefer: The Land of Two Rivers (Zweistromland). Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/11>. Acesso em: 15 out. 2023, não paginado.

aos rios Tigres e Eufrates,⁴²² ao abordar outras temáticas históricas, mitológicas e religiosas. Em que pese as semelhanças aparentes com a obra de Senise, percebe-se um tratamento diferente dado na construção da imagem e no trabalho com a matéria. Enquanto na obra do artista carioca os elementos se permeiam construindo um ritmo único, em Kiefer eles se apresentam mais destacados, além da visualidade de cada artista remeter a universos poéticos distintos.

O interesse de Senise está na imagem e nas questões pictóricas. Seu processo de construção imagética envolve o uso de resíduos e memórias. Segundo ele: “Kiefer dissolve a paisagem ao criar quadros de grande formato que engolem o espectador e exigem que ele se afaste para ver a imagem; esse assunto é dele, não meu”.⁴²³ Enquanto a obra de Kiefer cria a necessidade de um afastamento, a de Senise faz um convite à aproximação.

“Legenda” e “Retrato da mãe do artista” estão distantes na visualidade, mas, ao mesmo tempo, próximas, em razão de serem obras intermediáticas fruto da mesma fatura. Ambas são desdobramentos do mesmo procedimento (como será adiante visto no conceito de Sudário-Memória),⁴²⁴ tecendo uma teia intrincada de fusões entre as mídias pintura, gravura e vida. No caso da primeira, a monotipia do chão funde-se com a colagem do banco, na construção pictórica da obra. A segunda, por sua vez, constrói o campo pictórico com camadas de pigmento (da monotipia do chão) e impressões de oxidação. Nesta, a mídia gravura se configura tanto nas monotipias do piso, quanto nas impressões da matéria dos pregos, os quais também performam uma pintura quase pontilista. A mídia vida se apresenta justamente pelo depósito dos restos dos pregos e dos restos de sujidades, tintas e outros detritos presentes no solo, construindo-se o caráter pictórico da obra.

Higgins menciona a obra do artista americano Robert Rauschenberg (1925-2008), cujo caráter pictórico, assim como Senise, é construído a partir de uma operação de adição de objetos incongruentes: “Rauschenberg chamou suas construções de ‘combinados’ e chegou ao ponto de colocar um bode empalhado salpicado de tinta com um pneu de borracha ao redor de seu pescoço” (tradução

⁴²² GUGGENHEIM..., não paginado.

⁴²³ MORAES, A. Galeria é inaugurada com exposição de Senise. O Estado de São Paulo, São Paulo, 04 set. 1997. Caderno 2. p. 1. CENTRO DE PESQUISA DO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. Dossiê do artista Daniel Senise. Artigo de jornal, 04 de setembro de 1997. São Paulo: CP - MASP, 2023.

⁴²⁴ SENISE, 2006, p. 14, 25.

nossa), como pode ser observado na FIGURA 20.⁴²⁵

FIGURA 20: *Monogram*, 1955-1959.



Fonte: Robert Rauschenberg – Site do *Moderna Museet*⁴²⁶

O autor inglês indica que até mesmo o *ready-made* pode ser percebido como uma intermídia, posto que ao se deslocar o objeto, ele passa a localiza-se num espaço entre o campo da mídia artística e da mídia vida.⁴²⁷ Tal característica pode ser percebida nas duas obras de Senise analisadas. Em se tratando da mídia vida, no caso de “Legenda”, ela se apresenta tanto no *ready-made* do banco em si, deslocado de sua existência costumeira, quanto nas marcas de tinta presentes nele e na superfície da tela, provenientes do chão do ateliê. São indícios que materializam as vivências e temporalidades do artista e seu fazer. Trata-se de elementos indissociáveis que constroem uma superfície movediça, na qual o olhar se perde, podendo por ela ser absorvido. Os pregos da mãe de Whistler também se configuram

⁴²⁵ Texto original: “Rauschenberg called his constructions ‘combines’ and went so far as to place a stuffed goat-spattered with paint and with a rubber tire around its neck—onto one”. HIGGINS, 2007, p. 23.

⁴²⁶ RAUSCHENBERG, R. *Monogram*. 1955-59. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, óleo sobre tela, papel impresso, tecido, papel, placa de metal, madeira, salto de sapato de borracha, bola de tênis, cabra angorá taxidermizada com tinta e pneu de borracha pintado, color. 106,5 x 160,6 x 163,5 cm. Coleção do *Moderna Museet*, Museu de arte moderna em Stockholm, Suécia. Imagem disponível em:

<https://sis.modernamuseet.se/en/objects/1325/monogram?ctx=276241edcea2a4e4d80234ba9078c327a1bd4f22&idx=38>.

⁴²⁷ HIGGINS, *op. cit.*, p. 23.

nessa instância de um objeto deslocado de sua existência original, para passar a fazer parte da obra pelos vestígios que deixa em seu processo de desfazimento.

Nas duas obras percebe-se uma integração genuína, pois é só por esta união que suas materialidades e relações conceituais podem existir e nos alcançar. Conforme menciona José Carlos Fernandes⁴²⁸, a tela se torna um “quase” objeto. Sendo vista desta forma por Senise:

É que, para mim, não bastava apenas representar algo. Isso é uma coisa que me ficou clara no fim dos anos oitenta. As minhas telas se tornam a coisa propriamente dita, o objeto propriamente dito. Isso é um desejo que aflorou em 87, 88, comecei a pensar a tela como um registro da minha presença, ou registro de presença de qualquer coisa. A tela passa a ser um objeto ativo, não só um espaço para representação onde você vai pintar uma coisa sem perceber a matéria que está ali.⁴²⁹

Cabe mencionar outra obra que se aproxima de “Legenda”, a pintura “Fool’s House” do artista Jasper Johns (1930-) (FIGURA 21), de 1962, precisamente pela fusão de elementos incongruentes, deslocados de seu espaço e significação usual.⁴³⁰ No caso de Johns, são adicionadas à pintura uma vassoura, uma toalha, uma xícara e uma moldura, as quais são identificadas pelas respectivas palavras que as denominam, escritas com tinta na tela.⁴³¹ Ao contrário da operação de Senise, da fusão de um elemento único, de difícil identificação à distância, Johns combina alguns elementos, apresentando-os de maneira visível e com suas descrições.

Parece ser a forma do artista questionar a existência desses objetos: se ainda guardam uma relação com suas funcionalidades anteriores, ou se, ao fazerem parte da obra, tornam-se outra coisa, para além de si mesmos.⁴³² Em Johns os objetos além de compor a fusão, aparentam ser a temática de seu trabalho, supondo tratar sobre sua existência em si e função no mundo quando apropriados pelo universo da arte, enquanto Senise, em sua fusão, utiliza-se do objeto para tecer seu diálogo com questões pictóricas, com a memória e aquilo que se faz presente e ausente.

⁴²⁸ FERNANDES, 1997, p. 1.

⁴²⁹ SENISE, 2006, p. 14

⁴³⁰ TASSINARI, 2001, p. 29, 44.

⁴³¹ LEVINGER, Esther. Jasper Johns’ Painted Words. *Visible Language*, v. 23, n. 2-3, 1989. p. 280-295. Disponível em: file:///C:/Users/patib/Downloads/ojsadmin,+VL_23_2-3_jasper_johns.pdf. Acesso em: 07 fev. 2023, p. 288.

⁴³² LEVINGER, *loc. cit.*

FIGURA 21: *Fool's House*, 1962.

Fonte: Jasper Johns – Site da *Royal Academy*.⁴³³

São obras que exemplificam uma dificuldade mencionada por muitos autores, como no caso do filósofo e crítico de arte Arthur Danto ao escrever sobre o “fim” da arte, em diferenciar o que é arte, daquilo que não o é.⁴³⁴ Esta crise no campo artístico também foi abordada pela crítica, teórica e historiadora da arte Rosalind Krauss, que ao discorrer sobre a crescente heterogeneidade de obras surgidas ao longo da contemporaneidade, percebeu uma dificuldade em classificá-las, tendo em vista seu distanciamento com as categorias tradicionais.⁴³⁵ Isto muito devido ao movimento de escorrimento das linguagens entre si e com outros campos. Em sua teoria, Krauss se utiliza de um binômio negativo, que compreendia a obra pelo que ela não seria, para

⁴³³ JOHNS, J. *Fool's House*. 1962. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, óleo sobre tela com vassoura, toalha escultórica, moldura e xícara, color. 182,9 x 91,4 cm. Coleção particular. Imagem obtida no site da *Royal Academy*, disponível em: <https://www.royalacademy.org.uk/article/magazine-jasper-johns>.

⁴³⁴ DANTO, A. C. Crítica de arte após o fim da arte. Tradução de: GALLY, M.; BARBOSA C.; AGUIAR, L. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 7, n. 14, p. 1-17, jul./dez. 2013, p. 8.

⁴³⁵ KRAUSS, R. A escultura em campo ampliado. Tradução de: BAEZ, E. C. *Arte e Ensaio*, Rio de Janeiro, v. 17, p. 128-137, 2008. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118/28402>. Acesso em: 07 fev. 2023, p. 130-131.

construir o que intitulou de “campo expandido”, um diagrama que continha a categoria de escultura (tradicional), mas também previa três outras, capazes de alcançar essas novas produções.⁴³⁶ A ideia era expandir a concepção do campo, a partir de outros binômios que tecessem relações com outras linguagens.⁴³⁷

O intercâmbio entre linguagens contribui para o rompimento de antigos parâmetros que preservavam a autonomia das disciplinas, fazendo-se necessárias novas abordagens.⁴³⁸ As linguagens acabam diluindo-se, uma vez que, como mencionado, seus contornos rígidos e bem delineados se desfazem, escorrendo umas nas outras.

Autonomia, entretanto, que está em risco quando o espaço de uma pintura ou de uma escultura – pense-se em Fool’s House ou em Arco inclinado – não se separa com nitidez do espaço do mundo em comum. Uma pintura ou uma escultura naturalista, mesmo ruins, são, desse ponto de vista, mais artísticas que obras da fase de desdobramento da arte moderna. Possuem um espaço próprio, emoldurado ou bem contornado, e não levantam a questão costumeira: isto é arte?⁴³⁹

Refletindo sobre essa dificuldade, Tassinari⁴⁴⁰ discorre sobre a necessidade de compreender o que intitula por “espaço em obra”. Este seria o espaço que diferencia a obra do mundo externo, caracterizado pela imitação de seu fazer que se faria presente na maneira como a obra se apresenta. Na obra de Johns, assim como nos trabalhos intermediários de Senise, o que se mostra, segundo Tassinari, não seria o fazer da obra propriamente dito, mas uma imitação de momentos que possivelmente configurariam sua construção.⁴⁴¹

O espaço em obra é o imitante. O fazer da obra é o imitado. Entre o imitante e o imitado haverá semelhanças, ou não se justificaria o emprego da noção de imitação. As semelhanças que articulam o imitante com o imitado estão nos sinais expostos pela obra das operações que a teriam feito.⁴⁴²

⁴³⁶ KRAUSS, 2008, p. 37-38, 43.

⁴³⁷ KRAUSS, *loc. cit.*

⁴³⁸ VENEROSO, M. C. F. O campo ampliado da gravura: continuidades, rupturas, cruzamentos e contaminações. ARJ-Art Research Journal / Revista de pesquisa em arte, Brasil, v. 1, n. 1, p. 171-183, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5275/4339>. Acesso em 07 fev. 2023, p. 172.

⁴³⁹ TASSINARI, 2001, p. 55.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 56-58.

⁴⁴¹ *Ibidem*, p. 56.

⁴⁴² *Ibidem*, p. 57.

Nesta perspectiva, Dawn Ades⁴⁴³ aponta para o fato de não ser possível ao observador identificar precisamente as operações ou materiais empregados por Senise em suas produções. Pela sua característica de fusão de mídias, o que se apresenta àqueles que observam a obra seria este “espaço em obra”,⁴⁴⁴ a imitação de possíveis procedimentos que a formaram. Fernandes⁴⁴⁵ explicita o fato de Senise não se entender como um artista conceitual, pois a forma de seus trabalhos evidenciaria seu percurso racional, o que o jornalista entende como uma comunicação mais aproximada com o público.

As produções intermediárias de Senise são marcadas por uma extensa trajetória de experimentações com diferentes materialidades, que partem do início de seu percurso na pintura em sua gestualidade tradicional, para romper os contornos com experiências que questionam a linguagem. Uma característica interessante de sua produção é o constante diálogo entre presenças e ausências de maneiras e concepções poéticas distintas. Sendo possível perceber esta dualidade também na visualidade de suas obras, pois revelam alguns aspectos de seu percurso criativo, e escondem outros, típica qualidade da intermídia.

Tendo sido apresentada a questão da intermedialidade, e de sua presença nos trabalhos acima referidos, faz-se relevante seguir com a presente análise tratando sobre outras obras de Daniel Senise que entendo igualmente inseridas neste contexto intermídia, com a intenção de compreender quais as operações processuais e materialidades utilizadas em sua construção.

2.2 PERCURSOS PROCESSUAIS: MATERIALIDADES, EXPERIMENTAÇÕES E SUDÁRIO-MEMÓRIA

Em sua operação de substituição do pincel para outros tipos de procedimentos, explorando materiais pouco usuais à tradicionalidade da pintura, Daniel Senise recebeu o título de sobrevivente desta linguagem.⁴⁴⁶ Como visto no capítulo anterior, Senise participou da exposição no Parque Lage “Como vai você,

⁴⁴³ ADES, 1998, p. 20.

⁴⁴⁴ TASSINARI, 2001, p. 56.

⁴⁴⁵ FERNANDES, 1997, p. 1.

⁴⁴⁶ OBRA de Senise sobrevive. Folha de São Paulo, São Paulo, 03 set. 1997, p. 1. SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. Dossiê do artista Daniel Senise. Artigo de jornal, Pasta a/v 4.5 BR, 03 de setembro de 1997. Curitiba: SPD – MAC Paraná, 2022; FERNANDES, 1999, p. 1.

Geração 80?”, a qual trazia produções que seriam representativas de um pretense momento de “resgate” à pintura.⁴⁴⁷ Muitos foram os artistas participantes, mas na visão de críticos de arte, com o decorrer do tempo, poucos teriam sido os “sobreviventes”, ou seja, aqueles que teriam conseguido trazer vivacidade e renovação à continuidade da questão pictórica.⁴⁴⁸ Senise foi identificado como um artista que alcançou este feito devido às transformações em sua prática.⁴⁴⁹

De acordo com Farias⁴⁵⁰, os costumeiros tubos de tintas presentes nas estantes metálicas do ateliê do artista dão lugar a toda sorte de materiais: telas penduradas ou apoiadas nas paredes, vidros com lâminas para cortes dos tecidos de monotípias, rodos e galões de cola.

Em outros tempos já houve pregos, vasilhas metálicas, chapas de ferro recortadas, curvas francesas e régua, adorno de vidros semelhantes a gotas, e sobras e mais sobras, como restos de compensados de madeira e de chapas metálicas ou simplesmente coisas sucateadas, pequenos objetos enferrujados, detritos à espera de um destino alternativo ao lixo.⁴⁵¹

Dentre as questões tratadas em entrevista que realizou com o artista, o curador expressou seu entendimento de que determinadas transformações nas operações de Senise seriam cortes ou mudanças de foco.⁴⁵² Porém, respondendo à questão colocada, ele disse não perceber uma ruptura, entendendo o processo como uma continuidade em que determinados procedimentos são adicionados ao trabalhar com a fragmentariedade e registros espaciais.⁴⁵³ Não se trata de um projeto bem delineado, com todo o percurso previsto, mas de encadeamentos que vão aclarando o fazer artístico.⁴⁵⁴ Segundo Fernando Moraes, citado por Elizabeth Orsini⁴⁵⁵, suas imagens revelam-se na própria realização do trabalho, uma levando à outra.

Refletindo sobre o que aponta o jornalista Reynaldo Roels Jr.⁴⁵⁶, essas

⁴⁴⁷ DANIEL..., 1985, p. 1.

⁴⁴⁸ OBRA..., 1997, p. 1.

⁴⁴⁹ FERNANDES, 1999, p. 1.

⁴⁵⁰ FARIAS, A. Sem título. In: FARIAS, A.; MELLO, A. Daniel Senise: The piano factory. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002, p. 94.

⁴⁵¹ FARIAS, 2002, p. 94.

⁴⁵² FARIAS em SENISE, 2006, p. 24.

⁴⁵³ SENISE, 2006, p. 24-25.

⁴⁵⁴ SENISE, *loc. cit.*

⁴⁵⁵ ORSINI, E. O gênio da geração 80. In: Daniel Senise. [S.l.]: [s.n.], [s.d.]: p. 29-32, p. 29. SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. Dossiê do artista Daniel Senise. Artigo de revista, Pasta a/v 4.5 BR, [s.d.]. Curitiba: SPD – MAC Paraná, 2022.

⁴⁵⁶ ROELS, R. A pintura da pintura. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 mar. de 1989. Caderno B, p. 1. SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO

transformações parecem até relacionar-se em maior medida com a própria manipulação do meio, e o que disto emerge, do que apenas do imaginário do artista. Neste sentido, a colocação presente em matéria da Folha de São Paulo de 1997 está de acordo com a visão que identifiquei em sua trajetória até os dias atuais: “Senise faz o que sempre fez. Propõe uma nova organização do espaço pictórico. Constrói seu discurso a partir de imagens do cotidiano, de ilustrações populares ou da história da arte”.⁴⁵⁷ Entendo não haver uma ruptura em sua produção, mas ao contrário, uma série de desdobramentos⁴⁵⁸ vindos do explorar da materialidade que move e é movida por indagações constantes tanto em termos poéticos quanto práticos: a questão pictórica, a superfície, a imagem, as relações com a história da arte, com o cotidiano, as relações de presenças e ausências, a memória, dentre outros aspectos.⁴⁵⁹

Reynaldo Roels, citado por Orsini⁴⁶⁰, vê Senise como um artesão, um “artista em permanente reinvenção”. Ele se permite uma constante renovação, possível de ser absorvida pelo espectador no encontro com seus trabalhos - como a sensação mencionada por Higgins -, especialmente em se tratando das obras intermediárias. O termo “reinvenção” também se faz pertinente ao considerar esse processo de desdobramentos não como algo linear e plano, mas com desníveis, erros, revisões, abandonos de determinados conceitos e operações, e adoção de novos, sempre guardando uma relação com os temas que parecem lhe ser recorrentes.⁴⁶¹

Cecília Almeida Salles⁴⁶² menciona a crença que o artista tem na imagem. Um exemplo disso seria a repetição na elaboração de uma mesma imagem em diversos ângulos e formas, reforçando-a, construindo repertório imagético, até alcançar algo que faça sentido de ser traduzido. A autora indica que em seus livros configuram-se “matrizes” para “mundos pictóricos possíveis”.⁴⁶³ Eles demonstram que seu processo poético possui tamanha densidade, como aquela perceptível em suas experimentações práticas. São processos, como visto anteriormente, que caminham

PARANÁ. Dossiê do artista Daniel Senise. Artigo de jornal, Pasta a/v 4.5 BR, 23 de março de 1989. Curitiba: SPD – MAC Paraná, 2022.

⁴⁵⁷ OBRA..., 1997, p. 1.

⁴⁵⁸ FILHO, P. V. Modernidade erudita. Revista Isto É, Rio de Janeiro, 1994. Revista, não paginado. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

⁴⁵⁹ SENISE, 2006, p. 6, 9, 23; ADES, 1998, p. 18; IOVINO, 2011, p. 27-33; MORAIS, 1986, p. 1.

⁴⁶⁰ ORSINI, [s.d.], p. 29.

⁴⁶¹ SALLES, 2001, p. 104-113; LAGNADO, 1989, p. 61.

⁴⁶² SALLES, *loc. cit.*

⁴⁶³ *Ibidem*, p. 117.

juntos. Segundo Salles,⁴⁶⁴ para o artista seu projeto poético vai sendo construído, sem o total conhecimento sobre ele, mas durante a experiência com a matéria.

Um procedimento importante em seu percurso artístico, principalmente em suas produções intermédias, é o Sudário-Memória.⁴⁶⁵ Cabe salientar não se tratar de uma operação definidora de seu fazer, mas que se apresenta em diversos momentos e de maneiras distintas.⁴⁶⁶ Alguns acontecimentos ocorridos sobretudo no final dos anos 1980 levaram o artista a elaborar esse conceito e seus processos, que, com o passar do tempo, adquirem maior consistência.⁴⁶⁷ Como relatado por Senise⁴⁶⁸, teria ocorrido um acidente em seu ateliê ao realizar os preparativos para participar de uma exposição coletiva em Paris, à qual tinha sido convidado.⁴⁶⁹ Com a intenção de levar grandes produções, preparou as telas no chão e ao retirar o tecido foi surpreendido com a impressão de vestígios dos materiais (restos de tinta, sujeira, etc.) ali impregnados.⁴⁷⁰ O resultado lembrava muito suas pinturas.⁴⁷¹ A partir disso foi levado a uma indagação de como passar a incorporar este processo em suas produções pictóricas.⁴⁷²

Neste mesmo período Senise também trabalhava na elaboração de um cenário para uma peça de teatro no Rio de Janeiro.⁴⁷³ Ele pretendia representar o Sudário de Cristo na forma como são feitas as fotografias de presos (*mugshots*).⁴⁷⁴ Foram pintados dois sudários de três metros de altura, com o rosto de frente e perfilado, rendendo críticas ao artista, em resposta a uma matéria no Jornal do Brasil que tratou sobre o fato.⁴⁷⁵ A peça acabou sendo censurada pelo proprietário do local.⁴⁷⁶ Dois anos após, sentindo a necessidade de um aporte conceitual ao seu

⁴⁶⁴ SALLES, 2001, p. 104.

⁴⁶⁵ SENISE, 2006, p. 14-15.

⁴⁶⁶ *Ibidem*, p. 14.

⁴⁶⁷ SENISE, *loc. cit.*

⁴⁶⁸ *Ibidem*, p. 14-15.

⁴⁶⁹ MOSQUEIRA, 2019, p. 76.

⁴⁷⁰ SENISE, 2006, p. 14.

⁴⁷¹ SENISE, *loc. cit.*

⁴⁷² *Ibidem*, p. 15

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 14.

⁴⁷⁴ SENISE, *loc. cit.*

⁴⁷⁵ DANIEL Senise. Jornal do Brasil, Revista de Domingo, n 558, Rio de Janeiro, 11 jan. 1987. Nomes, p. 13. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo.*; A POLÊMICA Senise. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 01 fev. 1987. Cartas, p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo.*

⁴⁷⁶ MOSQUEIRA, 2019, p. 77.

trabalho, elaborou o termo Sudário-Memória.⁴⁷⁷ Em suas anotações ele identifica este binômio como polos de uma mesma relação:

Sudário e memória não são dois temas, mas dois polos que estabelecem uma relação da pintura (plástica portanto física) com uma questão humana (e memória); ‘O sudário é o registro de um evento. A pintura como sudário é ao mesmo tempo a representação e o objeto.’⁴⁷⁸

O termo Sudário, conforme apontado por Mosqueira⁴⁷⁹, teria duas acepções, uma relativa a alguns tipos de panos destinados antigamente à secagem do suor, e a outra relativa ao Sudário de Turim, ou Santo Sudário, tecido supostamente utilizado para envolver um cadáver, apresentando as marcas do contato com o mesmo, as quais seriam consideradas pelos cânones da Igreja Católica como a impressão do corpo de Cristo. Georges Didi-Huberman, em seu texto *L’Empreinte*, cita Plínio o Velho em uma passagem sobre o sudário: “O autor reporta que a Santa Face não é somente uma face, mas um instrumento de transformação, breve, uma espécie de interface capaz de converter o quase-nada do que ficou, do vestígio, no quase-tudo que os teólogos nomearam como uma graça.”⁴⁸⁰

As impressões realizadas por Senise conectam-se com o Sudário pelo fato de igualmente comporem a imagem de algo a partir de sua própria matéria.⁴⁸¹ Mosqueira menciona o fato de o Sudário de Senise também poder ser visto como um elemento autobiográfico: “[...] pano impregnado pelos fluidos de suas ações, superfície onde se revelam as marcas de sua própria passagem pelo mundo, um sudário em sua memória”.⁴⁸² Seu procedimento acaba por configurar-se como o instrumento de transformação mencionado por Plínio, no qual os restos e sujidades do piso, aquilo que por muitos é visto como “quase-nada”, ou menos do que isso, tornar-se-iam o “quase-tudo”, a essência da obra de arte.

O sudário de Daniel pode ter em comum com o ícone cristão o fato de ser resultado de um pintar sem pincel, de criar imagens que são lembranças da

⁴⁷⁷ MOSQUEIRA, 2019, p. 77-80.

⁴⁷⁸ SALLES, 2001, p. 108.

⁴⁷⁹ MOSQUEIRA, *op. cit.*, p. 80.

⁴⁸⁰ FRANCA, P. (adapt. Trad.). *L’Empreinte – Parte I e II*. [s/l.: s.n., 2000] inédito. Adaptação em português do original em francês: DIDI-HUBERMAN, G. (ORG.). *L’Empreinte*. Paris: [s.n.], 1997. Catálogo de exposição, 19 fev. – 19 mai. 1997, Centre G. Pompidou.

⁴⁸¹ SENISE, 2006, p. 25.

⁴⁸² MOSQUEIRA, 2019, p. 81.

materialidade de algo ausente ou distante, de gerar uma representação por meio do toque imediato entre o suporte e o objeto, etc.⁴⁸³

Senise apropria-se do acaso ao aplicar conscientemente o mesmo processo que por acidente ocorrera em seu ateliê. “A rota é temporariamente mudada, o artista acolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios. Depois desse acolhimento não há mais retorno ao estado do processo no instante em que foi interrompido”.⁴⁸⁴ Neste início, por vezes trabalhava nas duas superfícies. Enquanto a de cima era por ele manipulada, abaixo ocorria a impressão, ambos os lados podendo ser aproveitados numa obra.⁴⁸⁵ Segundo Ades,⁴⁸⁶ a operação alternava da horizontalidade para a verticalidade, sendo o produto da impressão uma composição de manchas e toda sorte de elementos do solo, como também de áreas vazias.

O crítico e historiador de arte Leo Steinberg, em seu texto “Outros critérios” trata, dentre outros assuntos, sobre o que chama de “plano *flatbed* da pintura”, que seria a quebra da relação entre artista-pintura-espectador pautada pela verticalidade (lógica de produção, apresentação e apreciação voltadas ao plano vertical).⁴⁸⁷ Segundo Steinberg, a partir dos anos 1950 as obras passam a referir-se igualmente ao plano horizontal, aludindo a outras superfícies como mesas, pisos, planos em que “[...] objetos são espalhados, são introduzidos, em que informações podem ser recebidas, impressas, estampadas – seja de maneira coerente ou confusa”.⁴⁸⁸ O autor menciona obras intermídia de Robert Rauschenberg, cujos elementos fusionados, como cadeira e travesseiro, contribuem para essa ruptura com a exclusividade do plano vertical e enfatizam uma mudança para além da abertura do plano pictórico, mas que demonstra uma perturbação no campo artístico e na “pureza” de suas categorias.⁴⁸⁹ O percurso artístico volta a ser “não-linear e imprevisível”,⁴⁹⁰ culminando em relações práticas e poéticas intermídia e transmídia.

A mesma quebra mencionada por Steinberg, pode ser percebida nas obras de Senise, ao construírem essa relação pontuada por Dawn Ades entre verticalidade

⁴⁸³ MOSQUEIRA, 2019, p. 80-81.

⁴⁸⁴ SALLES, C. A. Gesto Inacabado: Processo de criação artística. São Paulo: FABESP: Annablume, 1998, p. 33-34.

⁴⁸⁵ SENISE, 2006, p. 15.

⁴⁸⁶ ADES, 1998, p. 20.

⁴⁸⁷ STEINBERG, L. Outros critérios. In: FERREIRA, G.; MELLO, C. C. (Org.). Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997. p. 200-201.

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 201.

⁴⁸⁹ *Ibidem*, p. 202-203, 206.

⁴⁹⁰ *Ibidem*, p. 206.

e horizontalidade. “Embora penduradas na parede, as pinturas não deixavam de se referir aos planos horizontais em que andamos e nos sentamos, trabalhamos e dormimos”.⁴⁹¹ Apresentando-se como um mapa de vista aérea do território do artista, “Legenda” perfaz-se como um relevante exemplar desta relação. As impressões do chão trazem a horizontalidade ao plano vertical, tanto pela sua forma expositiva, quanto, em alguns casos, pela representação feita de espaços vazios, estruturas e objetos que guardam uma relação com a verticalidade.⁴⁹² Neste sentido enunciam não apenas a mudança na relação entre os personagens da arte (artista-obra-espectador), como também sua abertura ao diálogo com novos materiais, planos e com o mundo exterior, fusionando-se em produções intermídia, uma evidência das mutações do campo artístico.

Partindo do resultado com suas monotípias do piso, Senise passava a fazer interferências por meio da pintura ou da adição de objetos.⁴⁹³ Em muitas obras o sudário era utilizado como o fundo da composição (o caso de “Retrato da mãe do artista” e de algumas obras tratadas no primeiro capítulo). O curador Moacir dos anjos discorre sobre essas adições:

Depositando pó de ferro, laca, verniz ou betume sobre os panos carregados de informação retiradas do chão, deixava que os rastros dessas substâncias se entranhassem no suporte e, junto com o emprego gradualmente mais contido da tinta, conferissem aos trabalhos uma materialidade espessa e significados densos.⁴⁹⁴

Ades⁴⁹⁵ menciona que em 1989 essa técnica de impressão foi quase abandonada, sendo retomada de alguma forma em 1990 a partir de outros procedimentos, passando a investigar a materialidade dos pregos e a ferrugem por eles deixada. Além do abandono do pincel e do significativo adensamento em questões prática e poéticas em sua produção, conforme já pontuado anteriormente, a década de 1990 foi marcada por importantes acontecimentos e desdobramentos em sua trajetória artística. “O ‘território da pintura’ passou a ser o campo das ações do

⁴⁹¹ STEINBERG, 1997, p. 203

⁴⁹² ANJOS, M. Sobre a Necessidade da Pintura. Catálogo da exposição no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. Recife, 2005, não paginado. Disponível em: <https://www.danielsenise.com/texto/sobre-a-necessidade-da-pintura/>. Acesso em: 28 de jul. 2022.

⁴⁹³ MOSQUEIRA, 2019, p. 76-77.

⁴⁹⁴ ANJOS, *op. cit.*, não paginado.

⁴⁹⁵ ADES, 1998, p. 20.

artista, e a 'linguagem da pintura', o seu tema".⁴⁹⁶ Como mediadora de suas questões segundo Senise, a pintura se apresentaria em seu trabalho de maneira crítica.⁴⁹⁷

No início da década de 1990 Senise mudou-se para um novo ateliê no Rio de Janeiro, onde passou a trabalhar sozinho, fazendo viagens constantes à Nova Iorque.⁴⁹⁸ Este período corresponde a uma grande inserção do artista no circuito internacional de arte, sendo considerado "[...] um dos artistas brasileiros com maior receptividade no exterior"⁴⁹⁹. Tendo participado da XLV Bienal de Veneza, assim como outras exposições relevantes no circuito nacional e internacional, realizou exposições individuais em cidades estrangeiras como Chicago, Amsterdã, Nova Iorque, Monterrey e Paris,⁵⁰⁰ com uma "[...] média de duas individuais por ano".⁵⁰¹ Ele menciona que neste período começou a ter uma renda vinda de sua produção, vendendo mais trabalhos no exterior do que nacionalmente.⁵⁰² É um momento em que sente a necessidade de uma definição em sua produção, proceder com algo mais planejado evitando seu desgaste.⁵⁰³

Às galerias, o grande interesse no mercado internacional apresentou-se como uma forma de sobrevivência, ao experienciarem uma retração interna devido à crise econômica de 1990.⁵⁰⁴ "Desenvolveu-se um empenho bastante forte no sentido de introduzir artistas brasileiros atuais no mercado internacional".⁵⁰⁵ Em razão desta crise, ocorreu uma queda significativa no número de artistas e galerias no circuito artístico, e os múltiplos investimentos de risco de outrora deram espaço a um número menor, porém consolidado, de contratos de exclusividade, "[...] com circulação de valores mais elevados e estáveis".⁵⁰⁶ Senise relata que da metade dessa década em

⁴⁹⁶ RUGGERI, 2013, p. 25.

⁴⁹⁷ SENISE, 2006, p. 25.

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p. 15, 24.

⁴⁹⁹ MARTINS, A. Dois expositores em um: Daniel Senise mostra na Thomas Cohn como dividiu a sua obra. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 abril de 1992, p. 1. ACERVO DOCUMENTAL DA BIBLIOTECA PAULO MENDES DE ALMEIDA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Dossiê do artista Daniel Senise. Artigo de jornal, 20 de abril de 1992. São Paulo: BPMA – MAM-SP, 2023.

⁵⁰⁰ RUGGERI, 2013, p. 24.

⁵⁰¹ SENISE: Carreira sólida e linear. E sem influências. *Jornal da tarde*, São Paulo, 14 out. 1993, p. 1. ACERVO DOCUMENTAL DA BIBLIOTECA PAULO MENDES DE ALMEIDA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Dossiê do artista Daniel Senise. Artigo de jornal, 14 de out. de 1993. São Paulo: BPMA – MAM-SP, 2023.

⁵⁰² SENISE, 2006, p. 17; REIS, P. A vanguarda já acabou: Sucesso no exterior, Daniel Senise não está feliz com seu trabalho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 26 jun. 1993. Nomes, p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

⁵⁰³ SENISE, 2010.

⁵⁰⁴ BULHÕES, 2007, não paginado.

⁵⁰⁵ *Ibidem*, não paginado.

⁵⁰⁶ *Ibidem*, não paginado.

diante o mercado, assim como sua conexão com o cenário artístico internacional, teriam se fortalecido.⁵⁰⁷

Trata-se de uma mudança na estratégia de atuação dos galeristas que seguiram atuantes, tendo como grandes exemplares Thomas Cohn, Camargo Vilaça e Luiza Strina.⁵⁰⁸ Dentro dessa nova conduta, estes profissionais buscavam o mercado internacional a fim de promover e fortalecer seus artistas, o que não se traduzia apenas na inserção destes em exposições e mostras internacionais, mas também a entrada dos próprios marchands no circuito, como conselheiros, parte de júris de mostras estrangeiras, de modo a reforçar sua presença e influência.⁵⁰⁹ O impulsionamento almejado também passava por uma nova articulação de profissionais ligados às galerias:

Aqui, nos anos 90, principalmente a partir do momento que o Marcantônio fez a galeria, começou a rolar um tipo de associação, um time, uma equipe. O galerista, o crítico, o curador e o artista se articulam em torno da obra desse último e/ou de um projeto do curador. Isso não acontecia nos anos 80.⁵¹⁰

Este olhar dos galeristas brasileiros para fora das fronteiras nacionais foi ao encontro do movimento percebido em países estrangeiros de interesse nas produções de outros países, devido a fatores como a grande proporção de emigrações, o crescente número de estudos acadêmicos multiculturalistas,⁵¹¹ um possível desejo genuíno em evidenciar a arte de outras culturas por parte de alguns intelectuais, e o interesse pessoal de outros, os quais valiam-se da temática buscando subsídios às suas pesquisas.⁵¹²

Os artistas surgidos nesta década, conforme apontado por Katia Canton, ao invés de se inspirarem em proposições externas, voltaram-se às produções nacionais de décadas passadas como referência aos seus trabalhos.⁵¹³ Fenômeno considerado por Farias como inusitado: “A regra geral é a desmemorização compulsiva, plasmada na história truncada do nosso processo cultural, cuja leitura sugere que cada geração

⁵⁰⁷ SENISE, 2010.

⁵⁰⁸ BULHÕES, 2007, não paginado.

⁵⁰⁹ *Ibidem*, não paginado.

⁵¹⁰ SENISE, 2006, p. 18.

⁵¹¹ MOURA, R. Brazilian Contemporary Art: Evolution, Change or Impasse. In: AMIRSADEGHI, H. (ed.). Contemporary art brazil. Londres: TransGlobe Publishing, 2012. p. 24. ACERVO DOCUMENTAL DA BIBLIOTECA PAULO MENDES DE ALMEIDA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Dossiê do artista Daniel Senise. Livro. São Paulo: BPMA – MAM-SP, 2023.

⁵¹² FARIAS, 1994, p. 425.

⁵¹³ CANTON, K. Novíssima Arte Brasileira: Um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 113.

recomeça do zero.”⁵¹⁴ A herança modernista tornava-se mais interessante, para esse grupo, do que a busca por uma originalidade.⁵¹⁵

Uma característica interessante, apontada por Canton, e que entendo se relacionar com os trabalhos de Senise seria da prioridade pelo fazer individual, pessoal e privado.⁵¹⁶ Desde o início de sua produção, pode-se perceber explorações materiais e de questões poéticas muito voltadas ao seu universo pessoal. As referências a imagens da história da arte e do cotidiano partem da sua vivência pessoal e das questões contemporâneas pictóricas que lhe são caras. São as investigações dentro de seu universo poético, neste período, que levam a sua intensa experimentação com materiais não convencionais.

Marcante em sua produção, a exploração dessas matérias agora fazia-se presente na promoção da oxidação dos pregos, para construir composições pelas marcas que deixavam.⁵¹⁷ Senise⁵¹⁸ relata que em 1992 esta operação trouxe-lhe igualmente a palavra sudário, por encaixar-se bem em tal concepção. A composição era construída pela própria matéria do objeto, indicando sua presença, como pôde ser observado na obra anteriormente analisada “Retrato da mãe do artista” e na obra “Bumerangue (trajetória do bumerangue – 3 voltas)” (FIGURA 22), exemplar de uma série de 3 trabalhos.⁵¹⁹

⁵¹⁴ FARIAS, 1994, p. 426.

⁵¹⁵ CANTON, 2001, p. 31.

⁵¹⁶ CANTON, *loc. cit.*

⁵¹⁷ MOSQUEIRA, 2019, p. 92.

⁵¹⁸ SENISE, 2006, p. 25.

⁵¹⁹ MOSQUEIRA, *op. cit.*, p. 92.

FIGURA 22: Bumerangue (Trajetória do bumerangue – 3 voltas), 1994.



Fonte: Daniel Senise – Site do artista.⁵²⁰

Da mesma forma que “Retrato da mãe do artista”, “Bumerangue” se configura como um trabalho intermídia por compreender a fusão das mídias: pintura, gravura - pela impressão obtida com a oxidação do prego -, colagem e vida. O pictórico é construído através desta fusão. A ferrugem compreende a história do prego e sua temporalidade.⁵²¹ “Põe-se como um procedimento de presentificação das vivências”.⁵²² A tela também é o próprio objeto, como uma espécie de *ready-made*. Desloca-se o prego de sua funcionalidade usual, para se tornar uma outra coisa e, deste modo, colocá-lo num lugar entre a sua própria história, ali estampada, e a do bumerangue. Segundo Senise: “Com isso as marcas, os resíduos de ferrugem deixados pelos pregos eram simultaneamente objeto e imagem”.⁵²³ O mesmo rastro se configura tanto no percurso de decomposição do prego, quanto no trajeto de voo do bumerangue.⁵²⁴ É um vestígio composto por suas memórias, que da mesma forma que os presentificam no espaço, também indicam sua ausência.

Conforme apontado por Paulo Herkenhoff⁵²⁵, o sudário se trata do corpo (seja

⁵²⁰ SENISE, D. Bumerangue (trajetória do bumerangue – 3 voltas). 1994. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, esmalte sintético e óxido de ferro sobre tela, color., 165 x 256 cm. Coleção particular. Imagem disponível em: <https://www.danielsenise.com/obra/bumerangue/#obra-2>.

⁵²¹ SENISE, 2006, p. 25.

⁵²² HERKENHOFF, P. Sudário e esquecimento. In: DANIEL Senise. São Paulo, 1993. Catálogo de exposição. Galeria Camargo Vilaça. Disponível em: <https://www.danielsenise.com/texto/sudario-e-esquecimento/>. Acesso em: 15 dez. 2022.

⁵²³ SENISE, 2006, p. 16.

⁵²⁴ *Ibidem*, p. 25.

⁵²⁵ HERKENHOFF, 1993, não paginado.

do objeto ou espaço), como um agente e também como a memória de sua trajetória. O tecido/sudário “[...] mostraria as marcas da morte (e da ressurreição) do corpo do mundo”.⁵²⁶ Utilizando a oxidação do prego, tem-se a história de sua vivência e ao mesmo tempo de sua decrepitude. Segundo o artista: “A ideia do prego é uma sequência do ato de colar e descolar, é o princípio do sudário – um corpo deixando seu registro na superfície.”⁵²⁷ A impressão é testemunha da transformação natural sofrida por ele e acelerada pela ação do artista.

O processo de confecção dessa obra assemelhasse à mãe de Whistler. No caso desta última, é utilizada uma tela de cretone ao invés da lona de trabalhos de anos anteriores, por sua maior permeabilidade.⁵²⁸ A tela é preparada com esmalte sintético sobre o chão, fazendo camadas de impressões de pregos na superfície.⁵²⁹ Para compor “Bumerangue”, por sua vez, segundo Moacir dos Anjos⁵³⁰, o tecido foi pintado de branco sendo depositados os pregos molhados a fim de acelerar o surgimento da ferrugem e compor o percurso pretendido. Retirados os pregos restavam seus vestígios, como no caso do Sudário de Turim, o qual teria sido formado pela própria matéria orgânica do corpo de Jesus.⁵³¹ “Chamo de superfície potencializada. É o local onde ocorreu um evento, tem vários significados”.⁵³²

A concepção de “Bumerangue” possivelmente partiu de um sonho que o artista teve, conforme mencionado por Salles,⁵³³ no qual ele visualizou um avião fazendo manobras, que em determinado momento transformava-se no referido brinquedo. A sequência de desenhos contida em seus livros demonstra linhas compondo o que seria o rastro do voo realizado pelo bumerangue. Em palestra realizada pelo Museu Nacional de Belas artes no projeto “Arte em diálogo”, Senise⁵³⁴ menciona que o formato do voo teria sido extraído de um livro de sua mãe. Segundo Salles,⁵³⁵ constroem-se duas camadas de memória, a da existência do objeto, presente pela ferrugem, e das lembranças do sonho do artista. Segundo Farias:

⁵²⁶ MOSQUEIRA, 2019, p. 81.

⁵²⁷ RUGGERI, 2013, p. 48

⁵²⁸ COCCHIARELLI, 1989, p. 66.

⁵²⁹ RUGGERI, *op. cit.*, p. 48

⁵³⁰ ANJOS, 2005, não paginado.

⁵³¹ MOSQUEIRA, 2019, p. 80.

⁵³² LENCASTRE, 1992, p. 1.

⁵³³ SALLES, C. A. Anotações de Daniel Senise: um canteiro de obras. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 1, p. 89-107, dez. 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2915/3605>. Acesso em: 11 maio 2023, p. 94-95.

⁵³⁴ PEDREIRA, 2008, p. 11.

⁵³⁵ SALLES, *op. cit.*, p. 106.

O desenho de uma trajetória da natureza dessa é algo que se realiza a partir da memória; que não acontece durante, mas depois do ocorrido. O objeto fende o ar que imediatamente após sua passagem apressa-se em realizar uma emenda sem cicatrizes. É como se ao fim da ação nada tivesse acontecido de fato, como um ato sem testemunhos. Mas não é isso que acontece aqui.⁵³⁶

A partir dos anos 2000, Senise volta-se às impressões do chão com uma outra intencionalidade.⁵³⁷ Abandona a prática de eventuais intervenções nas gravuras, para trabalhar somente com a materialidade que elas apresentavam.⁵³⁸ Em uma viagem surgiu-lhe a ideia de utilizar as gravuras afixadas nas paredes de seu ateliê como colagens.⁵³⁹ Assim como são captadas, então, elas se mantêm, à espera de que o artista as selecione para fazer seus recortes e colagens e produzir suas ilusões de tridimensionalidade.⁵⁴⁰ Novamente a relação intermídia entrelaça as mídias gravura, pintura, colagem e vida. Senise passa a representar, a partir desse novo procedimento, espaços relacionados à história da arte, como galerias, museus e até mesmo a reprodução de ambientes representados em pinturas.

Uma vez definidas as imagens a serem reproduzidas, os trabalhos eram feitos unicamente por meio do corte preciso e da colagem – sobre suporte rijo de madeira – de porções dos tecidos gravados, selecionados em função do contraste tonal adequado ao desenho de perspectiva e ao delineamento de portas, janelas colunas e vigas.⁵⁴¹

Segundo Fernando Oliva,⁵⁴² as obras produzidas por Senise nesta configuração assemelham-se a uma pintura feita aos moldes tradicionais, principalmente ao serem observadas com certa distância, em razão do volume construído, da perspectiva, do sombreamento, da luz, cores e etc. Em algumas dessas produções, segundo a matéria do jornalista, Senise representa espaços de galerias e museus escolhidos por serem menos conhecidos, como a Galeria Haus Lange em Krefeld, Alemanha; ou a representação da arquitetura de quadros de artistas como

⁵³⁶ FARIAS, 2002, p. 15.

⁵³⁷ SENISE, 2006, p. 30.

⁵³⁸ ANJOS, 2005, não paginado.

⁵³⁹ RUGGERI, 2013, p. 25-26.

⁵⁴⁰ SENISE, 2010.

⁵⁴¹ ANJOS, 2005, não paginado.

⁵⁴² OLIVA, F. Senise volta ao campo de batalha da pintura. Estado de São Paulo, São Paulo, 24 out. de 2001. Visuais, p. 1. SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. Dossiê do artista Daniel Senise. Artigo de jornal, Pasta a/v 5.5 BR, 24 de outubro de 2001. Curitiba: SPD – MAC Paraná, 2022.

Edward Hopper, Arthur Devis, dentre outros.⁵⁴³ Munido de imagens desses espaços internos, utilizava-se do Photoshop removendo todos os elementos não arquitetônicos.⁵⁴⁴ O produto dessa subtração é o desenho norteador de sua operação de recortes e colagens.⁵⁴⁵ Fazia a transferência do desenho, usando um ponto de fuga na reprodução do espaço.⁵⁴⁶ O desenho era feito na placa utilizada como suporte, usando os diversos tecidos de impressões, que passa a acumular com o tempo, como suas tintas.⁵⁴⁷ Em suas referências a quadros, o espaço da pintura é colocado em questão em três dimensões, no que identifico como o espaço intermídia que é resultado das operações do artista; na representação pictórica que ele faz do ambiente; e na própria obra original. São as camadas de leituras proporcionadas pelo trabalho.

Algumas das obras, como no caso de “Boilly” (FIGURA 23), ou mesmo da série intitulada “Piano factory”, foram produzidas pela impressão do solo de seu ateliê em Nova Iorque, antiga fábrica de pianos (procedimento que fez sozinho),⁵⁴⁸ enquanto outras tiveram sua materialidade retirada do próprio ambiente que representaram, como no caso das telas que se destinaram à exposição ocorrida nas cavalariças do Parque Lage.⁵⁴⁹ Neste sentido, um dado curioso seria o fato de ter sido sugerido ao artista, pelo curador Paulo Herkenhoff, o uso dos tecidos apenas para representar o próprio lugar de onde seriam retirados. Senise, entretanto, preferiu trilhar um percurso distinto, construindo composições pela mistura de tecidos de origens diversas.⁵⁵⁰ Uma relação percebida por críticos, é a identificação destas monotípias com o processo criado por Marx Ernst da frotagem.⁵⁵¹ Este artista, segundo Senise seria outra de suas referências, assim como os artistas anteriormente mencionados.⁵⁵²

⁵⁴³ OLIVA, *loc. cit.*

⁵⁴⁴ OLIVA, 2001, p.1.

⁵⁴⁵ OLIVA, *loc. cit.*

⁵⁴⁶ SENISE, 2010.

⁵⁴⁷ *Idem*, 2023.

⁵⁴⁸ SENISE, 2010.

⁵⁴⁹ MELLO, A. Daniel Senise: O chão da oficina. *In*: FARIAS, A.; MELLO, A. Daniel Senise: The piano factory. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002, p. 222-223.

⁵⁵⁰ MOSQUEIRA, 2019, p. 81.

⁵⁵¹ SENISE, 2006, p. 15.

⁵⁵² SENISE, *loc. cit.*

FIGURA 23: Boilly, 2002.



Fonte: Daniel Senise – site do artista.⁵⁵³

Em “Boilly” as fendas que delineiam os recortes e manchas denunciam o piso de assoalho, do qual a impressão teria sido feita e que compõe o espaço vazio construído pelo artista. É interessante o efeito ambíguo que se obtém: o piso convertendo-se em espaço e vice-e-versa. A temporalidade do fazer artístico de Senise testemunhado pelo chão de seu ateliê, soma-se as marcas já presentes da vivência anterior do espaço como fábrica de pianos,⁵⁵⁴ e este conjunto é capturado na operação do Sudário. O espaço vazio é preenchido com a vida que se fundiona à pintura e à operação gráfica gerando uma integração orgânica. Tem-se um trabalho intermídia fruto da operação apontada por Moacir dos Anjos⁵⁵⁵ de decalque físico, porque fisicamente se extrai a matéria do chão, e simbólico, porque o que se extrai também são as pessoas que ali estiveram e tudo o que constitui as camadas de suas memórias. A estampa captura a materialidade do tempo.

⁵⁵³ SENISE, D. Boilly. 2002. 1 reprodução fotográfica de 1 original de arte, monotipia de piso de madeira em tecido e médium acrílico, color., 300 x 300 cm. Coleção particular. Imagem disponível em: danielsenise.com/obra/cavalaricas/#obra-1.

⁵⁵⁴ MELLO, 2002, p. 222.

⁵⁵⁵ ANJOS, 2005, não paginado.

FIGURA 24: *A Game of Billiards*, 1807.

Fonte: Louis-Leopold Boilly – Site do Museu Hermitage.⁵⁵⁶

A representação faz referência a uma pintura de Louis-Leopold Boilly (1761-1845), “*A Game of Billiards*” de 1807 (FIGURA 24).⁵⁵⁷ Do original são extraídas a mesa de bilhar entorno da qual reúnem-se um grande grupo de pessoas, também suprimidas, assim como seus animais de estimação, objetos diversos, mesas e toda sorte de elemento.⁵⁵⁸ O ambiente se esvazia assumindo uma outra visualidade. A claraboia que anteriormente destacava-se, conferindo uma luminosidade marcante ao espaço, agora assume uma posição de igualdade com os demais elementos: paredes, teto, abertura da porta e chão. Como mencionado por Agnaldo Farias: “Essas imagens estão impregnadas de vazio e silêncio”.⁵⁵⁹ Silêncio este que é interrompido pelos diversos ruídos quando nos colocamos próximos o suficiente para perceber todas as marcas e receber a carga existencial que delas emana. “Não há apenas as marcas dos acontecimentos, mas uma certa memória energética de toda ação que se assentou naquele lugar”.⁵⁶⁰ Mesmo o vazio não se mantém absoluto. Senise devolve a vivência original do espaço, com as presenças de diferentes tempos que apreende.

⁵⁵⁶ BOILLY, L. L. *A Game of Billiards*. 1807. 1 reprodução fotográfica de 1 original de arte, óleo sobre tela, color., 56 x 81 cm. Coleção do Museu Hermitage. Imagem disponível em: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/37639/>.

⁵⁵⁷ RUGGERI, 2013, p. 62.

⁵⁵⁸ RUGGERI, *loc. cit.*

⁵⁵⁹ FARIAS, A. The Piano Factory. In: FARIAS, A.; OMAR, A. Daniel Senise. Instituto Tomie Ohtake. São Paulo: Editora Codex, 2002. Catálogo de exposição, p. 4.

⁵⁶⁰ MOSQUEIRA, 2019, p. 85.

Segundo Farias, Senise rouba o tempo das coisas.⁵⁶¹

FIGURA 25: Procedimento de impressão do chão.



Fonte: Daniel Senise – Livro: “Vai que nós levamos as partes que te faltam: Daniel Senise”.⁵⁶²

O processo de impressão (conforme ilustra FIGURA 25), sobre o qual o artista passa a ter um maior controle consiste na seguinte operação: Coloca-se um pano grande de algodão fino no chão, jogando sobre ele uma mistura de água e cola cascorez, de sapateiro ou de marceneiro (algumas vezes adicionando também pigmento), em proporções difíceis de precisar e que definem uma maior ou menor adesão da matéria que se pretende imprimir.⁵⁶³ Ainda que mais amadurecido, existem fatores externos que trazem aspectos de imprevisibilidade ao processo, como a temperatura do ambiente e a idade e secura da casca do solo.⁵⁶⁴ Espera-se um dia para o tecido secar, voltando no dia seguinte a fim de retirá-lo da matriz.⁵⁶⁵ Com as

⁵⁶¹ SENISE, 2006, p. 14.

⁵⁶² SENISE, D. Procedimento de impressão no chão. [s.d.]. 1 reprodução fotográfica, color. Imagem obtida em: IOVINO, M.; FERREIRA, G. Vai que nós levamos as partes que te faltam: Daniel Senise. Pinacoteca do Estado de São Paulo: São Paulo, 2011, p. 20.

⁵⁶³ PEDREIRA, 2008, p. 11, 19.

⁵⁶⁴ SENISE, *op. cit.*, p. 30.

⁵⁶⁵ PEDREIRA, *op. cit.*, p. 19.

impressões feitas, passa a fazer os recortes munido do projeto que pretende elaborar.⁵⁶⁶ Devido a serem trabalhos de grandes proporções, conta com o auxílio de assistentes tanto na etapa de “gravação”, quanto nos recortes: “[...] e é uma coisa muito legal, porque cada pessoa que corta um pano para mim, ele corta, ou ela, da sua maneira, e você vê, e é legal trabalhar com gente”.⁵⁶⁷ Segundo Senise, cada mão tem a sua individualidade e, dessa maneira, acaba registrando essas singularidades ao operar com os tecidos.⁵⁶⁸

Resultante deste procedimento, a obra “Cavaliariças I” (FIGURA 26), como descrito anteriormente, configura-se na representação do próprio espaço expositivo do qual é feita, no caso as Cavaliariças do Parque Lage antes da recuperação de sua estrutura.⁵⁶⁹ Inclusive, a série de obras da qual faz parte, foram expostas neste mesmo local.⁵⁷⁰ Nesta série, o Sudário-Memória apresenta-se com maior densidade. Tem-se o mesmo percurso feito pelos pregos, guardando até mesmo uma relação ao se perceber que ambos (prego e Cavaliariças) encontravam-se em processo de deterioração.

FIGURA 26: Cavaliariças I (Parque Lage direito), 2001



Fonte: Daniel Senise – Site do artista.⁵⁷¹

⁵⁶⁶ PEDREIRA, 2008, p. 19.

⁵⁶⁷ *Ibidem*, p. 16.

⁵⁶⁸ SENISE, 2023.

⁵⁶⁹ MELLO, 2002, p. 223; SENISE, 2010.

⁵⁷⁰ SENISE, *loc. cit.*

⁵⁷¹ SENISE, D. Cavaliariças I (Parque Lage direito). 2001. 1 reprodução fotográfica de 1 original de arte, monotypia de piso de madeira em tecido e médium acrílico, color., 300 x 300 cm. Coleção particular. Imagem disponível em: <https://www.danielsenise.com/obra/cavaliaricas/#obra-1>.

Por meio das colagens bidimensionais, Senise devolve o caráter tridimensional inerente aos locais impressos. Nesta obra, o artista constrói um diálogo com a espacialidade, pois a relação que o material apreendido na impressão tinha com o ambiente, é restituída ao se transformar em matéria para a edificação de um novo espaço feito por ele. Trata-se de uma composição que reúne diferentes lembranças e relações, compondo o que Maria Iovino⁵⁷² chama de uma sinfonia de memórias. Sobre a relação com a memória, Mosqueira tece interessantes considerações partindo de uma reflexão sobre as origens dos tecidos, que em outros trabalhos são misturados na composição de uma imagem, para tratar sobre o processo de memória, um trabalho de montagem igualmente feito pelo artista.⁵⁷³

A memória preenche as lacunas que surgem em nossos encontros com o mundo. Ela é composta por imagens decaídas do real (sempre se perde algo), imagens de origens mais ou menos incertas, que se adensam irregularmente, resultando em representações plasmáticas, moventes e impossíveis de serem completamente compreendidas ou representadas.⁵⁷⁴

Uma relação diferente é estabelecida na série de trabalhos intitulada “Museu do Recôncavo”, para a mostra da Galeria de Arte Paulo Darzé.⁵⁷⁵ Em 2017, Senise teria colaborado com o fotógrafo Caetano Dias, ao registrar os espaços do referido museu, que há época encontrava-se fechado em razão de seu restauro. Do chão das salas do museu são feitas monotípias que ou são afixadas em bases de alumínio, ou recortadas e coladas em fotografias (FIGURA 26).⁵⁷⁶

A fotografia capta o interior do museu, anterior engenho de açúcar, em processo de restauro, com estruturas de madeira dispostas pelas paredes e pelo teto.⁵⁷⁷ Na imagem, misturando-se à estas estruturas, são sobrepostos recortes das gravuras feitas por Senise. São camadas de registros do espaço, tanto por meio das impressões, que apresentam suas marcas, rastros, cicatrizes e acontecimentos, quanto pela fotografia.⁵⁷⁸ A materialidade do casarão passa a formar estruturas que auxiliam na sua própria renovação. A fusão que constitui essa obra intermídia é

⁵⁷² IOVINO, 2011, p. 21.

⁵⁷³ MOSQUEIRA, 2019, p. 81-84.

⁵⁷⁴ MOSQUEIRA, *loc. cit.*

⁵⁷⁵ *Ibidem*, p. 5.

⁵⁷⁶ MOSQUEIRA, *loc. cit.*

⁵⁷⁷ MOSQUEIRA, *loc. cit.*

⁵⁷⁸ *Ibidem*, p. 97.

construída numa composição ilusória. Tiras de tecido e vigas se confundem, tornando difícil precisar quais são feitas de monotípias, e quais estavam efetivamente presentes no espaço. É um jogo entre o que é verdadeiro e o que é falso, quando, na realidade, todos são genuínos na composição de um novo espaço. A intermídia se forma fusionando fotografia, colagem, gravura e vivências.

FIGURA 26: Museu do Recôncavo Wanderley Pinho III, 2019.



Fonte: Daniel Senise - Site Paulo Darzé Galeria.⁵⁷⁹

É possível supor que a concepção do artista perpassou pelo diálogo com o espaço em obra, uma vez que ele ali esteve presente quando do momento da restauração, operando em seu Sudário, para dois anos depois, expor suas produções neste mesmo local.⁵⁸⁰ Estas, por sua vez, têm suas estruturas reforçadas por vigas feitas da própria essência do museu (os recortes de impressões do piso), e que se colocam a fim de auxiliar em sua recuperação. Assim, testemunhamos o próprio espaço regenerando-se, como um organismo vivo. Por este motivo, entendo não apenas como uma sobreposição de elementos, mas sim uma fusão conceitual e material de mídias.

A produção desse tipo de obra que considero intermídia não se limitou apenas ao trabalho desenvolvido no Museu do recôncavo.⁵⁸¹ Foi uma relação surgida em

⁵⁷⁹ SENISE, D. Museu do Recôncavo Wanderley Pinho III. 2019. 1 reprodução fotográfica de 1 original de arte, impressão e monotípias em tecidos colados em placa de alumínio, color., 120 x 180 cm. Coleção Paulo Darzé Galeria. Imagem disponível em: <https://paulodarzegaleria.com.br/artistas/daniel-senise/>.

⁵⁸⁰ MOSQUEIRA, 2019, p. 5.

⁵⁸¹ GARCIA, C. Redrafting the Narrative of Painting: Daniel Senise Delves Into Photography in Two New Exhibitions. New City Brazil. 2019. Disponível em:

2005, tendo o artista explorado nove locais diferentes (até 2019), como seu próprio estúdio e prédios abandonados, ao trabalhar em parceria com diferentes fotógrafos.⁵⁸² Cada trabalho tem diferentes relações intermídia, a depender das materialidades proporcionadas pelo espaço que o artista explora, ocorrendo fusões de monotipias, objetos ou refugos com as fotografias.⁵⁸³ Segundo Mosqueira:

Há ainda, claro, os sudários (que estabelecem esquemas muito singulares de passagem entre o fluir daquilo que se chama vida para a formalização daquilo que se chama arte), e de maneira próxima a eles há a série pela qual Daniel sobrepõe fotografias mostrando espaços em processo de ruína com objetos, fragmentos ou sudários recolhidos nesses lugares (como no conjunto “Museu do Recôncavo”).⁵⁸⁴

Dentre as produções intermediárias de Daniel Senise, percebe-se um papel importante que a mídia gravura, por meio da operação do Sudário-Memória, desempenha nas costuras materiais e poéticas elaboradas. Faz-se interessante passar, então, a uma análise direcionada às relações que a referida mídia estabelece em seus procedimentos de combinações com as demais.

2.3 UM FAZER ARQUEOLÓGICO: ENTRE O IMPRESSO E O PICTÓRICO

Ao continuar suas explorações com o Sudário, Senise extrapola os ambientes internos e externos, escapando da realidade a fim de construir novas espacialidades, e estruturas imaginárias.⁵⁸⁵ Segundo Mosqueira, de 1988 à 2019 o procedimento de impressões do chão foi realizado em mais de 30 locais.⁵⁸⁶ Os tecidos tornam-se sua paleta.⁵⁸⁷ O artista monta um arquivo com os registros que imprime, aplicando-os na construção de seus quebra-cabeças visuais que compõe a ilusão da tridimensionalidade.⁵⁸⁸ Ainda são recortes precisos, mas existe um abandono aos projetos densamente planejados, anteriores à execução do trabalho.⁵⁸⁹

<https://www.newcitybrazil.com/2019/10/01/redrafting-the-narrative-of-painting-daniel-senise-delves-into-photography-in-two-new-exhibitions/>. Acesso em: 5 jan. 2024.

⁵⁸² GARCIA, *loc. cit.*

⁵⁸³ GARCIA, 2019.

⁵⁸⁴ MOSQUEIRA, 2019, p. 98.

⁵⁸⁵ RUGGERI, 2013, p. 74

⁵⁸⁶ MOSQUEIRA, *op. cit.*, p. 77.

⁵⁸⁷ SENISE, 2023.

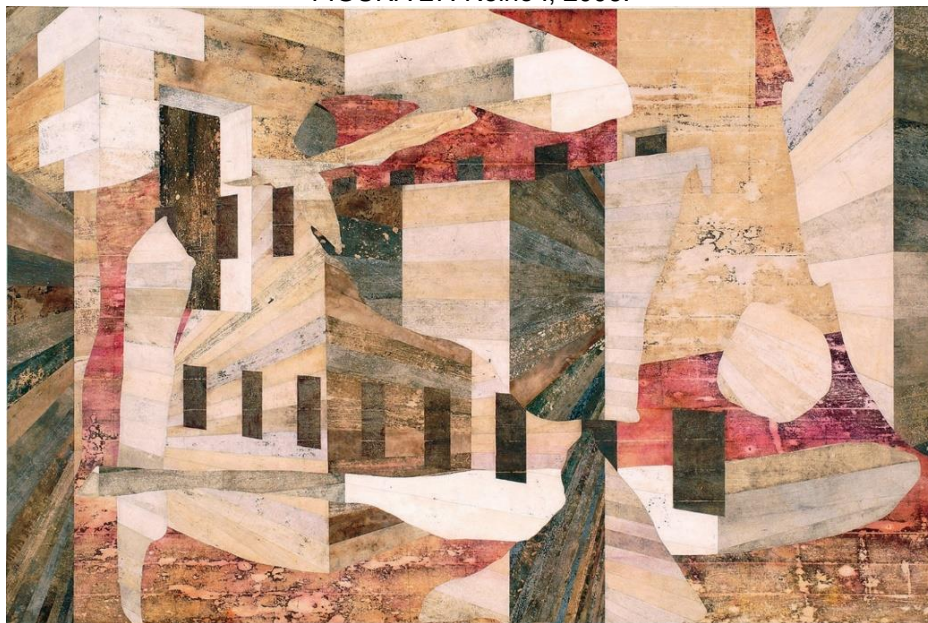
⁵⁸⁸ MOSQUEIRA, *op. cit.*, p. 77.

⁵⁸⁹ PEDREIRA, 2008, p. 15.

Em seus livros, há o registro de inquietações com relação ao Sudário-Memória.⁵⁹⁰ Mesmo conferindo uma estrutura em sua prática, surge o receio de poder se tornar algo limitador de seu percurso criativo.⁵⁹¹ Em determinado trecho ele descreve o medo de: “Se tornar um processo burocrático, daí resultando em imagens ilustrativas de uma idéia totalmente clara”.⁵⁹² Os trabalhos deixaram de ter elementos de surpresa durante a sua execução, levando-o a uma nova atitude.⁵⁹³ Operar com maior liberdade: “Então, por conta disso, eu comecei a fazer essa série de trabalhos que não tem hora para acabar, é um trabalho que fica no meu ateliê e eu vou fazendo aos poucos e em algum momento considero terminado”.⁵⁹⁴

“Reino I” (FIGURA 27), de 2006, é uma das obras da série mencionada pelo artista, intitulada “Reino”, na qual ao invés dele focar no planejamento minucioso a fim de obter um resultado do qual tenha total controle, o destaque está no próprio processo, e o inesperado que dele possa surgir.⁵⁹⁵ Trilhar um percurso sem saber exatamente qual o destino, mas compondo-o ao longo do caminhar.⁵⁹⁶

FIGURA 27: Reino I, 2006.



Fonte: Daniel Senise – site do artista.⁵⁹⁷

⁵⁹⁰ SALLES, 2001, p. 109.

⁵⁹¹ SALLES, *loc. cit.*

⁵⁹² SALLES, 2001, p. 109.

⁵⁹³ PEDREIRA, 2008, p. 12.

⁵⁹⁴ *Ibidem*, p. 13.

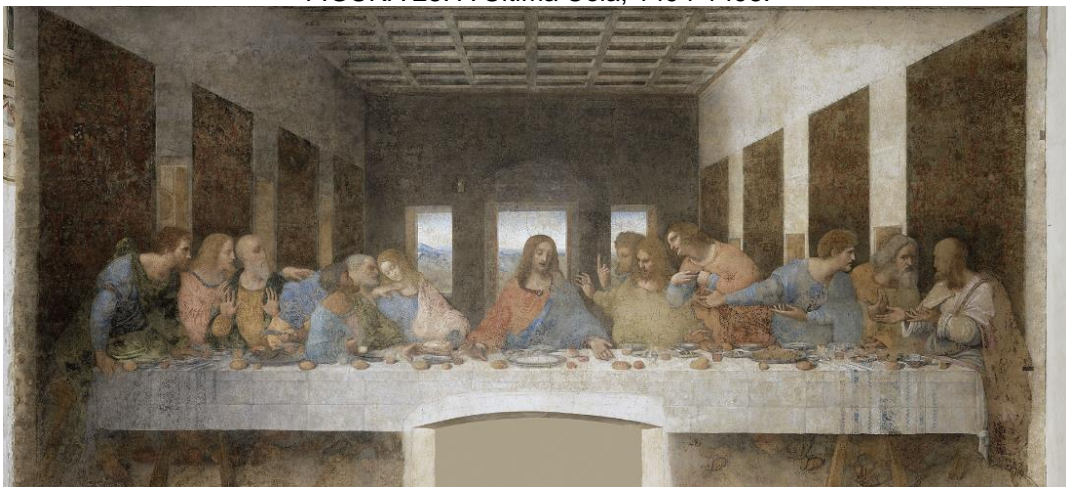
⁵⁹⁵ PEDREIRA, *loc. cit.*

⁵⁹⁶ *Ibidem*, p. 15.

⁵⁹⁷ SENISE, D. Reino I (Espaço renascimento fragmentado. 2006. 1 reprodução fotográfica de 1 original de arte, monotipias de piso de madeira em tecido e médium acrílico, color., 200 x 300 cm. Coleção particular. Imagem disponível em: <https://www.danielsenise.com/obra/reino/#obra-2>.

Algumas das gravuras utilizadas na composição são provenientes do chão de uma casa na Lapa, utilizada para filmagens.⁵⁹⁸ A cor vermelha percebida em algumas áreas da superfície foi obtida na própria impressão do piso, rico em pigmentos e outros materiais decorrentes deste seu uso específico.⁵⁹⁹ Esta cor lembrou Senise de afrescos e pinturas do renascimento, as quais apresentavam o mesmo vermelho cardeal.⁶⁰⁰ Assim, cada obra desta série é composta por fragmentos de pinturas renascentistas, sendo escolhidos e encaixados pelo artista de acordo com o que lhe parecia interessante no momento.⁶⁰¹ Ainda que seja um trabalho menos planejado, Senise pontua o fato de ser um processo mais projetado do que em trabalhos antigos, podendo se valer de certos recursos tecnológicos como o computador.⁶⁰² Em se tratando das referências a obras renascentistas, em “Reino I”, os retângulos em marrom escuro, dispostos formando uma perspectiva, parecem sugerir as tapeçarias afixadas nas paredes da A Última Ceia de Leonardo da Vinci (FIGURA 28).

FIGURA 28: A Última Ceia, 1494-1498.



Fonte: Leonardo da Vinci – Site Cenacolovinciano.⁶⁰³

A disposição das formas, que por vezes permeiam-se e em outros momentos evidenciam diferentes perspectivas, constroem um ambiente fantástico, um labirinto

⁵⁹⁸ PEDREIRA, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁹⁹ PEDREIRA, 2008, p. 13.

⁶⁰⁰ SENISE, 2010.

⁶⁰¹ RUGGERI, 2013, p. 74.

⁶⁰² SENISE, *op. cit.*

⁶⁰³ DA VINCI, L. A Última Ceia. 1494-1498. 1 reprodução fotográfica de 1 original de arte, afresco na parede, color., 460 x 880 cm. Refeitório do Convento de *Santa Maria delle Grazie*. Imagem obtida no site cenacolovinciano, disponível em: <https://cenacolovinciano.org/en/museum/the-works/the-last-supper-leonardo-da-vinci-1452-1519/>.

prestes a se reconfigurar, caso desvendemos seus segredos. Se porventura encontrarmos a saída, suas paredes se moverão, para que novamente nos percamos na superfície, nela permanecendo indefinidamente. É transmitida uma sensação de movimento e constante transformação. Essa dimensão cambiante, construída por Senise, faz lembrar os labirintos de Escher (FIGURA 29), com suas estruturas destacando-se umas das outras e orbitando no espaço. Segundo Ruggeri:⁶⁰⁴ “As formas vagueiam por uma espacialidade flutuante, planos invisíveis são identificados pela perspectiva de portas e janelas suspensas”. Mosqueira⁶⁰⁵ aponta para a recorrência em temas flutuantes na produção de Senise, como imagens de partes de aviões, figuras levitantes (Retrato da mãe do artista), pássaros, e da interessante relação entre a origem do material vindo do solo, e as representações que dele se distanciam para gravitar pelo espaço.

FIGURA 29: Convexo e côncavo, 1955.



Fonte: M. C. Escher – Site da *Sponder Gallery*.⁶⁰⁶

Senise menciona em seus livros sua intenção de causar uma impressão com suas produções, o que talvez o leve a construir visualidades que se aproximam do público.⁶⁰⁷ Segundo Didi-Huberman, a palavra impressão compreenderia os dois sentidos da palavra experiência: “[...] o sentido físico de um protocolo experimental e

⁶⁰⁴ RUGGERI, 2013, p. 41.

⁶⁰⁵ MOSQUEIRA, 2019, p. 89.

⁶⁰⁶ ESCHER, M. C. Convexo e Côncavo. 1955. 1 reprodução fotográfica de 1 original de arte, litogravura, p.b., 27,6 x 33,6 cm. Imagem obtida no site da *Sponder Gallery*, disponível em: https://www.spondergallery.com/exhibition/12/exhibition_works/790.

⁶⁰⁷ SALLES, 2001, p. 111.

o sentido de uma apreensão do mundo”.⁶⁰⁸ Ambos se fazem presentes nos trabalhos de Senise, pois são impressões que o artista realiza compondo as obras de arte capazes de transmitir a impressão por ele pretendida, ou que delas se extrai.

Coincidentemente, ao tratar sobre a impressão, Georges Didi-Huberman⁶⁰⁹ cita os artistas que dentre outras operações realizam frotagens de pisos, ao refletir sobre a escolha desta técnica, empregada na execução de um trabalho artístico, estar mais relacionada com o seu valor experimental do que com atributos tecnológicos. Juan Martinez Moro menciona que o crescimento e expansão da gravura pode ser justificado por oferecer grande possibilidade de experimentações.⁶¹⁰ Didi-Huberman, trata sobre esse aspecto de familiaridade que a gravura carrega ao mencionar que todos fazemos marcas ou impressões, a exemplo dos traços deixados por nossos passos.⁶¹¹

Senise opera como um arqueólogo. Identifica as ruínas que pretende estudar (espaços da arte, locais abandonados), e procede com sua investigação, traduzida na coleta dos vestígios ali presentes. Então, se utiliza dessa matéria captada correspondente à memória dos espaços, para reconstituir sua história, a história do tempo. O curador Felipe Chaimovich menciona que “Ao superpor planos de tecido, tinta e pó de ferro, Daniel Senise articula sítios arqueológicos. Como numa exploração de estratos históricos, o público é convidado a refazer os elos que conectam as partes do edifício”.⁶¹² O público torna-se cúmplice do artista na exploração do íntimo da superfície.⁶¹³

Ricardo Resende⁶¹⁴, ao tratar sobre esse fenômeno de fusão da gravura com outras linguagens e meios, menciona o fato de a partir dos anos 1960 o “processo” ter adquirido uma maior relevância do que a própria obra, tanto no fazer artístico, quanto no discurso dos criadores. O importante seria a expressividade da obra, e não o

⁶⁰⁸ FRANCA adapt. Trad. DIDI-HUBERMAN, 2000, não paginado.

⁶⁰⁹ FRANCA adapt. Trad. DIDI-HUBERMAN, *loc. cit.*

⁶¹⁰ MORO, J. M. Grabado en expansión: Medios históricos y nuevas perspectivas, Universidade de Cantabria, Santander, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/35460012/Grabado_en_expansi%C3%B3n_2017_. Acesso em: 27 de jul. 2021, p. 2.

⁶¹¹ FRANCA adapt. Trad. DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, não paginado.

⁶¹² CHAIMOVICH, F. A construção da pintura. In: GALERIA Brito Cimino. Daniel Senise. São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2001. Catálogo de exposição, p. 4.

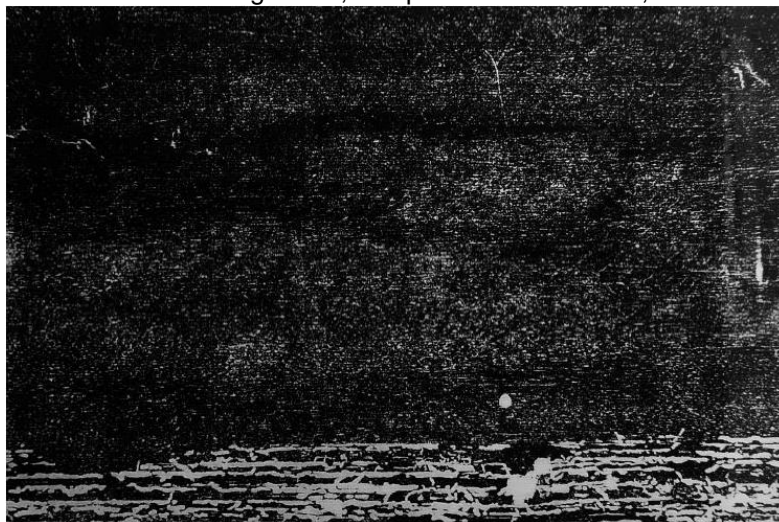
⁶¹³ MOSÉ, V. A intimidade da pintura. In: GALERIA Brito Cimino. Daniel Senise. São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2001. Catálogo de exposição, p. 20.

⁶¹⁴ RESENDE, R. Desdobramentos da gravura. In: KOSSOVITZ, L.; LAUDANNA, M.; RESENDE, R. GRAVURA: Arte Brasileira do Século XX. São Paulo: Cosac & Naify/Itaú Cultural, 2000, p. 229.

produto final vinculado a uma linguagem específica. O autor menciona o fato de ser neste contexto o início das experimentações não tradicionais com a gravura.⁶¹⁵ A ideia de fusão corresponde ao conceito de Higgins, e percebe-se no fazer de Senise produções intermediárias que tem a gravura como um de seus elementos. Sendo um artista que iniciou sua carreira já nos anos 1980, seriam mais de 40 anos de intercâmbios entre linguagens e sua extrapolação, experienciados no Brasil e igualmente no exterior, formando um campo frutífero à experimentação.

O professor e artista Renato Torres, ao tratar sobre sua xilogravura “A gravura, o cupim e o fim de tarde” de 2017 (FIGURA 30), percebe o percurso da matriz como um objeto com uma lógica própria.⁶¹⁶ Ao fazer a impressão de uma madeira corroída por cupins, entende que a imagem obtida já estava pronta como obra, sem a necessidade de sua interferência.⁶¹⁷ “Aqui a apropriação, que já vinha sendo executada em trabalhos anteriores, deixou de ser relativa à imagem midiaticizada e editada, em troca da apropriação da matriz enquanto objeto com um percurso de existência próprio”.⁶¹⁸

FIGURA 30: A gravura, o cupim e o fim de tarde, 2017.



Fonte: Renato Torres – Artigo A gravura, o cupim e o fim de tarde: processo de criação em imagens gráficas sobre a paisagem.⁶¹⁹

⁶¹⁵ RESENDE, 2000, p. 231.

⁶¹⁶ TORRES, R. A gravura, o cupim e o fim de tarde: processo de criação em imagens gráficas sobre a paisagem, In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Origens, 28, 2019, Cidade de Goiás. Anais... Goiânia: Universidade Federal de Goiás, p. 1077-1093, 2019, p. 1090.

⁶¹⁷ TORRES, *loc. cit.*

⁶¹⁸ TORRES, *loc. cit.*

⁶¹⁹ TORRES, R. A gravura, o cupim e o fim de tarde. 2017. 1 reprodução de 1 original de arte, xilografia, p.b., 14,7 x 20,5 cm. Imagem obtida no artigo: TORRES, R. A gravura, o cupim e o fim de tarde: processo de criação em imagens gráficas sobre a paisagem, In: Encontro Nacional da

Neste sentido, podemos conceber o chão que se torna matriz para Senise igualmente como um objeto com um percurso de existência próprio. Não há mais interferências por parte do artista na composição extraída.⁶²⁰ Existe a posterior operação de recorte e colagem, na formação de suas imagens, mas as manchas ali presentes continuam sendo a prova de uma existência histórica independente da ação do artista.⁶²¹ Conforme menciona Bourriaud: “Não se trata mais de fabricar um objeto, mas de escolher entre os objetos existentes e utilizar ou modificar o item escolhido segundo uma intenção específica”.⁶²² Moro, ao tratar sobre o conceito de expansão da gravura, menciona a expansão dos elementos nela envolvidos, como a universalização do conceito de matriz, por operações como a frotagem ou mesmo o uso de materiais cotidianos para a realização de impressões.⁶²³ É possível perceber esses conceitos nas produções intermediárias de Senise.

São composições cuja mídia gravura opera na primeira fusão, deslocando, por meio da impressão, os vestígios de presenças e vivências que configuram a mídia vida. Em sua operação como arqueólogo, Senise captura os fósseis de seres que, agora inexistentes, em algum tempo ali estiveram. “Poder-se-á dizer que impressão é uma imagem dialética, alguma coisa que nos fala tão bem do contato (o pé que afunda na areia) que da perda (a ausência do pé na impressão que ficou na areia)”.⁶²⁴ A ausência, segundo Iovino,⁶²⁵ é um conceito fundamental em seu processo de criação. São obras que compõem espaços mágicos, pois nos fornecem a matéria do tempo. Bernardo Mosqueira relata que ao estarmos diante de suas obras, carregadas de rastros de passados, ficamos cientes que: “[...] toda perda irrecuperável nos dá o presente, o único território possível à vida”.⁶²⁶ Retorno ao sentimento mencionado por Higgins, obtido do contato com obras contemporâneas, a renovação, cujo efeito de nos trazer algo sobre nosso tempo é obtido por Senise através da matéria do passado.

Essa profusão de passados pode ser observada em “Obra” (FIGURA 31), trabalho que parece compor uma metáfora visual da nova atitude adotada pelo artista.

Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, *Origens*, 28, 2019, Cidade de Goiás. Anais... Goiânia: Universidade Federal de Goiás, p. 1077-1093, 2019, p. 1091.

⁶²⁰ SENISE, 2006, p. 30.

⁶²¹ SENISE, *loc. cit.*

⁶²² TORRES, 2019, p. 1091.

⁶²³ MORO, 2017, p. 16.

⁶²⁴ FRANCA adapt. Trad. DIDI-HUBERMAN, 2000, não paginado.

⁶²⁵ IOVINO, 2011, p. 27.

⁶²⁶ MOSQUEIRA, 2019, p. 100.

As estruturas possivelmente fariam alusão aos andaimes necessários para construção de edificações. Por meio dessa leitura, a obra poderia se referenciar ao seu próprio processo de elaboração, como se fossem os andaimes necessários à edificação de uma espacialidade ou arquitetura que ainda não se mostra. É a primazia pelo fazer, pelo processo, sem saber o resultado que será obtido.

FIGURA 31: Obra, 2005.



Fonte: Daniel Senise – site do artista.⁶²⁷

Fazendo uma conexão com a obra da série do “Museu do Recôncavo”, novamente o artista ergue estruturas que se reportam ao ambiente/matriz dos quais elas foram extraídas, uma vez que estes também necessitaram de um espaço em obra. Tal relação traz a indagação de uma possível inspiração em “Obra”, para realizar a composição nas fotografias que já apresentavam estruturas de madeira. Moacir dos Anjos⁶²⁸ entende estes alicerces como palafitas fincadas à beira de um rio ou mar. Entendo também esta obra como uma produção que transmite uma ideia de movimento, de algo que está sendo fabricado. O processo da obra, então, deixa o imaginário do artista e passa a se desenvolver na mente do espectador.

A partir do recorte e justaposição de partes escolhidas dos tecidos impregnados de matéria e memória de sítios específicos, surgem paisagens inventadas ou apropriadas de interiores reais como galerias e museus, ou ainda construções utópicas, sem lugar preciso, apenas a marcação de

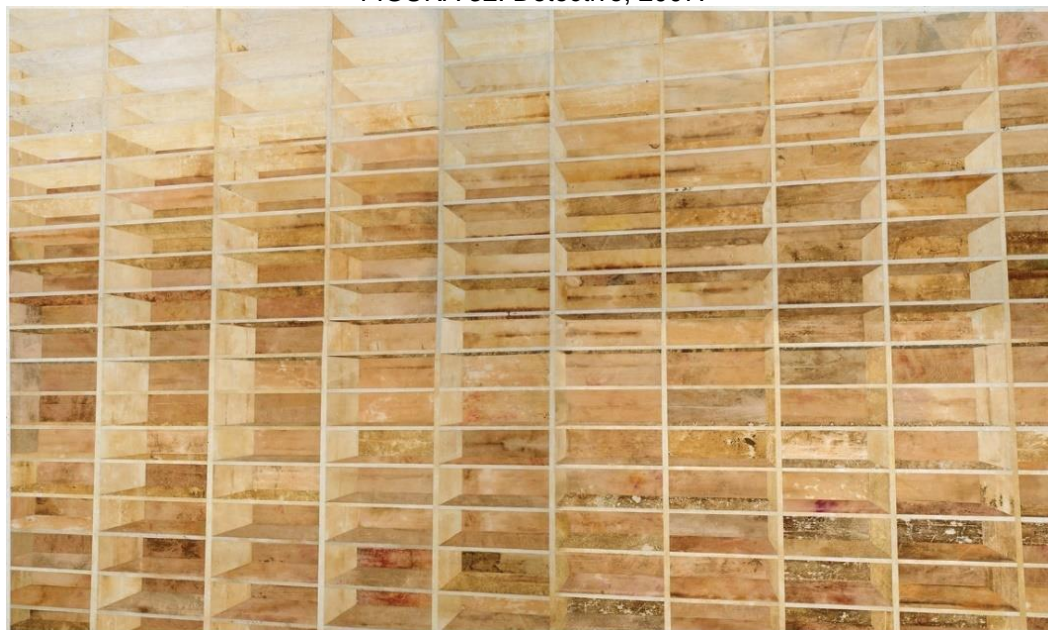
⁶²⁷ SENISE, D. Obra. 2005. 1 reprodução fotográfica de 1 original de arte, monotipia de piso de madeira em tecido e médium acrílico, color., 300 x 400 cm. Coleção particular. Imagem disponível em: <https://www.danielsenise.com/obra/reino/#obra-2>.

⁶²⁸ ANJOS, 2005, não paginado.

espaços constituídos por vigas, planos, colunas, encaixes e volumes.⁶²⁹

Na obra “Detective” (FIGURA 32) novamente é possível tecer uma relação com o fazer do artista. São dispostas formas geométricas de maneira mais ordenada, lembrando uma enorme estante, cujas dimensões (já exorbitantes) não podemos precisar, pois na superfície é revelado apenas uma parte. Parecem pequenas repartições de arquivos, talvez com a finalidade de guardar os registros feitos por Senise, ou mesmo os materiais necessários à sua execução. Os tecidos matrizes organizar-se-iam de modo a construir o espaço no qual serão acomodados. Tem-se a manutenção de uma ideia de profundidade e perspectiva, agora em outra configuração.

FIGURA 32: Detective, 2007.



Fonte: Daniel Senise – site do artista.⁶³⁰

Tive a oportunidade de estar diante dessa obra, ao trabalhar como mediadora no Museu Oscar Niemeyer, em 2018/2019. Colocando-me à frente dela, pude ter a sensação de nos tornamos pequenos. Sem dúvida, “Detective” assim como as outras obras aqui tratadas, são trabalhos que convidam a um mergulho, tanto pelo desejo de decodificar suas superfícies, que sempre apresentam um elemento interessante,

⁶²⁹ MESQUITA, 1998, p. 16.

⁶³⁰ SENISE, D. Detective. 2007. 1 reprodução fotográfica de 1 original de arte, monotipias de piso de madeira em tecido e médium acrílico, color., 310 x 500 cm. Acervo Museu Oscar Niemeyer. Imagem disponível em: <https://www.danielsenise.com/obra/escaninhos/#obra-5>.

ainda não visto, quanto pelo imaginário criado. Por vezes me peguei pensando com o que seriam preenchidos os inúmeros espaços desta forma que considere uma grande estante. Se sua estrutura erguer-se-ia até o infinito. De quantos lugares ela se constituiria, e quantas pessoas, animais e acontecimentos por eles passaram.

Existe um fascínio ao se pensar no fazer arqueológico do artista, que nos apresenta o passado. Neste sentido, peço licença aos leitores para estabelecer uma relação desta obra com o filme “Interestellar”⁶³¹ do diretor Christopher Nolan, de 2014 (alerto para uma breve revelação sobre o clímax do filme). Neste filme, o protagonista, Cooper, estando numa outra dimensão de múltiplas temporalidades, utiliza-se da estante de livros de sua filha – a qual estava no passado-, para operar vibrações a fim de com ela comunicar-se. Consigo perceber a estante produzida por Senise operando desta mesma forma. Senise, no tempo presente, utiliza-se dos elementos do passado que retira do chão, como instrumentos para compor sua estante, e, através dela, comunicar-se conosco, seja no tempo em que estivermos, sendo apenas necessário que decifremos o código por ele transmitido.

No site do artista “Detective” faz parte de um grupo de produções intituladas “Escaninhos”, oferecendo pistas à uma possível leitura da visualidade por ele construída, tratando-se de um escaninho, uma estante com uma série de nichos para disposição de cartas, o que também remete à ideia de uma comunicação entre o artista e seu público. Senise menciona uma interessante relação que um amigo, seu ex-assistente, fez ao tratar sobre referida obra, mencionando a grande dedicação do artista à construção de algo em que não há nada senão o próprio vazio.⁶³² Uma imagem que não apresenta exageros, mas que, como pontuado anteriormente, gera a sensação de dever ser preenchida.⁶³³

Todas essas relações se desenvolvem ao nos encontrarmos com essas superfícies. Por estabelecer uma integração tão profunda, as intermédias produzidas por Senise parecem estar num constante movimento de descoberta e mistério. Segundo Paulo Herkenhoff: “A superfície será, então, o próprio abismo”.⁶³⁴ Nelas

⁶³¹ INTERESTELLAR. Direção: Christopher Nolan. Los Angeles: Paramount Pictures, Warner Bros. Pictures, Legendary Pictures, Syncopy Inc., Lynda Obst Productions: Dist. Paramount Pictures, Warner Bros. Pictures, 2014. 1 filme (169 min), sonoro, legenda, color., 35 mm.

⁶³² SENISE, 2023.

⁶³³ SENISE, *loc. cit.*

⁶³⁴ HERKENHOFF, 1993, não paginado.

podemos nos perder em infinitos devaneios, talvez capazes de preencher os espaços vazios na estante do artista, decodificando sua mensagem e sendo por ela renovados.

Dentre as inúmeras produções de Senise, neste capítulo procurei abordar alguns exemplares de obras, cujas operações de criação considerei estabelecerem uma genuína fusão entre os meios explorados. Ressalto o fato de a produção de Senise não seguir uma linearidade, como é apresentado na sequência destes capítulos. O trabalho com as monotípias, por exemplo, desde seu surgimento, é uma constante em seu fazer artístico, desdobrando-se numa versão mais recente, na qual retira impressões das paredes, construindo uma nova relação, agora com as várias camadas de tinta dali extraídas.⁶³⁵ No caso destas impressões especificamente, Senise está produzindo uma série sobre o véu de Verônica, na qual o entorno da impressão é lixado, formando-se o véu, como uma aparição.⁶³⁶

No terceiro capítulo, passarei igualmente a análise de exemplos de trabalhos de Senise – seus procedimentos práticos e poéticos -, os quais entendo relacionarem-se com o conceito de transmeios ou condição pós-conceitual, elaborado pelo professor de filosofia Peter Osborne. Para tanto, inicialmente apresentarei alguns aspectos tratados pelo autor, sobre as transformações contemporâneas, que entendo relevantes para a melhor compreensão do leitor sobre o que seria o conceito de transmídia e as produções artísticas nele compreendidas.

⁶³⁵ SENISE, 2023.

⁶³⁶ SENISE, *loc. cit.*

3 TRANSMEIOS: O ESPAÇO CONSTRUÍDO ALÉM

“Desse modo, a intrusão da vida na arte sugere que o mundo não é mais representado, e sim apresentado, na poética contemporânea”.⁶³⁷

3.1 A CONDIÇÃO DO CONTEMPORÂNEO

Em uma viagem de carro, em 1993, sentado no banco de trás, Senise imaginou um trabalho que do começo ao fim não envolvesse seu fazer, sendo apenas por ele projetado.⁶³⁸ Algo que circundava sua vida e o conceito de Sudário.⁶³⁹ Visualizou duas grandes telas face a face, com brancos de diferentes qualidades.⁶⁴⁰ A partir desta ideia, procedeu com a doação de um grande número de lençóis novos para duas instituições distintas: um montante para o Centro de Tratamento Intensivo do Hospital do Câncer na Lapa, e outros para um motel de grande circulação no catete.⁶⁴¹ Em se tratando deste último, contou com o auxílio de sua assistente à época, Daniela Labra, para realizar as negociações com o dono do estabelecimento, que apresentou certa resistência por não compreender a proposição.⁶⁴²

A ideia era de que os lençóis fossem usados e devolvidos ao artista, que os substituiria por novos.⁶⁴³ No hospital, foram utilizados por 6 meses, sendo realizadas duas doações.⁶⁴⁴ Eram lavados todos os dias, até o fim de sua utilidade, para então serem devolvidos.⁶⁴⁵ Mesmo processo ocorrido no caso do motel.⁶⁴⁶ Ao final, houve um número considerável de perdas pelo fato dos lençóis doados não apresentarem marcas de identificação.⁶⁴⁷

Cumpridas essas instâncias, a ideia acabou sendo abandonada.⁶⁴⁸ “Os lençóis foram para lá e depois voltaram, usados, para o ateliê do artista, onde

⁶³⁷ LABRA, D. 2892. In: CASA França-Brasil. Daniel Senise: 2892. Rio de Janeiro, 2011. Catálogo de exposição, p. 7.

⁶³⁸ RATTES, A. S. In: CASA França-Brasil. Daniel Senise: 2892. Rio de Janeiro: 2011. Catálogo de exposição, p. 2; SENISE, 2020; SENISE, 2023.

⁶³⁹ SENISE, 2020.

⁶⁴⁰ LABRA, 2011, p. 8; SENISE, 1999, não paginado.

⁶⁴¹ SENISE, 2006, p. 31; *Idem*, 2020.

⁶⁴² SENISE, D. Entrevista de Daniel Senise a Brett Littman The Drawing Center New York. Nova Iorque, 2017. Disponível em: <https://www.danielsenise.com/texto/entrevista-de-daniel-senise-a-brett-littman-the-drawing-center-new-york/>. Acesso em: 11 maio 2023, não paginado.; *Idem*, 2000; *Idem*, 2006 p. 31.

⁶⁴³ *Idem*, 2017, não paginado.

⁶⁴⁴ *Idem*, 2006, p. 31; *Idem*, 2020.

⁶⁴⁵ *Idem*, 2020.

⁶⁴⁶ *Ibidem*.

⁶⁴⁷ *Idem*, 2006, p. 31.

⁶⁴⁸ SENISE, 1999, não paginado.

hibernaram por vários anos”.⁶⁴⁹ Após os 6 meses de vida da obra, iniciava-se a fase de casulo. Só era possível supor suas transformações, sua forma e o momento em que estariam prontos para alçar voo. Neste sentido, deixo essas instâncias hibernarem, e os anos transcorrem, enquanto passo a tratar sobre a questão da transmidialidade, importante na compreensão da obra que irá emergir.

O fazer artístico na contemporaneidade define-se por um território, cujas fronteiras foram gradualmente sendo dissolvidas pelos embates modernos, perfazendo-se como uma ampla planície de infinitas possibilidades de criação.⁶⁵⁰ Este território, segundo Senise, seria marcado por um caráter menos peremptório de fluidez e combinações.⁶⁵¹ “Todos os recursos da tecnologia, [...] ou um livro, um filme, um outdoor, uma luz, um objeto industrial, elementos da natureza, um banquete, [...] qualquer meio pode servir para expressar uma idéia e dar corpo a uma obra”.⁶⁵² Os recursos materiais, dos mais variados, apresentam-se em igualdade de relevância e potencial para serem utilizados na prática artística.⁶⁵³

Peter Osborne, em sua obra “Anywhere or not at all: Philosophy of Contemporary Art”, discorre sobre esse território e a modificação da ontologia da arte por ele operada,⁶⁵⁴ culminando em seu entendimento de que a “arte contemporânea é arte pós-conceitual” ou transmídia.⁶⁵⁵ O autor, analisando trabalhos artísticos individuais, se vale de uma abordagem filosófica para tratar sobre o contemporâneo como um conceito crítico e não como mero tempo presente partilhado.⁶⁵⁶ Seus esforços se devem por perceber a dificuldade da crítica em atuar dentro de um campo marcado pela dissolução dos meios que lhes conferiam (à crítica) sustentação.⁶⁵⁷

Aqui, a arte contemporânea utiliza uma infinidade de recursos, e opera com uma concepção genérica institucional e filosoficamente fundamentada de

⁶⁴⁹ LABRA, 2011, p. 8.

⁶⁵⁰ TASSINARI, 2001, p. 12.

⁶⁵¹ SENISE, 2010, p. 73.

⁶⁵² COSTA, 2004, p. 50.

⁶⁵³ COELHO, T. Coleção Itaú contemporâneo: Arte no Brasil, 1981-2006. São Paulo: Itaú Cultural, 2006. ACERVO DOCUMENTAL DA BIBLIOTECA PAULO MENDES DE ALMEIDA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Dossiê do artista Daniel Senise. Livro, 2006. São Paulo: BPMA – MAM-SP, 2023, p. 15.

⁶⁵⁴ OSBORNE, 2013, p. 2, 27-28.

⁶⁵⁵ *Ibidem*, p. 2, 19, 50.

⁶⁵⁶ *Ibidem*, p. 2, 6, 17.

⁶⁵⁷ OSBORNE, 2013, p. 2.

'arte' que excede as convenções historicamente concebidas que anteriormente definiram os meios artísticos (tradução nossa).⁶⁵⁸

A sensação de um tempo compartilhado e o entendimento de se vivenciar um novo período histórico, como supõe o autor, pode ser atribuído a uma sensação de sobrevivência do pós segunda guerra mundial, “[...] que abriu a experiência social para além das fronteiras nacionais [...]” (tradução nossa).⁶⁵⁹ A identificação desse período, ainda configurando-se como mero indicador do fim do moderno, por sua vez, se deu em diferentes tempos e a partir de distintos acontecimentos, a depender da localização geográfica.⁶⁶⁰ O autor menciona três periodizações distintas, marcadoras do início do período contemporâneo, quais sejam: 1945 na Europa ocidental, em razão da reação soviética contra as produções modernas; 1960, em razão da quebra da ontologia baseada nos objetos e na especificidade do meio, com o surgimento de novas proposições artísticas; e pós 1989 com a queda do muro de Berlim.⁶⁶¹

A contemporaneidade, entretanto, e conforme abordado pelo autor, não se limita à marcação de uma transição de períodos, referindo-se a um conceito mais abrangente, o qual traduz diversas transformações culturais, sociais, históricas e na percepção socio-espacial.⁶⁶² Ela se configura como transnacional em razão de sua experiência ultrapassar fronteiras e, em seus múltiplos inícios e como experiência compartilhada, configura-se por uma conjunção de temporalidades distintas, mas igualmente presentes.⁶⁶³

O sujeito contemporâneo, por sua vez, não é mais o sujeito moderno, cuja unidade é coletiva, ou seja, quando trata sobre “nós” também trata sobre si.⁶⁶⁴ O novo sujeito tem o que o autor chama de uma “unidade ‘distributiva’”, pois quando trata de “nós”, reporta-se a “[...] uma pluralidade de ‘eus’ temporalmente copresentes” (tradução nossa).⁶⁶⁵ O sujeito moderno podia identificar a sua experiência naquela

⁶⁵⁸ Texto original: “Here, contemporary art deploys an open infinity of means, and operates with an institutionally-and philosophically-grounded generic conception of ‘art’ that exceeds the historically received convention that had previously defined artistic mediums”. *Ibidem*, p. 20.

⁶⁵⁹ Texto original: “[...] that had opened up social experience beyond national frontiers [...]”. *Ibidem*, p. 15-16.

⁶⁶⁰ *Ibidem*, p. 17

⁶⁶¹ *Ibidem*, p. 18-21.

⁶⁶² *Ibidem*, p. 17, 26.

⁶⁶³ *Ibidem*, p. 17-21, 26.

⁶⁶⁴ *Ibidem*, p. 25.

⁶⁶⁵ Texto original: “[...] a plurality of temporally co-present ‘I’s’”. OSBORNE, 2013, p. 25.

vivenciada pelo coletivo, ao passo que a experiência contemporânea é vivida singularmente, a partir de cada indivíduo, coexistindo no mesmo tempo presente.⁶⁶⁶

Assim como a unidade do sujeito é modificada para se tornar distributiva, a unidade de seu trabalho, no caso a obra de arte, também.⁶⁶⁷ Ao invés de fixar-se em um meio único ou um conjunto reproduzível, essa unidade torna-se flexível e distributiva, uma vez que a obra de arte pode existir a partir de uma infinidade de materiais, formas e instâncias.⁶⁶⁸ Ocorre um processo de desfazimento das fronteiras que condicionavam as artes aos meios e aos espaços de arte nacionais.⁶⁶⁹ A condição pós-conceitual ou transmeio, sobre a qual Osborne trata, seria entendida como uma libertação conforme o que segue:

O princípio da expansão ao infinito das possibilidades de recursos materiais do fazer artístico segue de uma reflexão conceitual à uma efetiva expansão desses recursos que destruíram a significação ontológica à arte, das normas que governam os 'meios' e que previamente constituíam a arte como um sistema de artes. (tradução nossa).⁶⁷⁰

Todas essas mudanças geraram a transformação ontológica definidora do território contemporâneo apontada pelo autor, de uma ontologia da arte que se baseava na artesanania dos meios, para uma ontologia transmeio ou pós-conceitual de materializações.⁶⁷¹ Essa antiga ontologia da arte, ligada à artesanania dos meios, teria encontrado uma forte validação no conceito formulado por Greenberg da especificidade do meio, ou seja, de seu isolamento no que lhe seria essencial.⁶⁷² Porém, como já exposto, os novos materiais, processos e visualidades acabaram por derrubar essas fronteiras, evidenciando novas relações no campo da arte e, por consequência, gerando uma crise sentida pela crítica.

Como resposta à esta crise, além do diagrama com 3 novas posições surgidas das relações do binômio paisagem-arquitetura, Rosalind Krauss, no texto "A Voyage on the north sea: Art in the age of the post-medium condition", aborda o conceito do

⁶⁶⁶ OSBORNE, *loc. cit.*

⁶⁶⁷ *Ibidem*, p. 50.

⁶⁶⁸ OSBORNE, *loc. cit.*

⁶⁶⁹ *Ibidem*, p. 28.

⁶⁷⁰ Texto original: "The principle of the expansion to infinity of the possible material means of art-making follows from conceptual reflection on the de facto expansion of means that destroyed the ontological significance for art of the norms governing the 'mediums' previously constituting art as a system of arts". *Ibidem*, p. 50.

⁶⁷¹ *Ibidem*, p. 28.

⁶⁷² GREENBERG, 1997, p.102.

que chama de condição pós-meio.⁶⁷³ Neste trabalho, a autora menciona o entendimento de Jacques Derrida da impossibilidade de uma autoidentificação do meio, ao voltar-se para si mesmo, uma vez que sua “essência” estaria sempre permeada pelo mundo exterior.⁶⁷⁴ A especificidade de Greenberg seria um reducionismo das mídias às suas propriedades físicas, e a pureza pretendida neste movimento, segundo a autora, teria sido alcançada em escala maior pela arte conceitual justamente ao abandonar a pretensa autonomia e assumir variadas formas.⁶⁷⁵

Estaríamos vivendo, conforme exposto por Krauss, na “era da condição pós-meio”,⁶⁷⁶ na qual a mídia atuaria como uma estrutura de sustentação responsável por gerar um conjunto de convenções, algumas a ela específicas, mas não reduzidas somente à fisicalidade do suporte.⁶⁷⁷ A especificidade do meio seria, então, diferencial, porque não limitada à um núcleo único,⁶⁷⁸ mas flexível e variável de acordo com as relações por ele estabelecidas na prática artística. Neste sentido, percebe-se uma certa aproximação entre Krauss e Osborne, na percepção de mudanças no campo artístico e em sua estruturação rígida ligada às concepções modernas dos meios.

Ainda que possamos identificar uma proximidade entre o aspecto diferencial do meio em Krauss e o aspecto distributivo da unidade do trabalho artístico em Osborne, ambos representativos de uma flexibilidade operada pelas mudanças no fazer artístico, as perspectivas por eles apresentadas são distintas.⁶⁷⁹ Krauss volta sua abordagem para o meio, enquanto Osborne, cujo entendimento é adotado na presente pesquisa, traça uma análise mais ampla, a fim de compreender as modificações espaciais, ontológicas e do indivíduo que ocorrem no campo artístico contemporâneo, e que possibilitam o surgimento de obras de arte transmidiáticas.⁶⁸⁰ Para o autor, o caráter distributivo que ele trata não estaria no meio, mas no sujeito e

⁶⁷³ KRAUSS, R. *A voyage on the north sea: Art in the age of the post-medium condition*. London: Thames & Hudson, 2000, p. 20.

⁶⁷⁴ *Ibidem*, p. 32

⁶⁷⁵ *Ibidem*, p. 7 e 11.

⁶⁷⁶ *Ibidem*, p. 32.

⁶⁷⁷ *Ibidem*, p. 26 e 53.

⁶⁷⁸ *Ibidem*, p. 31 e 53.

⁶⁷⁹ *Ibidem*, p. 53; OSBORNE, 2013, p. 50.

⁶⁸⁰ KRAUSS, 2000, p. 53; OSBORNE, 2013, p. 25, 28, 50.

na obra de arte por ele produzida, decorrente da mudança ontológica acima descrita.⁶⁸¹

Cumprido tratar mais especificamente sobre o que Osborne entende por arte-pós-conceitual ou transmídia. Este conceito refere-se às obras de arte cujas características são provenientes do legado crítico deixado pela arte conceitual.⁶⁸² Não se trata de um conceito tradicionalmente obtido pela história da arte, ou mesmo proveniente da crítica de arte em termos de estilos, formas e meios, mas uma categoria crítica que “[...] proporciona novas condições interpretativas para a análise de obras individuais” (tradução nossa).⁶⁸³

Na busca por tornar-se puro conceito, a arte conceitual procurou eliminar a dimensão estética da obra de arte, o que, segundo o autor, revelou-se um projeto falido, dada a impossibilidade de inexistência de uma materialidade atrelada à produção artística.⁶⁸⁴ Mesmo uma obra conceitual não consegue, segundo o autor, se desvincular de alguma fisicalidade (sendo esta a dimensão estética), ainda que esta não seja suficiente para determinar a obra de arte como tal.⁶⁸⁵ Apesar do insucesso dessa empreitada, o legado deixado pela arte conceitual proporcionou as condições que tornam a arte transmidiática possível.⁶⁸⁶

O autor elenca 6 condições surgidas deste legado, e que compõe as bases da transmidialidade: a necessária dimensão conceitual da obra de arte, uma vez que toda produção artística passa por um processo mental em alguma medida; a sua não eliminável dimensão estética (estética no sentido de material/sensorial), uma vez que ela sempre terá uma materialidade, uma forma da obra ser sentida no espaço-tempo; a utilização crítica e antiestética de materiais estéticos, ou seja, o que entendo pelo uso crítico e baseando num conceito ou ideia (algo não palpável) dos recursos materiais (elementos estéticos) no fazer artístico; uma infinita ampliação das possibilidades de formas materiais da obra de arte; sua unidade radicalmente distributiva e irreduzivelmente relacional, visto que possui a possibilidade de se distribuir por múltiplas instâncias materiais a qualquer momento; e a última condição,

⁶⁸¹ OSBORNE, 2013, p. 25, 28, 50.

⁶⁸² *Ibidem*, p. 48.

⁶⁸³ Texto original: “[...] it provides new interpretative conditions for analyses of individual works”. OSBORNE, *loc. cit.*

⁶⁸⁴ *Ibidem*, p. 49.

⁶⁸⁵ *Ibidem*, p. 49, 50.

⁶⁸⁶ *Ibidem.*, p. 49.

da flexibilidade histórica dessa unidade, com a possibilidade de também se distribuir pelo tempo.⁶⁸⁷

A obra de arte se abre, portanto, para diversas possibilidades de materiais, instâncias e formas de apresentação. Segundo o autor, seria: “[...] a liberdade de fazer arte com uma infinidade potencial de recursos materiais e imateriais” (tradução nossa).⁶⁸⁸ No transcorrer dos anos 1960, com o surgimento de obras transmeio, o autor aponta para uma gradual perda de relevância crítica na classificação dos trabalhos artísticos em categorias baseadas nos meios.⁶⁸⁹ Neste sentido, Cacilda Texeira da Costa menciona que: “Cada vez é mais difícil e menos importante enquadrar a produção artística dentro dessas categorias.”⁶⁹⁰

Em sua expansão, o artista e sua produção se desvinculam da necessidade de estarem atrelados às regras dos meios tradicionais e de um fazer artístico artesanal, de conhecimentos específicos subordinados a uma determinada técnica, estilo e etc. E é esta característica que identifica um trabalho transmeio, como identifico ser o caso de algumas obras de Daniel Senise. Não que todas as obras contemporâneas assim sejam, mas aquelas transmidiáticas guardam essas relações.

Um importante exemplo de artista com trabalhos deste tipo, mencionado por Peter Osborne, seria o americano Robert Smithson (1938-1973), por ter sido um dos que “[...] mais explorou as possibilidades experimentais de uma arte livre das restrições impostas pelos meios artísticos convencionais” (tradução nossa).⁶⁹¹ Uma de suas obras mais emblemáticas, *Spiral Jetty* (FIGURA 33), de 1970, configura-se em uma espiral composta por rochas basálticas, cristais de sal e terra numa extensão de 450 metros, com 4,5 metros de largura, no Grande lago de sal em Utah.⁶⁹² Além desta disposição quase extraterrestre, ela também se distribui em outras instâncias, no caso um filme de mesmo nome e um ensaio, todos componentes de sua unidade.⁶⁹³

⁶⁸⁷ OSBORNE, 2013, p. 48.

⁶⁸⁸ “[...] the freedom to make art from any of a potential infinity of material and ‘immaterial’ means”. *Ibidem*, p. 99.

⁶⁸⁹ OSBORNE, *loc. cit.*

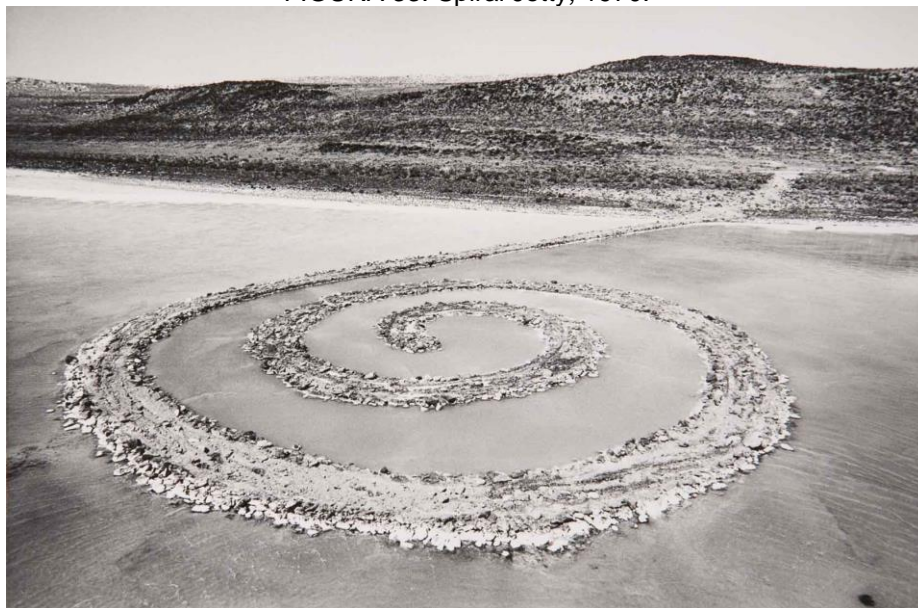
⁶⁹⁰ COSTA, 2004, p. 49.

⁶⁹¹ “[...] most fully exploited the experimental possibilities of an art freed of the restrictions imposed by conventionally conceived artistic mediums.” OSBORNE, *op. cit.*, p. 99.

⁶⁹² UTAH Museum of Fine Arts. Disponível em: <https://umfa.utah.edu/spiral-jetty>. Acesso em: 2 jan. 2024.

⁶⁹³ OSBORNE, *op. cit.*, p. 110.

FIGURA 33: Spiral Jetty, 1970.



Fonte: Robert Smithson – Site do Museu de Belas Artes de Utah.⁶⁹⁴

Confrontados com a problemática da categorização de trabalhos tão diversos, a crítica optou por adotar uma postura conservadora na recepção de *Spiral Jetty*, ao compreendê-la dentro das configurações da categoria escultura.⁶⁹⁵ Dentre os discursos que acabaram por reforçar tal concepção, o autor menciona o campo ampliado criado por Rosalind Krauss, o qual, se em um primeiro momento tinha colocado *Spiral Jetty* como exemplar da nova categoria de *marked sites*, uma de suas quatro posições, com o decorrer do tempo acabou por novamente atrelar referido trabalho à noção de escultura.⁶⁹⁶ Isto porque a estruturação do campo pelo binômio paisagem-arquitetura teve sua origem na categoria escultura, que sendo uma das quatro posições possíveis, passou a defini-lo em sua totalidade, como campo ampliado da escultura.⁶⁹⁷ Sendo assim, um território que traçava novas categorias e formas de compreensão da expansão do fazer artístico, tornou-se um campo vinculado a um meio tradicional.

Com a reaparição de *Spiral Jetty* em 2002, após 31 anos submersa, reavivaram-se as discussões sobre as produções do artista americano, assim como

⁶⁹⁴ Smithson, R. *Spiral Jetty*. 1970. 1 reprodução fotográfica de 1 original de arte, rochas pretas de basalto, cristais de sal, terra, água, Rozel Point, Great Salt Lake, Utah, p.b., 450 m de extensão x 15 metros de largura. Imagem disponível em: <https://umfa.utah.edu/spiral-jetty>.

⁶⁹⁵ OSBORNE, 2013, p. 99-103.

⁶⁹⁶ *Ibidem*, p. 103-104.

⁶⁹⁷ OSBORNE, *loc. cit.*

ocorrido nos anos 1990, em que uma geração de artistas identificou em Smithson a mesma liberdade processual por eles experienciada.⁶⁹⁸ Porém, segundo o autor, esses novos diálogos não foram capazes de modificar a visão construída através de sua recepção, e que até hoje pode ser encontrada, de se tratar de uma escultura.⁶⁹⁹

Entretanto, Osborne entende *Spiral Jetty* e outros trabalhos do artista como transmidiáticos, possuidores de uma dimensão imaterial atrelada ao conceito de *non site*, criado pelo próprio Smithson,⁷⁰⁰ uma materialidade que se aproveita da expansão de possibilidades de recursos materiais e de seu caráter distributivo. Em outros trabalhos do artista também é possível perceber sua distribuição pelo tempo, quando adquirem uma idealidade possibilitadora de suas versões subseqüentes.⁷⁰¹ Percebe-se, assim, a importância de Smithson na formulação, e conseqüente compreensão, do que Osborne entende por arte transmídia, ou pós-conceitual.⁷⁰²

Tendo aproveitado (metaforicamente) o transcorrer do tempo em que o trabalho de Senise permaneceu hibernando, para discorrer sobre estes aspectos da transmidialidade, retomo a narrativa iniciada anteriormente, passando a analisar algumas obras de Daniel Senise – em seu processo de realização e materialização -, que entendo configuraram-se como produções transmidiáticas. Procurei selecionar, dentre as obras analisadas, algumas nas quais determinada(s) condição(ões), dentre as 6 pontuadas por Osborne, se apresentasse(m) de maneira mais evidente, visando o melhor entendimento por parte do leitor.

Foram 18 anos de espera até que a obra iniciada em 1993 pudesse emergir de seu casulo e alcançar o público com sua nova visualidade.⁷⁰³ Este tempo em que manteve os lençóis guardados, foi considerado por Senise importante à maturação, síntese de suas ideias, e à formulação de como transmiti-las ao configurar um trabalho que não envolvesse seu fazer diretamente.⁷⁰⁴ Convidado pela diretora da Casa França-Brasil em 2011, juntamente com outras produções, expôs a obra “2.892” (FIGURA 34), a qual se configurava em dois enormes painéis brancos, um de frente ao outro, compostos pelos lençóis esticados em bastidores, que foram encaixados e

⁶⁹⁸ OSBORBE, 2013, p. 100-105.

⁶⁹⁹ *Ibidem*, p. 105-106.

⁷⁰⁰ *Ibidem*, p. 108-109.

⁷⁰¹ *Ibidem*, p. 113.

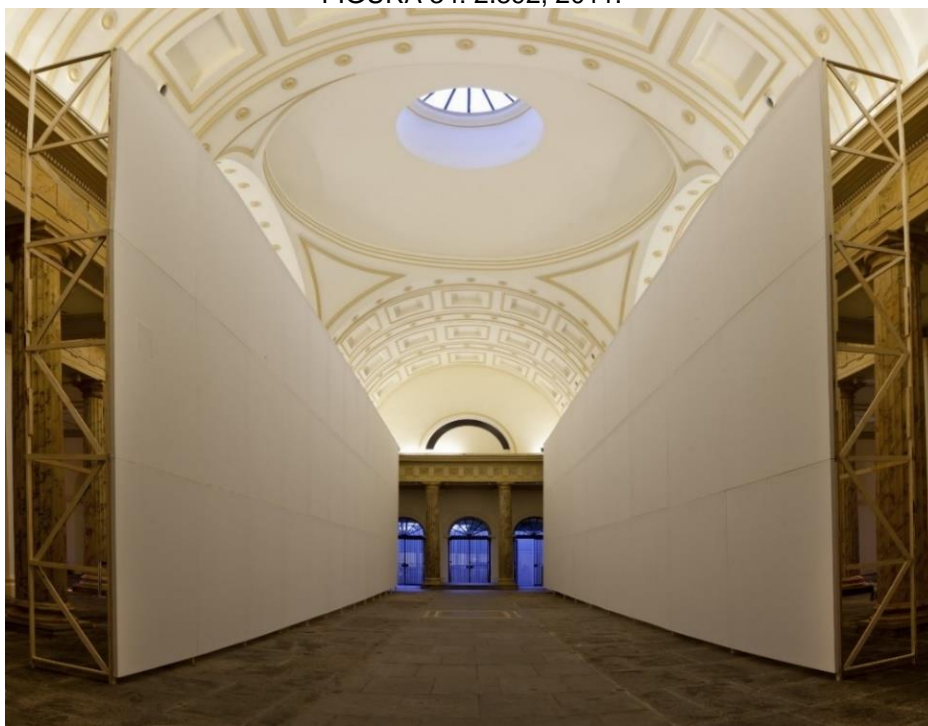
⁷⁰² *Ibidem*, p. 108.

⁷⁰³ ASBURY, M. Daniel Senise, 2892: entre o ser e o nada, o espectador. Tradução: Ana Carolina Azevedo. Revista Porto Alegre, Porto Alegre, v. 18, n. 31, p. 31-40, nov. 2011, p. 34.

⁷⁰⁴ SENISE, 2017, não paginado.

afixados numa estrutura de madeira desenhada pelo artista e montada no local.⁷⁰⁵ Formava-se um extenso corredor monumental, dotado de um intenso branco, à primeira vista homogêneo, mas que a partir de uma inspeção cuidadosa revelava as sutis manchas e pequenas marcas decorrentes de seu uso.⁷⁰⁶

FIGURA 34: 2.892, 2011.



Fonte: Daniel Senise – Site do artista.⁷⁰⁷

O título, “2.892”, refere-se a uma estimativa feita com o auxílio de um matemático, de quantas pessoas teriam utilizado os tecidos.⁷⁰⁸ Cada painel, com título próprio, correspondia a um dos estabelecimentos: “Branco 462”, indicava o número aproximado de pessoas que estiveram na UTI do hospital, e “Branco 2430” referente ao motel.⁷⁰⁹ “A desproporção entre os números é digna de nota, provocando divagações sobre a obra, na medida em que diferentes temporalidades se confrontam: o tempo do motel e o tempo do hospital, a fugacidade do prazer e a permanência da dor”.⁷¹⁰ Dois fortes simbolismos ali se encontravam, duas faces da mesma moeda, o

⁷⁰⁵ SENISE, 2020; LABRA, 2011, p. 5; SENISE 2023.

⁷⁰⁶ LABRA, 2011, p. 5; ASBURY, 2011, p. 35.

⁷⁰⁷ SENISE, D. 2.892. 2011. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, Lençóis de hospital e motel sobre estrutura de madeira, color., Branco: 462 630 x 2080 cm, Branco 2.430: 690 x 1.935 cm. Coleção particular. Imagem disponível em: <https://www.danielsenise.com/obra/2892/#obra-2>.

⁷⁰⁸ LABRA, 2011, p. 5.

⁷⁰⁹ LABRA, *loc. cit.*

⁷¹⁰ RUGGERI, 2013, p. 90.

ato possibilitador da vida encarava e era encarado pelo acontecimento que a finaliza. O curador, crítico e historiador de arte Michael Asbury menciona que a obra, para além de reflexões superficiais, evocaria o que se apresenta entre esses dois extremos, o ciclo da vida.⁷¹¹ Os painéis, em sua monumentalidade, nos lembram da singeleza e ao mesmo tempo grandiosidade da vida, sua fragilidade e intensidade, eternas contradições e eternos mistérios.

É possível perceber em FIGURA 34 o destaque conferido à instalação, quando contrastada com a arquitetura neoclássica característica do edifício, erguendo suas enormes paredes capazes de reconfigurar o espaço,⁷¹² “[...] como se o artista quisesse separar o espectador da arquitetura e talvez do mundo”.⁷¹³ Daniela Name traça uma interessante relação entre a obra, instalada no ambiente central da Casa França-Brasil, com a nave de uma igreja e o percurso feito pelo espectador com uma via-crúcis, enquanto vislumbram um outro tipo de sudário, de um lado ligado à morte e do outro ao prazer da vida.⁷¹⁴

Se antes o Sudário se apresentava como uma metáfora às impressões do chão e ao desfazer dos pregos, uma forma poética do artista refletir e compreender os processos que explorava e continua a explorar, em “2.892” apresenta-se literalmente, nos tecidos impressos pelo suor.⁷¹⁵ Eles são os representantes de ausências que preenchem o espaço. Mostram, por meio de suas estampas quase invisíveis, aquilo que é íntimo, desconhecido, privado, as emoções extremas, e reforçam os temas caros ao artista, como o sudário, a pintura, o tempo e a memória. Neste sentido, novamente não há que se falar em ruptura, mas sim em um desdobramento, um mesmo corpo em constante mutação, composto por essas questões e aberto à recepção de outras.

Em se tratando de suas características transmidiáticas, considero destacar-se seu forte componente conceitual, o qual norteia os procedimentos do artista e a escolha dos recursos materiais empregados, que compreendem não apenas a dimensão conceitual de Senise, mas igualmente das pessoas que por ali passaram, e com suas dores, devaneios e intensos sentimentos impregnaram os tecidos. São

⁷¹¹ ASBURY, 2011, p. 36.

⁷¹² RUGGERI, *op. cit.*, p. 90.; ASBURY, *op. cit.*, p. 35;

⁷¹³ ASBURY, *loc. cit.*

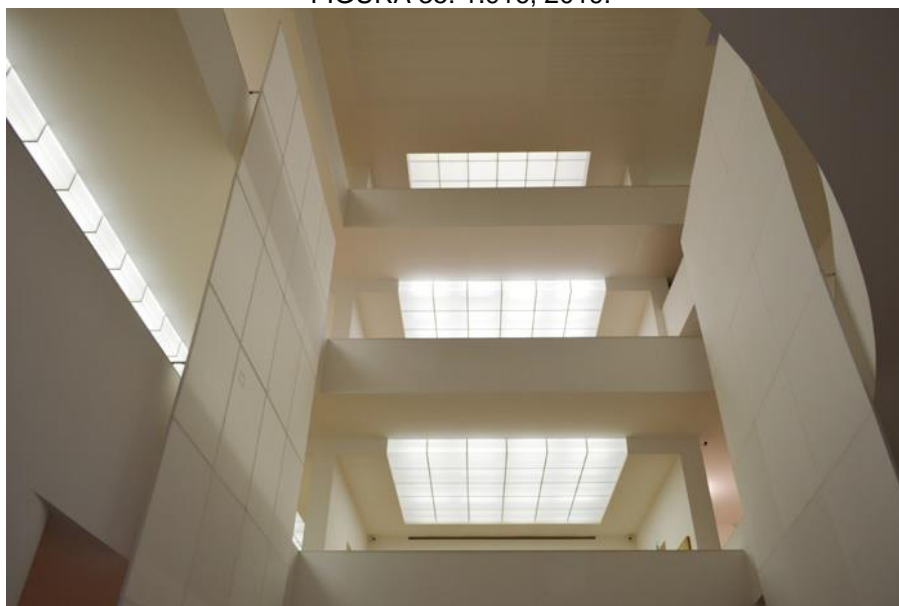
⁷¹⁴ NAME, 2015, p. 172.

⁷¹⁵ SENISE, 2023.

objetos carregados de uma potente carga imaterial. “A indicação da origem dando a qualidade do olhar”.⁷¹⁶

Sua unidade distribui-se em múltiplas instâncias, quais sejam: as etapas de sua execução envolvendo sua projeção, desenhos, atividades preparatórias, assim como a sua própria materialidade (sua dimensão estética). Pode-se, então, perceber em “2.892” a presença das condições expostas por Osborne, configurando-se no que considero um dos maiores exemplares de obra transmidiática dentre as produções que assim identifico no trabalho de Daniel Senise. Outra característica que se ressalta é sua independência de uma artesanaria, de um saber específico do artística ao plasmar um material, valendo-se da expansão contemporânea de múltiplas instâncias e recursos materiais para existir no mundo, com suas diversas camadas de leitura.

FIGURA 35: 1.916, 2019.



Fonte: Daniel Senise – Portfólio do artista: Galeria Nara Roesler.⁷¹⁷

Em seu caráter distributivo, a obra também se desdobra pelo tempo, visto que uma segunda versão, com os mesmos painos, mas em outra configuração (FIGURA 35), foi apresentada na Fundação Iberê Camargo em 2019, intitulada de “1.916”, pela quantidade menor de lençóis utilizados em sua composição.⁷¹⁸ Novamente, dois painéis foram formados, mantendo o diálogo entre os opostos, desta vez verticais e

⁷¹⁶ SENISE, 1999, não paginado.

⁷¹⁷ SENISE, D. 1.916. 2019. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, Lençóis de hospital e motel sobre estrutura de madeira, color. Coleção particular. In: NARA Roesler. Daniel Senise. São Paulo; Rio de Janeiro; Nova Iorque, [s.d.]. Portfólio do artista, não paginado.

⁷¹⁸ NARA Roesler. Daniel Senise. São Paulo; Rio de Janeiro; Nova Iorque, [s.d.]. Portfólio do artista, não paginado.

pendurados no espaço, adquirindo um aspecto translúcido devido a disposição das luminárias nas salas expositivas, fazendo transparecerem os bastidores que compunham sua estrutura de sustentação.⁷¹⁹ Senise aponta, ainda, para a possibilidade de versões subsequentes,⁷²⁰ continuando o percurso da obra pelo tempo.

3.2 EXPLORANDO O TRIDIMENSIONAL

Em se tratando das transformações no circuito artístico, os anos 2000 representaram o ápice do fenômeno que vinha ocorrendo nos anos 1990, de destaque de obras brasileiras internacionalmente.⁷²¹ No início do século XXI, presenciou-se a restauração de instituições em declínio e o surgimento de novos espaços de arte, importantes na intermediação das relações mercadológicas interna e externamente.⁷²² Da mesma forma que a arte se expande, também os lugares que ela ocupa, com propostas expositivas cada vez mais disruptivas e galerias com concepções abertas, atentas à produção local. Neste sentido, as instituições (museus, galerias, feiras, etc.) e os curadores tornam-se cada vez mais relevantes em aspectos ligados à legitimação e comercialização de arte.⁷²³

Deste período até a atualidade sedimentaram-se procedimentos e poéticas no fazer artístico de Daniel Senise, verificando-se uma fluidez de possibilidades de criação. Após 5 anos vivendo no exterior, em 2004 retorna ao Brasil, passando a realizar importantes exposições em países estrangeiros como Portugal, Estados Unidos e Inglaterra, e também nacionalmente em cidades como São Paulo, Niterói, Curitiba, Salvador e Florianópolis.⁷²⁴ Percebe-se a expansão de suas práticas artísticas e adensamento de suas experimentações, permanentes em seu proceder⁷²⁵ e que passam a alcançar uma intensa tridimensionalidade, desdobrando-se em novas visualidades e relações, como no caso de “2.892” e “1.916”. Em suas produções “[...]”

⁷¹⁹ NARA, [s.d.], não paginado; SENISE, 2023.

⁷²⁰ SENISE, 2023.

⁷²¹ MOURA, 2012, p. 24.

⁷²² BULHÕES, 2007, não paginado.

⁷²³ BULHÕES, *loc. cit.*

⁷²⁴ RUGGERI, 2013, p.25-26.

⁷²⁵ SALLES, 2001, p. 113.

as superfícies foram se tornando mais econômicas, os exercícios de citação mais laterais e os elementos simbólicos cederam lugar aos indiciais (além dos icônicos).⁷²⁶

Flavia Corpas salienta o aspecto de suas produções serem constantemente atravessadas pela pintura.⁷²⁷ Como anteriormente mencionado ela deixa de ser seu veículo principal, para tornar-se o tema, sua questão, norteadora do seu fazer.⁷²⁸ E o artista permite-se explorar produções possuidoras de um caráter transmidiático, concomitantemente com trabalhos intermédias e igualmente ligados ao meio da pintura. Na metade final da década dos anos 2000/2010, seguindo com os desdobramentos de suas questões poéticas e práticas, ele passa a investigar um novo procedimento, significativo ao ser considerado o ponto inicial de sua relação com o volume, da espacialidade por ele permeada, e o alcance de uma transmidialidade.

Em 2009, Senise foi convidado para participar do programa de exposições do Centro Cultural de São Paulo (CCSP), existente desde 1990, e que a partir de 2008 passa a adotar uma nova proposta expositiva.⁷²⁹ Valendo-se de uma comissão composta por historiadores, curadores e artistas, o programa procedeu com a seleção de artistas para “exposições individuais simultâneas”, bem como o convite à artistas renomados.⁷³⁰ À estes últimos era solicitada a criação de um *site-specific*, uma obra que dialogasse com a realidade do CCSP considerando suas características arquitetônicas, sua história, utilização e o intenso fluxo de pessoas que passavam ou ocupavam a instituição.⁷³¹

A intenção da curadora Fernanda Albuquerque era de reunir um conjunto de artistas e a partir de suas práticas e poéticas distintas, enfatizar diferentes formas de refletir e se relacionar com o espaço.⁷³² Ainda, conforme por ela relatado, a escolha de Senise se deu por sua conexão com a questão pictórica, visto que a maioria das inscrições no edital do programa foram de pinturas.⁷³³

⁷²⁶ MELLO, M. S. Na presença de ausentes. *In*: DANIEL Senise: XXIX Bienal de São Paulo. São Paulo, 2010. Catálogo de exposição, p. 14-15.

⁷²⁷ CORPAS, 2016, p. 215.

⁷²⁸ SENISE, 2023.

⁷²⁹ RUGGERI, 2013, p. 27.; ALBUQUERQUE, F. Memória e difusão. *In*: PROGRAMA de Exposições Centro Cultural de São Paulo. São Paulo: CCSP, 2010. p. 5.

⁷³⁰ ALBUQUERQUE, *loc. cit.*

⁷³¹ ALBUQUERQUE, F. Conversa com os artistas. Programa de exposições do Centro Cultural de São Paulo. São Paulo, 2009. Áudio de palestra presente no Acervo virtual do Centro Cultural de São Paulo. Visita ao acervo em 24 nov. 2023.

⁷³² *Ibidem.*

⁷³³ *Ibidem.*

Na época, o artista estava envolvido em um processo diferente dos anteriormente mencionados.⁷³⁴ Dos típicos acúmulos de seu ateliê, o grande montante de materiais gráficos: convites, *folders* e catálogos de exposições, instigaram-lhe a fazer algo que os restituísse ao território da arte, em outro formato.⁷³⁵ Passou um tempo elaborando como utilizaria esses materiais, até que decidiu reciclá-los, transformando-os em tijolos.⁷³⁶ Pensou, então, em construir telas a partir destes objetos, mas ao receber o convite à exposição do CCSP e visitar o espaço, uma outra proposição lhe surgiu.⁷³⁷

Percorrendo o prédio, na entrada principal, Senise se deparou com a escultura “Eva”, de 1919, do artista Victor Brecheret (1894-1955), importante representante do modernismo no Brasil.⁷³⁸ Deste encontro teve a ideia de produzir um volume com os tijolos, que cobrisse a escultura, gerando uma interessante relação de contraste entre a aparência macia e suas sinuosas curvas, com o aspecto rígido e simétrico dos tijolos.⁷³⁹

A obra realizada por Senise, intitulada “Eva”, assim como a escultura com a qual se relacionava, foi sua primeira intervenção, seu primeiro trabalho a conquistar o espaço e a tridimensionalidade.⁷⁴⁰ Sua proposição era de estabelecer no próprio prédio um pequeno estande, uma fábrica de tijolos (FIGURA 36), a qual permaneceria durante os 4 meses da exposição produzindo estes materiais, que de duas em duas semanas seriam usados pelo artista para erguer a edificação e gradualmente encobrir a escultura até que desaparecesse.⁷⁴¹ “O valor do trabalho, há tempos não está só na matéria empregada, mas na sua concepção”.⁷⁴² Uma forte relação temporal era estabelecida, uma vez que a obra era formada diante dos olhos do público,⁷⁴³ sendo sua experiência composta também pelo próprio fazer artístico.

⁷³⁴ SENISE, 2010.

⁷³⁵ *Ibidem*.

⁷³⁶ *Ibidem*

⁷³⁷ *Idem*, 2009.

⁷³⁸ NAME, 2015, p. 172; ALVES, C. A matéria do espaço. *In*: PROGRAMA de Exposições Centro Cultural de São Paulo. São Paulo: CCSP, 2010. Catálogo de exposição, p. 9; RUGGERI, 2013, p. 80.

⁷³⁹ SENISE, 2010.

⁷⁴⁰ RUGGERI, 2013, p. 80; SENISE, 2009.

⁷⁴¹ RUGGERI, *loc. cit.*; SENISE, 2010; *Idem*, 2023; *Idem*, 2009.

⁷⁴² ALVES, 2010, p. 9.

⁷⁴³ SENISE, 2023; RUGGERI, 2013, p. 80; SENISE, 2010.

FIGURA 36: Eva (fábrica de tijolos), 2009-2010.



Fonte: Daniel Senise – site do artista.⁷⁴⁴

Os tijolos eram feitos por um artista, assistente de Senise, o qual aprendera o processo de produção desses objetos para reproduzir no espaço expositivo.⁷⁴⁵ A matéria prima eram os materiais de divulgação de eventos culturais que a própria instituição produzia: catálogos, convites, *folders* e etc.⁷⁴⁶ Estes papéis eram triturados, fazendo-se uma mistura com alvejante, gesso e cola, até formar uma massa colocada em fôrmas.⁷⁴⁷ Em seguida, para a secagem, eram deixadas no sol ou utilizados aquecedores no próprio local.⁷⁴⁸ A fim de erguer a estrutura, Senise teve de elaborar uma maneira diferente de sobrepor os tijolos, que eram apenas empilhados uns nos outros.⁷⁴⁹ Para tanto, compôs um interessante volume ao estruturar colunas nas laterais, que davam sustentação às paredes.⁷⁵⁰

“Eva” (FIGURA 37) configura-se como um trabalho transmidiático, cujo caráter distributivo de sua unidade fazia-se mais evidente. Ela se distribuía nas instâncias tanto imateriais, em sua concepção, quanto materiais: a fábrica de tijolos, o procedimento de sobreposição destes objetos ao longo do tempo, e o volume construído, todos componentes de sua totalidade. É interessante perceber a apropriação do tempo feita pelo artista, o qual se configura como uma das instâncias de “Eva”, visto que ela também é a sua própria montagem no transcorrer dos meses.

⁷⁴⁴ SENISE, D. Eva. 2009-2010. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, fábrica de tijolos, color. Imagem disponível em: <https://www.danielsenise.com/obra/eva/#obra-1>.

⁷⁴⁵ SENISE, 2009.

⁷⁴⁶ SENISE, *loc. cit.*

⁷⁴⁷ *Idem*, 2023.

⁷⁴⁸ SENISE, *loc. cit.*

⁷⁴⁹ *Idem*, 2010.

⁷⁵⁰ SENISE, *loc. cit.*

Igualmente percebe-se a condição do uso crítico e antiestético de materiais estéticos,⁷⁵¹ pelo fato de, conforme pontuado pelo artista, existir uma informação crítica no procedimento de apagamento dos dados da arte presentes nos materiais gráficos utilizados.⁷⁵² Ademais, é a concepção por trás do trabalho, que norteia o uso dos recursos e sua realização. É um exemplar da expansão dos recursos artísticos e das possibilidades de apresentação da arte.

FIGURA 37: Eva, 2009-2010.



Fonte: Daniel Senise – Site do artista.⁷⁵³

No caso de “Eva”, assim como em suas monotipias, também se realizava a extração da matéria do espaço na composição do trabalho.⁷⁵⁴ Neste sentido, essa nova operação empregada pelo artista pode ser vista como um desdobramento dos procedimentos já explorados no Sudário-memória. Mas se antes podíamos ver as marcas e vestígios deixados pelo ambiente na superfície bidimensional e a ilusão da profundidade, agora somos confrontados com a tridimensionalidade literal e o apagamento das informações, restando apenas suas memórias indecifráveis.⁷⁵⁵ Segundo Mello: “Quanto mais subtrai itens de suas estruturas, mais exige do

⁷⁵¹ OSBORNE, 2013, p. 49.

⁷⁵² SENISE, 2010.

⁷⁵³ SENISE, D. Eva. 2009-2010. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, tijolos de papel reciclado de publicações do Centro Cultural de São Paulo (CCSP), cola PVA e gesso, color. Coleção particular. Imagem disponível em: <https://www.danielsenise.com/obra/eva/#obra-10>.

⁷⁵⁴ ALVES, 2010, p. 9.

⁷⁵⁵ RUGGERI, 2013, p. 80.

público.”⁷⁵⁶ É como se o espaço oferecesse sua história ao artista, a fim de se transformar, recomeçar, e adquirir uma nova vida. Cabendo ao público restituir essa narrativa, que com cada vez menos peças do quebra-cabeça é mais estimulado a criar as partes faltantes.

Ao apropriar-se da escultura de Brecheret e dos objetos que circulam na mídia para que o público acesse as obras, reúne a memória da história da arte com a memória da instituição, a produção histórica com a produção contemporânea, encobre a história e recicla o presente, instigando o espectador sobre a presença e a ausência da arte e de sua história em nossa formação e em nosso imaginário.⁷⁵⁷

À medida que os tijolos eram empilhados, também eram sobrepostas camadas de significação, consideradas pelo artista de igual ou maior relevância do que a própria concepção inicial.⁷⁵⁸ Ele menciona gostar daquilo que oferece mais visões, abordagens e instâncias.⁷⁵⁹ De fato, muitas foram as leituras sobre “Eva” que chegavam ao artista tanto diretamente, quanto através de seu assistente, em constantes conversas com o público.

Houve interpretações relacionadas ao fato de se estar cobrindo a nudez da Eva; a visão de um espectador de que se trataria de um embate entre a arte acadêmica e a arte dela afastada; algumas pessoas que achavam que os tijolos eram feitos do mesmo material que a estátua, no caso mármore;⁷⁶⁰ e até mesmo o inusitado roubo de tijolos.⁷⁶¹ Contrário à uma ideia de oposição, Senise considerava estar dando destaque à escultura de Brecheret.⁷⁶² Ao invés de apagá-la, ao empilhar os tijolos ao longo dos meses, estaria enfatizando sua presença⁷⁶³ a um público que talvez pela rotina não mais a percebesse. “[...] Senise se voltou para o campo tridimensional revitalizando o olhar sobre a obra de um escultor que se tornou ícone da arte moderna no Brasil”.⁷⁶⁴

O curador Cauê Alves traçou um paralelo entre a ação de Robert Rauschenberg em 1953 de apagar um desenho do artista Willem de Kooning, e a

⁷⁵⁶ MELLO, 2010, p. 19.

⁷⁵⁷ RUGGERI, *op. cit.*, p. 80.

⁷⁵⁸ SENISE, 2009.

⁷⁵⁹ SENISE, *loc. cit.*

⁷⁶⁰ SENISE, *loc. cit.*

⁷⁶¹ *Idem*, 2010.

⁷⁶² SENISE, *loc. cit.*

⁷⁶³ SENISE, *loc. cit.*

⁷⁶⁴ ALVES, 2010, p. 9.

edificação de Senise que esconderia a escultura de Brecheret.⁷⁶⁵ No caso de Rauschenberg, segundo Alves, a ação anunciaria o recomeço da arte, afastando-se das questões modernas, diferentemente do diálogo pretendido pelo artista carioca.⁷⁶⁶ Ademais, o desaparecimento de “Eva” (FIGURA 38) não teria sido absoluto, por entre as frestas dos tijolos era possível vê-la,⁷⁶⁷ ainda ali, em seu duplo estado,⁷⁶⁸ uma ausência presente, tema recorrente no conjunto representativo de Senise.

FIGURA 38: Eva, 2009-2010.



Fonte: Daniel Senise – Site do artista.⁷⁶⁹

Fora pontuado ao artista o fato do olhar da Eva (escultura) se direcionar à fábrica de tijolos, como se pudesse ver aqueles que iriam aprisioná-la ou mesmo como se pedisse para ser coberta.⁷⁷⁰ Era como se as informações da arte transformadas em tijolos, agora sem identidade, buscassem se reconhecer na escultura, e neste processo à engolissem, como o personagem “Sem Face” do filme de Hayao Miyazaki “A viagem de Chihiro”,⁷⁷¹ que antes de perceber seu próprio sentido, buscava um

⁷⁶⁵ ALVES, 2010, p. 9.

⁷⁶⁶ ALVES, loc. cit.

⁷⁶⁷ ALVES, loc. cit.

⁷⁶⁸ RUGGERI, 2013, p. 80.

⁷⁶⁹ SENISE, D. Eva. 2009-2010. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, tijolos de papel reciclado de publicações do Centro Cultural de São Paulo (CCSP), cola PVA e gesso, color. Coleção particular. Imagem disponível em: <https://www.danielsenise.com/obra/eva/#obra-17>.

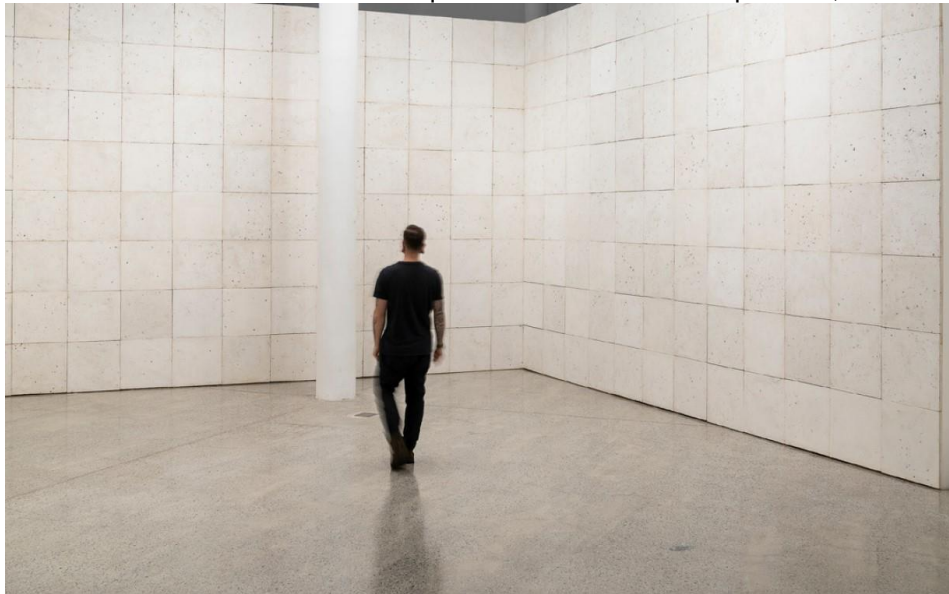
⁷⁷⁰ SENISE, 2009; *Idem*, 2010.

⁷⁷¹ A VIAGEM de Chihiro. Direção: Hayao Miyazaki. Tóquio: Estúdio Ghibli: Dist. Toho, 2001. 1 filme (125 min), sonoro, legenda, color.

preenchimento a partir do outro. Ou talvez fosse “Eva” que sentisse a necessidade de construir um abrigo, se isolar, e, assim, poder olhar para dentro de si: “[...] voltar-se para si mesmo e sondar as profundezas de onde vem a sua vida; nessa fonte o senhor encontrará a respostas para a questão de saber se precisa criar.”⁷⁷²

Uma outra versão deste procedimento de reciclagem de materiais gráficos e que considero dentro da configuração de uma obra transmidiática, foi realizada pelo artista ao participar da XXIX Bienal Internacional de São Paulo em 2010.⁷⁷³ Senise teria realizado uma obra considerada como sua segunda instalação, intitulada “O sol me ensinou que a história não é tão importante”, uma sala com as mesmas dimensões de seu ateliê, composta por quatro paredes de quatro metros de altura feitas com diversas placas de material reciclado.⁷⁷⁴ Na FIGURA 39 é possível visualizar a perspectiva de quem estaria no interior da sala e sua escala em contraste com o espectador. Senise relata, ter recebido uma kombi com catálogos e *folders* do CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil) e, com uma equipe, ter confeccionado as placas de 51x51x2 cm.⁷⁷⁵

FIGURA 39: O Sol me ensinou que a história não é tão importante, 2010.



Fonte: Daniel Senise – Portfólio do artista: Galeria Nara Roesler.⁷⁷⁶

⁷⁷² RILKE, R. M. Cartas a um jovem poeta. Tradução: Pedro Sússekind. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2006. p. 13.

⁷⁷³ RUGGERI, 2013, p. 27.

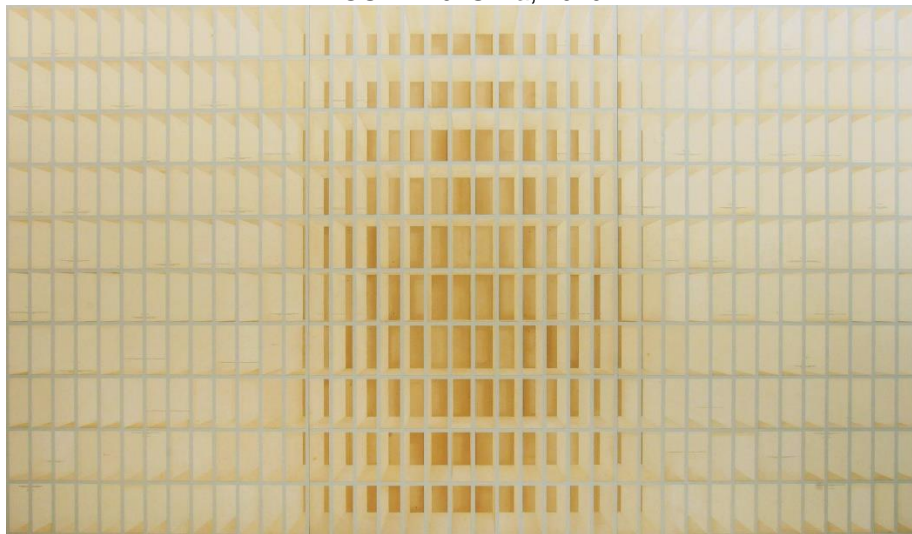
⁷⁷⁴ *Ibidem*, p. 88; MELLO, 2010, p. 11-12.

⁷⁷⁵ SENISE, D. [CAMPO] – Daniel Senise, 2019. 1 vídeo (14 min 36 s). Canal EAV Parque Lage. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8TOepHli_HI&list=PLuVrzCs3-kkX7ibghc7KKf140YPo06-3B&index=3. Acesso em: 1 jan. 2024; MELLO, 2010, p. 12.

⁷⁷⁶ SENISE, D. O Sol me ensinou que a história não é tão importante. 2010. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, placas de papel reciclado de publicações de instituição de arte, cola PVA e

A obra, assim como “Eva”, também se relacionava com outro trabalho, desta vez feito por Senise e intitulado de “Skira”, uma produção bidimensional que ficava na parede principal na parte de fora da instalação.⁷⁷⁷ A diferença estava nas relações construídas e no fato do próprio público habitar o interior da edificação, acessando-a por uma abertura.⁷⁷⁸ “Skira” (FIGURA 40), assim como “O Sol me ensinou que a história não é tão importante”, também foi composta por materiais com informações da arte, no caso páginas de livros de arte da antiga editora de mesmo nome, cujas representações de pinturas (coladas às páginas) eram retiradas, sobrando apenas uma numeração e a legenda correspondente.⁷⁷⁹ Com recortes desses papéis, Senise formou uma composição de nichos, simulando uma perspectiva,⁷⁸⁰ como na obra “Detective”. Assim, faziam-se presentes as duas formas do artista dialogar com a espacialidade: tanto a ilusão do volume, quanto ele próprio.

FIGURA 40: Skira, 2010.



Fonte: Daniel Senise – Site do artista.⁷⁸¹

gesso, color. Coleção particular. *In*: NARA Roesler. Daniel Senise. São Paulo; Rio de Janeiro; Nova Iorque, [s.d.]. Portfólio do artista, não paginado.

⁷⁷⁷ RUGGERI, 2013, p. 27, 84.

⁷⁷⁸ MELLO, 2010, p. 12.

⁷⁷⁹ SENISE, 2010; RUGGERI, 2013, p. 84.

⁷⁸⁰ RUGGERI, 2013, p. 27.

⁷⁸¹ SENISE, D. Skira. 2010. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, papel encolado sobre placa de alumínio, color. Coleção particular. Imagem disponível em: <https://www.danielsenise.com/obra/livros/#obra-11>.

O fato de as informações de arte ainda poderem ser identificadas na obra bidimensional,⁷⁸² enfatizava a inacessibilidade destes dados no caso da instalação, cuja realização dependia do apagamento dos mesmos. O título desta última, seria uma frase do prefácio do livro *L'Envers et l'Endroit* (1937) de Alberto Camus, encontrada por Senise em um quadrinho biográfico sobre o escritor.⁷⁸³ O artista carioca considerou ser um título interessante para sua obra, pelo fato do sol também se configurar como um agente apagador.⁷⁸⁴

Segundo o curador Marcos Silveira Mello o interior da obra seria um “acontecimento silencioso”.⁷⁸⁵ Dentro dela o espectador se deparava com um espaço vazio, podendo prescrutar as minúcias de cada placa branca, percebendo os pequenos pontos coloridos representativos de sua singularidade e de sua matéria prima, já distante.⁷⁸⁶ Em uma das paredes internas, uma forma retangular projetava-se levemente para fora, remetendo ao que o crítico Marco Silveira Mello chamou de “imaginário da pintura”, por tratar-se de uma forma geométrica tão familiar ao campo pictórico e que acaba por ser repetida pelo artista em outros contextos.⁷⁸⁷

No caso de “Eva” o espectador se coloca como testemunha da gradual transmutação das informações da arte em um corpo que protege ou aprisiona a escultura de Brecheret, ao passo que na obra apresentada na XXIX Bienal, a transformação já ocorrera, e o corpo formado se coloca como abrigo ao espectador. As paredes permitem ao público, “[...] sentir a presença invisível, em uma quantidade impossível de saber, de outros acontecimentos relativos à arte, que aqui comparecem por intermédio de suas memórias”.⁷⁸⁸ A obra pode ser vista como uma metáfora às vivências do universo da arte, porque em constante transformação, abandonando suas velhas formas e usando-as como matéria para a construção de suas novas experiências.

A maior parte dos elementos transmidiáticos encontrados no trabalho realizado no CCSP, podem ser percebidos neste caso. Fazem-se presentes tanto sua dimensão conceitual, na relação construída com “Skira”, quanto sua necessária dimensão material. Tendo existido em 2010, a obra da sala formada por placas foi

⁷⁸² RUGGERI, 2013, p. 86; MELLO, 2010, p. 21.

⁷⁸³ RUGGERI, *op. cit.*, p. 88; SENISE, 2019.

⁷⁸⁴ SENISE, *loc. cit.*

⁷⁸⁵ MELLO, 2010, p. 22.

⁷⁸⁶ *Ibidem*, p. 12.

⁷⁸⁷ *Ibidem*, p. 22.

⁷⁸⁸ MELLO, *loc. cit.*

apresentada por mais 4 vezes, sendo a mais recente na exposição “Biógrafo”, uma reunião de obras do artista no Museu de Arte Contemporânea da USP, de outubro de 2023 a março de 2024,⁷⁸⁹ caracterizando uma de suas condições transmidiáticas mais enfáticas, sua maleabilidade histórica, ou seja, a distributividade de sua unidade pelo tempo.

3.3 PERMEANDO O ESPAÇO

Senise menciona, em uma conversa com o curador Agnaldo Farias, ter uma conexão muito forte com o lugar físico em que está.⁷⁹⁰ Seu ateliê no Rio de Janeiro, ou em São Paulo, ou quando morou em Nova Iorque, são os seus territórios.⁷⁹¹ Isto pôde ser percebido em seus trabalhos intermídia, os quais guardavam fortes relações com a espacialidade e os locais que explorava no seu fazer artístico. Ligação essa que igualmente se faz presente nas obras que considero inseridas na condição pós-conceitual ou transmeio formulada por Osborne. A conexão do artista com os diferentes locais que percorre se traduz no fato de o próprio espaço fazer parte das condições de existência e transmidialidade da obra. Neste sentido, passo a abordar obras que, partindo de outras configurações, permeiam os espaços investigados por Senise e que entendo estarem inseridas nos aspectos ora analisados.

Considerada pelo artista como uma espécie de *site-specific*, a obra “5 buracos na parede” fez parte da exposição coletiva “Travessias 2: Arte Contemporânea na Maré”, realizada no Galpão da Favela da Maré, no Rio de Janeiro, e idealizada pelo Observatório de Favelas.⁷⁹² Um importante projeto de caráter educativo, que visa aproximar a arte contemporânea, representada pelos diversos artistas locais e renomados participantes, com estes espaços populares, evidenciando também serem territórios de importantes criações culturais e artísticas, para além dos estigmas de violência.⁷⁹³

Referida obra ficou localizada na entrada do Galpão e consistia em uma parede branca com cinco buracos dispostos de forma didática (FIGURA 41), pelos

⁷⁸⁹ SENISE, 2023

⁷⁹⁰ *Idem*, 2020.

⁷⁹¹ *Ibidem*.

⁷⁹² *Ibidem*; SENISE, 2023.

⁷⁹³ OBSERVATÓRIO de Favelas e Automatica. Travessias. Rio de Janeiro, 2013. Catálogo de exposição, não paginado.

quais podiam ser visualizadas quatro pequenas salas expositivas de diferentes museus, sendo, o quinto buraco uma forma prévia de visualizar a própria sala expositiva do Galpão da Maré, que seria visitada.⁷⁹⁴ Cabe pontuar que as representações bidimensionais de espaços de museus que o artista realiza, por meio dos recortes de impressões do chão, neste trabalho ganham uma tridimensionalidade real, mesmo que em escala diminuta.

FIGURA 41: 5 buracos na parede, 2013



Fonte: Daniel Senise – Site do artista.⁷⁹⁵

Elaboradas em maquetes anamórficas, as mini exposições representavam em sequência: o Museu *D'Orsay* (Paris), o MoMA (Nova Iorque), a *National Gallery* (Londres), e por fim uma exposição fictícia no MAM do Rio de Janeiro, na qual encontravam-se réplicas de obras de artistas contemporâneos de Senise como Luiz Zerbini, Angelo Venosa, Bia Milhazes, Cristina Canale e Leda Catunda.⁷⁹⁶

Com o auxílio de um maqueteiro, as maquetes foram produzidas por ele e sua equipe, em seu ateliê durante 3 meses.⁷⁹⁷ Acredito que a dimensão conceitual seja um ponto de destaque nessa produção que entendo transmidiática. Ao ser chamado para participar da exposição, Senise menciona ter refletido sobre o que apresentar nesse espaço, um lugar de resistência, no qual muitas vezes, pelas dificuldades

⁷⁹⁴ SENISE, 2023; *Idem*, 2000; NAME, 2015, p. 174.

⁷⁹⁵ SENISE, D. 5 buracos na parede. 2013. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, parede com 5 buracos, color. Coleção particular. Imagem disponível em: <https://www.danielsenise.com/obra/5-buracos-na-parede/#obra-1>.

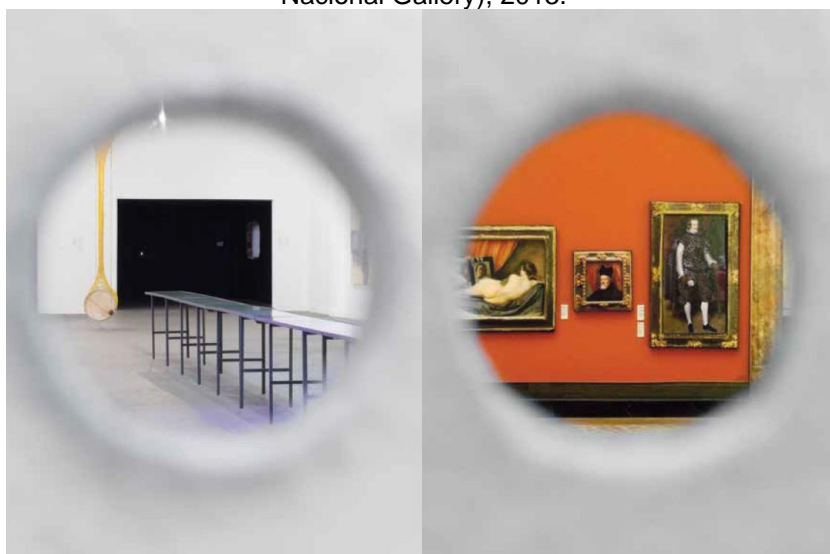
⁷⁹⁶ SENISE, 2023.

⁷⁹⁷ SENISE, *loc. cit.*

vivenciadas, o imaginário tem de ser deixado de lado.⁷⁹⁸ Ao fundo, em FIGURA 41, é possível vislumbrar um trabalho do artista afixada na parede, mas sua proposição principal era de conceber uma obra que tratasse sobre aquele espaço do Galpão da Maré, um espaço de arte.⁷⁹⁹

“5 buracos na parede”, de acordo com o artista, foi pensada sobretudo para as crianças.⁸⁰⁰ Os buracos, como ele menciona, ficavam em uma altura confortável para que elas pudessem visualizar as maquetes feitas com riqueza de detalhes (FIGURA 42).⁸⁰¹ Percebe-se a importância desse conceito como norteador da elaboração da obra e dos recursos materiais empregados. Podendo ser apreciada por outros públicos, faz-se interessante notar ter sido feita de modo a atingir com mais facilidade a curiosidade infantil. Voltava-se ao imaginário, a um mundo fantástico e escondido, uma forma instigante e lúdica de apresentar mais esferas do universo da arte.

FIGURA 42: 5 buracos na parede (detalhe, à esquerda 5. Galpão da Maré; à direita, buraco 3. Nacional Gallery), 2013.



Fonte: Daniel Senise – Catálogo da exposição “Travessias 2”.⁸⁰²

Segundo Daniela Name, trata-se de um trabalho “[...] exemplar para que se fale desta devolução das imagens ao fluxo do mundo”.⁸⁰³ Partindo deste

⁷⁹⁸ *Ibidem*.

⁷⁹⁹ SENISE, 2023.

⁸⁰⁰ SENISE, *loc. cit.*; *Idem*, 2020.

⁸⁰¹ SENISE, *loc. cit.*; *Idem*, 2023.

⁸⁰² SENISE, D. 5 buracos na parede. 2013. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, parede com 5 buracos (detalhe), color. Coleção particular. Imagem disponível em: OBSERVATÓRIO de Favelas e Automatica. Travessias. Rio de Janeiro, 2013. Catálogo de exposição, não paginado.

⁸⁰³ NAME, 2015, p. 174.

entendimento, considero a obra como a metáfora da mariposa de Didi-Huberman, já anteriormente mencionada, pois através dela o artista mantém o voo da mariposa, que agora pode alcançar outras realidades e públicos, levando consigo esses espaços da arte, muitas vezes inacessíveis.

Na devolução das imagens aos seus arquivos-museus, erguidos como maquetes – miniaturas de um lugar -, Senise leva mais uma vez a arte de volta para casa, para o colo e para o ninho. Ao olhar pelo olho mágico, o observador descortina a possibilidade de o abrigo da arte poder ser também o seu corpo, sua experiência e a sua memória.⁸⁰⁴

Dentre as instâncias que compõe o trabalho: a parede, maquetes, projetos e processos de produção, ressalta-se a incorporação do próprio espaço expositivo como tal, sendo ele uma das 5 vistas dos buracos. Assim, as obras dos demais artistas participantes e os próprios visitantes, em sua constante circulação, acabam por serem incorporados à unidade da obra. O caráter transmidiático é enfatizado na distributividade de sua unidade.

Outra produção do artista que envolve seu permear pelo espaço e alcance de configurações transmidiáticas é a obra “Caminhante” de 2015. Referida produção foi exibida na exposição “Quase Aqui”, realizada pelo artista na instituição dedicada à arte e tecnologia, Oi Futuro Flamengo, no Rio de Janeiro, com curadoria de Flavia Corpas e Alberto Saraiva.⁸⁰⁵ O prédio foi ocupado pelo artista em 4 espaços, sendo um deles destinado a produção mencionada.⁸⁰⁶ Conforme pontuado por Camila Molina, “Caminhante” configurava-se em uma “experiência sensorial e metafórica”, na qual Senise, instigado pela luminosidade representada na obra do artista romântico Caspar David Friedrich (1774-1840) “Caminhante sobre o mar de névoa” de 1818 (FIGURA 43), decidiu reproduzir materialmente essa atmosfera luminosa.⁸⁰⁷

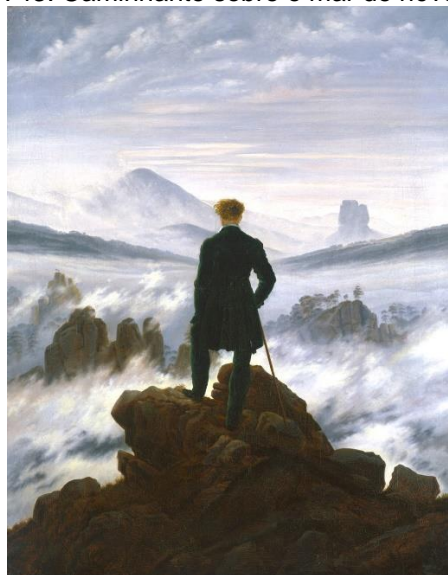
⁸⁰⁴ NAME, 2015, p. 174.

⁸⁰⁵ MOLINA, C. Desafio do pintor: Daniel Senise revisita 30 anos de trajetória com mostra em espaço dedicado à tecnologia. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 5 de ago. de 2015. Caderno 2. Visuais. p. 1. ACERVO DOCUMENTAL DA BIBLIOTECA PAULO MENDES DE ALMEIDA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Dossiê do artista Daniel Senise. Artigo de jornal, 05 de agosto de 2015. São Paulo: BPMA – MAM-SP, 2023.

⁸⁰⁶ MOLINA, *loc. cit.*

⁸⁰⁷ MOLINA, *loc. cit.*

FIGURA 43: Caminhante sobre o mar de névoa, 1818.



Fonte: Caspar David Friedrich – Site do Museu Hamburger Kunsthalle.⁸⁰⁸

Para tanto, escolheu uma das salas da instituição, retirando o *drywall* das paredes e o revestimento que tampava as janelas, deixando algumas de suas estruturas metálicas e colunas ao revelar a arquitetura original do início do século XX.⁸⁰⁹ Exibia-se o que estava oculto e ocultava-se o que antes se via, evocando a poética do artista de ausências e presenças. Às janelas, expostas pela primeira vez, foram colocados filtros, e holofotes foram instalados externamente, para que o ambiente apresentasse sempre a mesma luminosidade, como se o tempo fosse congelado na iluminação do entardecer ou na luz pálida, mas intensa do início da manhã.⁸¹⁰

De certa forma, assim, o visitante de sua contemporânea Caminhante é chamado a experimentar, tal a figura do quadro do pintor romântico alemão (veja reprodução acima), a sensação de chegar ao topo de uma montanha e quase se cegar com a imensidão do que está à sua frente.⁸¹¹

⁸⁰⁸ FRIEDRICH, C. D. Caminhante sobre o mar de névoa. 1818. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, foto: Elke Walford, óleo sobre tela, color. 94,8 x 74,8 cm. Emprestado permanentemente ao Museu hamburger Kunsthalle. Imagem disponível em: <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-5161/wanderer-ueber-dem-nebelmeer?term=wanderer&context=default&position=0>.

⁸⁰⁹ MOLINA, 2015, p. 1; SIQUARA, C. A. Experimentação na pintura. Portal O tempo. Ago. 2015. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/entretenimento/magazine/experimentacao-na-pintura-1.1100396>. Acesso em: 1 de jan. 2024; ALZUGARAY, P. O fator luminoso. Select: Arte e Cultura Contemporânea. Out. 2015. Disponível em: <https://select.art.br/o-fator-luminoso/>. Acesso em: 20 de dez. 2023.

⁸¹⁰ MOLINA, *loc. cit.*; SIQUARA, *loc. cit.*

⁸¹¹ MOLINA, *loc. cit.*

O artista pretendia emular a visão dessa luminosidade numa atmosfera pálida e enevoada, conforme FIGURA 44, colocando o espectador no papel do caminhante que alcança o cume da montanha. A luz com o filtro produzia o efeito de se entrar num ambiente de sonho, ocorrendo um deslocamento que auxiliava na imersão. O espaço se desmanchava, despindo-se de suas camadas e compartilhando com os caminhantes suas entranhas, estruturas e memórias das antigas paredes e acabamentos. O espectador podia absorvê-lo em sua crueza, em seu interior, habitando-o sem proteções, sem o verniz do novo e acabado. Era um convite para que ele também se desvelasse, se colocasse vulnerável, despido do verniz social, pronto para absorver a experiência que o ambiente lhe proporcionava e com ele se fundir.

FIGURA 44: Caminhante, 2015.



Fonte: Daniel Senise – Site do artista.⁸¹²

Caracterizando-se como uma obra transmídia, considero apresentarem-se de maneira mais enfática duas das condições enunciadas por Osborne. Na obra destaca-se, primeiramente, a expansão ao infinito das possibilidades das formas materiais da arte,⁸¹³ tratando-se da reconfiguração de um ambiente, pelo uso e retirada de

⁸¹² SENISE, D. Caminhante. 2015. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, sala com paredes retiradas, vista da instalação Oi Futuro, color. Coleção particular. Imagem disponível em: https://www.danielsenise.com/obra/caminhante_br/#obra-2.

⁸¹³ OSBORNE, 2013, p. 49.

diferentes materiais, no caso, a utilização de filtros, holofotes e a extração de paredes e revestimentos. O segundo ponto a se sublinhar é a dimensão conceitual do trabalho, um forte condutor das operações realizadas no espaço, a fim de reviver a experiência construída no campo pictórico, o que remete ao início da trajetória do artista no meio da pintura, e que em “Caminhante” demonstra sua amplificação, alcançando a dimensão transmidiática. Ressalta-se o protagonismo dado pelo artista à luz,⁸¹⁴ que se coloca como uma das instâncias da unidade da obra. Faz-se interessante perceber como Senise, em suas produções transmeios, opera como um alquimista, apropriando-se de elementos tão essenciais como o tempo, a luz e o espaço.

As últimas obras que pretendo abordar neste percurso, feito juntamente com o leitor, guardam forte relação com o ambiente que as compõe, seguindo com a ideia do fazer artístico penetrando os espaços. Igualmente entendo configurarem-se em exemplares de produções transmídias e assim como os demais trabalhos mencionados, demonstrarem o trajeto de Senise de se estender “[...] a um novo campo de experiências e evocações históricas, materiais e poéticas”.⁸¹⁵ São obras que além de apresentarem temas comuns à produção do artista, relacionam-se em suas proposições, na presença da figura do retângulo, mencionado no trabalho da XXIX Bienal de São Paulo, e da forte conexão com aquilo que o espaço oculta e revela, como em “Caminhante”. São obras distintas, mas que se entrelaçam, evidenciando a relação do artista com os territórios que atua, tornando-se seus.

O primeiro trabalho, “Verônica”, foi feito pelo artista ao participar em 2019, da Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra, a qual tinha como proposta um embate entre o patrimônio e as produções artísticas contemporâneas.⁸¹⁶ Dentro desta concepção, o curador geral da mostra, Agnaldo Farias, convidou Senise a ocupar o extenso corredor principal da edificação sede da Bienal, um prédio abandonado que no passado havia sido ocupado pela ordem das Clarissas, como Convento à Santa Clara e posteriormente pelo exército português.⁸¹⁷ Esta história do espaço, de figuras tão distintas ocupando-o e gerando modificações em sua estrutura foi um aspecto que

⁸¹⁴ ALZUGARAY, 2015, não paginado.

⁸¹⁵ ANOZERO´19 Bienal Coimbra. Daniel Senise. 2019. Disponível em: <https://2019.anozero-bienaldecoimbra.pt/artistas/senise.html>. Acesso em: 10 dez. 2023.

⁸¹⁶ FARIAS, A. Ping pong #6: Agnaldo Farias e Daniel Senise, 2020. 1 vídeo (1 h 4 min 10 s). Canal Nara Roesler. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CBrXhJDbdOE>. Acesso em: 11 maio 2023.

⁸¹⁷ FARIAS, *loc. cit.*; ANOZERO, 2019, não paginado.

despertou o interesse do artista, na proposição de um trabalho que se relacionasse com as camadas de vivências ali impressas.⁸¹⁸

A obra se configurava numa intervenção no terço central do corredor, em que, partindo de uma composição feita por Senise, assistentes procediam com o restauro de um lado do corredor, à exceção de retângulos ao longo da sua extensão, que denunciavam suas camadas de abandono; enquanto o outro lado era deixado com seu aspecto original, sendo o restauro estabelecido nas áreas retangulares por ele escolhidas, conforme pode-se visualizar em FIGURA 45.⁸¹⁹ Essa lógica se mantinha até a metade da área compreendida pela obra, quando passava a ser invertida.⁸²⁰ Segundo Senise, tratava-se de um trabalho para ser percorrido.⁸²¹

FIGURA 45: Verônica, 2019.



Fonte: Daniel Senise – Site da Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra Anozero´19.⁸²²

Farias pontua o interessante fato de que muitos daqueles que transitavam pelo corredor não percebiam estarem atravessando uma obra, e não apenas um

⁸¹⁸ SENISE, 2020; SENISE, D. Daniel Senise no Anozero´19, 2019. 1 vídeo (1 min 39 s). Canal Anozero – Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hQcxrMojBjM>. Acesso em: 10 dez. 2023.

⁸¹⁹ SENISE, 2023; *Idem*, 2020.

⁸²⁰ *Idem*, 2023; *Idem*, 2020.

⁸²¹ *Idem*, 2020.

⁸²² SENISE, D. Verônica. 2019. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, foto: Jorge das Neves, intervenção no corredor do Convento de Santa Clara em Coimbra, color. Imagem disponível em: <https://2019.anozero-bienaldecoimbra.pt/artistas/senise.html>.

espaço de deslocamento.⁸²³ Aos mais atentos, ou àqueles que retornavam ao constatar essa situação, pode-se compreender seu trajeto como o atravessar de uma espécie de túnel do tempo, no qual misturavam-se passado e presente, ou quem sabe até mesmo um futuro. O curador menciona uma leitura da obra como uma “ideia de silêncio”, do íntimo em contraposição ao mundo envolto por ruídos.⁸²⁴

As áreas restauradas restituíam a nostalgia de um tempo perdido, enquanto aquelas intocadas evidenciavam a verdade inexorável do tempo que corrói, desgasta e arruína. “O vestígio, o indício, a memória, a ausência e a matéria são revelados a partir da depuração, do recorte e da impressão direta na epiderme de edifícios vazios.”⁸²⁵ Novamente era possibilitado ao público acessar um duplo estado, assim como em “Eva”, porém, desta vez do próprio espaço, vendo tanto as memórias vívidas como se recém formadas, daqueles que o habitaram, quanto lembranças já difíceis de serem acessadas, perdidas nas camadas de tinta descascadas e sinais da degradação do local.

A concepção do trabalho partiu das questões pictóricas que conduzem o fazer do artista, sendo o título referente à personagem Verônica, da cultura cristã, tema de diversas pinturas religiosas, que teria obtido uma impressão do rosto de Cristo ao enxugá-lo com um véu no momento da via-crúcis.⁸²⁶ Assim como a experiência de Verônica, na obra se faziam presentes tanto o real quanto a impressão.

Com o intuito de compreender as raízes desse trabalho e do que abordarei em seguida, cumpre mencionar uma obra que se estabelece como um ponto de conexão entre ambas, e que apresenta o mesmo procedimento de espelhamento feito por Senise e o uso da figura do retângulo como a área de cruzamento entre as diferentes temporalidades.

Uma versão anterior dessa intervenção já havia sido realizada pelo artista em 2014, em escala menor, no antigo Hospital Matarazzo em São Paulo, prédio construído em 1904, à época abandonado.⁸²⁷ A empresa responsável pelo projeto de restauração do hospital realizou a mostra “Made by... Feito por Brasileiros”, convidando 91 artistas contemporâneos, nacionais e estrangeiros, para ocupar o

⁸²³ FARIAS, 2020.

⁸²⁴ *Ibidem*.

⁸²⁵ ANOZERO´19, 2019, não paginado.

⁸²⁶ SENISE, 2023; *Idem*, 2020.

⁸²⁷ *Idem*, 2023; MACEDO, L. Prédio do Hospital Matarazzo recebe mostra de arte antes de reforma. G1. São Paulo, set. 2014. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/09/predio-do-hospital-matarazzo-recebe-mostra-de-arte-antes-de-reforma.html>. Acesso em: 10 dez. 2023.

prédio com proposições artísticas, antes de sua reforma.⁸²⁸ Participando de tal ação, Senise escolheu um dos quartos da antiga maternidade, realizando a mesma operação feita posteriormente na Bienal de Coimbra.⁸²⁹ Como é possível verificar em FIGURA 46, em um lado procedia com o restauro (esquerda), deixando um retângulo intocado, e do outro o inverso (direita), compondo a obra “The quick and the dead”.⁸³⁰ Um falso duplo se formava,⁸³¹ duas dimensões distintas eram confrontadas, como se a mesma história estivesse sendo contada por perspectivas diferentes, o que foi e o que poderia ter sido.

FIGURA 46: The quick and the dead, 2014.



Fonte: Daniel Senise – Site do artista.⁸³²

A trama de conexões do artista com esse espaço, por sua vez, tem mais de 20 anos, sendo prévia a intervenção no quarto e ecoando em proposições posteriores.⁸³³ Antes do projeto de renovação, Senise tornara o espaço seu próprio ateliê, ao proceder com as impressões no chão.⁸³⁴ Posteriormente, com o projeto em curso, realizou a obra acima mencionada, que se desdobrou em sua versão em maior

⁸²⁸ MACEDO, 2014, não paginado.

⁸²⁹ SENISE, 2023.

⁸³⁰ *Idem*, 2020.

⁸³¹ ANOZERO´19, 2019, não paginado.

⁸³² SENISE, D. The quick and the dead. 2014. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, cidade matarazzo, color. Imagem disponível em: <https://www.danielsenise.com/obra/the-quick-and-the-dead/#obra-2>.

⁸³³ SENISE, 2023; SENISE, D. DANIEL SENISE CIDADE MATARAZZO, 2020. 1 vídeo (3 min 18 s). Canal Cidade Matarazzo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KEmmGYiWZ-Y>. Acesso em: 10 dez. 2023.

⁸³⁴ *Idem*, 2020 (vídeo).

escala na Bienal de Coimbra e, no ano anterior, em uma série de trabalhos intermídia envolvendo fotografias e objetos, para, em 2021, culminar na realização da obra que passo a analisar, feita durante e para a reforma do espaço, transformado no hotel Rosewood.⁸³⁵

Em 2021, acompanhando a reforma do espaço, Senise concebeu um trabalho que deixasse exposto aquilo que em maior parte permaneceria escondido.⁸³⁶ Nos corredores que dão acesso aos quartos do hotel, o artista “[...] manteve algumas ‘janelas’ abertas para mostrar a ‘pele’ das diferentes estratificações da história do corredor do edifício da Maternidade”.⁸³⁷ Antes das paredes serem revestidas pelo *drywall*, Senise selecionou alguns espaços que seriam mantidos desobstruídos e enquadrados, para que o público do estabelecimento, ao percorrer sua nova aparência, pudesse acessar suas memórias, e as marcas de sua ruína, como sítios arqueológicos.⁸³⁸

Emoldurados, assumiam um caráter pictórico, dimensão conceitual do trabalho, parecendo, conforme mencionado por Senise, tratar-se de pinturas modernas, quando em realidade eram apenas recortes que ele escolhera revelar.⁸³⁹ Faz-se possível observar as marcas de desgaste, partes de pixações e marcas dos próprios profissionais que atuavam no espaço,⁸⁴⁰ como observa-se em FIGURA 47, que apresenta um detalhe de uma das aberturas.

⁸³⁵ SENISE, 2023; *Idem*, 2020 (vídeo).

⁸³⁶ *Idem*, 2023.

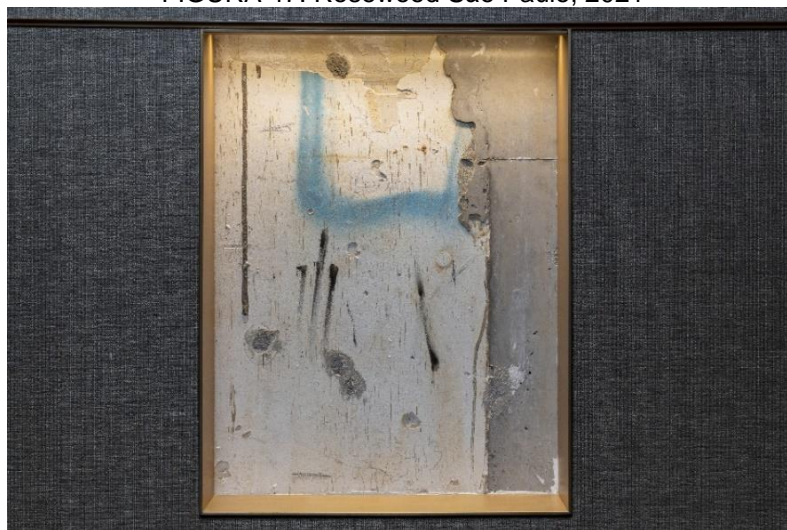
⁸³⁷ ROSEWOOD. Daniel Senise. São Paulo. Disponível em: <https://www.rosewoodhotels.com/pt/sao-paulo/overview/rosewood-art-collection/daniel-senise>. Acesso em: 10 dez. 2023.

⁸³⁸ SENISE, 2023.

⁸³⁹ *Ibidem*.

⁸⁴⁰ *Ibidem*.

FIGURA 47: Rosewood São Paulo, 2021



Fonte: Daniel Senise – Site do artista.⁸⁴¹

Segundo Senise, por vezes as áreas definidas sofriam ligeiras alterações, pela ação dos operários ao colocar as paredes, sem, entretanto, considerar haver prejuízos à qualidade de registros dos diversos momentos ali experienciados em suas vidas pregressas. Desta forma, assim como em “Caminhante”, o artista revelava o que deveria estar oculto, e novamente estabelecia, por meio da figura do retângulo, o cruzamento de diferentes temporalidades e vivências. Por meio dessas janelas, podemos contatar o passado.

As três obras acima abordadas, julgo se configurarem em produções transmidiáticas onde se destaca a ausência de um fazer artesanal. Não haver uma necessária dependência da ação do artista plasmando a matéria, nela operando através de uma técnica específica ou saber exclusivo. O procedimento do artista parte de um conceito ligado à questão pictórica, às relações espaciais e aos temas que lhe são recorrentes, orientando os procedimentos empregados para a materialização de trabalhos em suas diversas possibilidades de apresentação. Suas unidades se distribuem nas instâncias de concepção, projeção e na materialização que surge.

De maneira intensa o artista permeia as paredes, pisos, quartos, corredores e detalhes do espaço do hospital, evidenciando sua forte relação com os territórios por ele habitados. Essa relação com o espaço assume diversas formas, expandidas, traduzidas nas obras analisadas neste capítulo, as quais entendo evidenciar que

⁸⁴¹ SENISE, D. Rosewood São Paulo. 2021. 1 reprodução fotográfica de um original de arte, obra realizada no Hotel Rosewood, color. Imagem disponível em: <https://www.danielsenise.com/obra/rosewood-sao-paulo/#obra-9>.

as explorações práticas e poéticas de Daniel Senise alcançam as condições transmidiáticas postuladas por Peter Osborne, tidas por ele (Osborne) como características das transformações contemporâneas.

CONCLUSÃO

Ao abordar as produções de Daniel Senise no presente percurso crítico, foi possível perceber o grande impacto que suas intensas explorações em diferentes materiais e procedimentos tiveram na produção, realizada pelo artista, de obras relacionadas com as questões do meio na contemporaneidade (meio, intermeio e transmeio).

Iniciada na década de 1980, a eleição da pintura como sua primeira prática artística foi muito informada pela tendência do retorno à pintura, um marco da década, tanto nacional quanto internacionalmente. Neste momento, sua relação com o plano pictórico tinha forte influência do neoexpressionismo alemão, procedendo, assim, com superfícies de um intenso grafismo. Tendo sido eleita por Senise no início de sua incursão no campo artístico, a pintura torna-se uma constante em sua prática, sendo de grande relevância em sua tradicionalidade, mas principalmente como uma questão que acompanha suas explorações práticas e poéticas.

Sua trajetória teve início em um contexto de grande fomento de atividades culturais, devido ao fim da ditadura militar e estabelecimento da democracia no Brasil. Em razão de um mercado ávido por produções de jovens artistas e pelo furor midiático de uma suposta renovação do campo artístico nacional - em conformidade com as tendências internacionais e contrariando a arte considerada hermética de décadas anteriores -, Senise experienciou uma acelerada introdução no circuito artístico. Logo em seus primeiros anos, participou de exposições polêmicas, porém emblemáticas: “Como vai você, geração 80?” de 1984, e a Bienal Internacional de São Paulo de 1985.

Eventos que traduziam a predileção tanto da crítica, quanto de organizadores e da mídia pela pintura, em detrimento de outras linguagens. Naquele momento, em termos poéticos, já se anunciavam as temáticas que lhe acompanhariam ao longo de sua carreira até os dias atuais, e que seriam definidoras de suas investigações procedimentais: o indicial, sudário, os vestígios, memórias, presenças e ausências, bem como sua abordagem sobre o que ele considera como essencial à existência e às suas obras, o mistério.⁸⁴²

Temas que em suas pinturas faziam-se presentes nas figuras de objetos do seu cotidiano ou de referências de seu universo pessoal, apresentadas em

⁸⁴² SENISE, 2023; SALLES, 2001, p. 104.

fragmentos, deslocadas, devendo o espectador preencher as lacunas ao tentar decifrá-las. Neste período, pôde-se ter um vislumbre da importância da imagem e, sobretudo, da relevância da pintura em seu fazer artístico, que acaba deixando de ser o principal veículo de suas operações, para se tornar um ponto de reflexão e exploração poética.

A produção de Senise, então, passa por diversos desdobramentos, sempre relacionados aos assuntos acima expostos, podendo ser vista como um mesmo corpo em constante transformação. Um desses desdobramentos tem seu marcador em acontecimentos determinantes ao adensamento de seu fazer, no caso do abandono do pincel e os procedimentos relacionados ao Sudário-Memória, traduzido na extração da matéria e com ela a apropriação das memórias seja de objetos ou ambientes. Esse conceito reflete a operação de impressão dos pisos ou da matéria dos pregos e configura-se como um importante processo para o alcance do artista de produções que entendo conectadas com o conceito de Dick Higgins da intermedialidade.

As obras analisadas que trazem esses procedimentos, lidando essencialmente com vestígios e memórias, são construídas a partir da genuína fusão concebida por Higgins, aquela em que a obra de arte só pode ser entendida com tal, na medida em que é a própria integração das mídias envolvidas, como é possível observar em trabalhos como “Retrato da mãe do artista” ou em “Legenda”. Essas obras só existem enquanto fusão. Ao valer-se das materialidades da ferrugem e das sujidades do solo, Senise permite que os meios investigados se liquefaçam e se fusionem em obras intermeios. Nestes trabalhos e nos demais examinados, pode-se verificar a integração das diferentes mídias da pintura, fotografia, gravura, colagem e a própria vida. Exemplos de obras, nas quais os meios se abrem e permitem tecer suas relações entre si e com o mundo.

A década de 1990 foi traduzida nesse explorar por parte do artista de outros procedimentos e relações, os quais seguem sendo investigados nos anos 2000 em diante. Como foi possível verificar, as superfícies intermediáticas por ele construídas são permeadas de vestígios, marcas e cicatrizes quase capazes de comunicar a história das vivências ali passadas. Nesta configuração, também se aprofundam suas referências e citações ao universo da arte, valendo-se de figuras e espaços de outros artistas e instituições na construção de suas composições. Edificam-se no plano bidimensional arquiteturas existentes e imaginárias.

Referido período (1990) compreende também um maior entendimento de seu

universo interno e de suas operações. Senise passa a ter uma maior inserção no mercado internacional, estabelecendo-se como um dos representantes de sua geração, enquanto o mercado de arte interno sofria uma forte crise. A década dos anos 2000-2010 traduz-se na solidificação de suas investigações e num importante procedimento explorado pelo artista das reciclagens da materiais da arte. O próprio campo artístico passa a lhe oferecer os recursos necessários à criação de suas produções que alcançam a tridimensionalidade. Outra importante operação, como visto, foram as conexões e explorações mais intensas com os locais objetos de seu fazer artístico. Pode-se perceber uma forte relação com o uso de materiais diversos, decorrentes do ampliar do campo artístico em termos de recursos materiais.

Da produção das placas e tijolos e de outras operações, construídas a partir de seu permear os espaços, passam a surgir obras que, conforme anteriormente analisado, entende-se apresentarem as condições transmidiáticas concebidas por Peter Osborne. São obras que possuem uma forte dimensão conceitual, norteadora dos procedimentos e recursos materiais empregados e da formação de sua dimensão estética. Tais trabalhos revelam as características do fazer contemporâneo da expansão material e de formas de apresentação da arte, bem como da desnecessidade de um fazer artesanal ligado aos regramentos dos meios. Também demonstram a distributividade da unidade da obra, a qual se fragmenta em diferentes instâncias e temporalidades. Esta última condição é percebida, por exemplo, em “Eva”, na qual tanto a fábrica, quanto a materialização final e o próprio tempo se tornam elementos de sua unidade, ou mesmo em “5 buracos na parede”, no qual o espaço expográfico se torna uma dessas instâncias.

Percebe-se o grande envolvimento do artista em seus processos, tratando concomitantemente de trabalhos que acessam as três questões dos meios abordadas na presente pesquisa. Tratam-se de proposições artísticas, como as analisadas nos capítulos da presente pesquisa, ligadas a amplificação do território artístico contemporâneo, que estabelecem a dificuldade de compreensão deste campo, e corroboram para o surgimento de novas leituras sobre ele. Como o entendimento sobre a fusão entre os meios produzindo novas visualidades, com a possibilidade de tornarem-se novas mídias; ou a concepção de Osborne, na qual a identificação dessas transformações se localiza num espectro mais amplo, envolvendo questões geográficas, sociais e culturais, no entendimento do contemporâneo de maneira crítica, traduzido pela mudança na unidade do sujeito da arte, da obra, e, assim, da

própria ontologia da arte, para uma ontologia pós-conceitual desconectada da artesanaria submetida aos rígidos regramentos dos meios.

O conceito de Higgins percebe as intensas modificações no campo artístico contemporâneo, considerando a ontologia da arte ligada aos meios. As mídias são os veículos utilizados pelos artistas em sua dimensão comunicacional, para transmitir suas ideias aos espectadores, e que com o passar do tempo passam a adquirir uma fluidez e permeando umas às outras na construção desse espaço intermídia, possibilitador do surgimento de novas mídias. Osborne, por sua vez, percebendo uma transformação ontológica, caracterizada pelas mudanças operadas pelo contemporâneo. A herança deixada pela arte conceitual, possibilita o surgimento de obras pós-conceituais ou transmidiáticas, as quais não se relacionam mais à artesanaria dos meios, mas sim ao conjunto de condições enunciado por Osborne e analisado na presente pesquisa, que trazem, dentre outros aspectos o caráter distributivo da obra de arte. Compreendendo estes conceitos e realizando o percurso crítico intencionado, considero ter sido possível perceber as relações práticas e poéticas do fazer artístico de Daniel Senise, com as questões do meio, intermeio e transmeio.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS GERAIS

A VIAGEM de Chihiro. Direção: Hayao Miyazaki. Tóquio: Estúdio Ghibli: Dist. Toho, 2001. 1 filme (125 min), sonoro, legenda, color.

AMORIM, K. A ideia de Pós-Modernidade na arte contemporânea. **Revista Farol**, Vitória, v. 13, n. 17, p. 79-90, 2017.

BATTEUX, C. **As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio**. Tradução: Natalia Maruyama e Adriano Ribeiro. São Paulo: Humanitas, 2009.

BAXANDALL, M. **Padrões de intenção**: A explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOLTER, J. D.; GRUSIN, R. **Remediation**: Understanding new media. mit Press, 2000.

BASBAUM, R. Pintura dos anos 80: Algumas observações críticas. *In*: CANONGIA, L. **Anos 80**: Embates de uma geração. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2010. p. 224-233.

BUENO, G. Coleção João Sattamini. *In*: INSTITUTO Tomie Ohtake. **Mapa do agora**: Arte brasileira recente na Coleção João Sattamini do Museu de Arte Contemporânea de Niterói. São Paulo, 2002. Catálogo de exposição. p. 10-19. ACERVO DOCUMENTAL DA BIBLIOTECA PAULO MENDES DE ALMEIDA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Dossiê do artista Daniel Senise. Catálogo, 2002. São Paulo: BPMA – MAM-SP, 2023.

BULHÕES, M. A. Antigas ausências, novas presenças: O mercado no circuito das artes visuais. **Arte Brasileira no século XX**. São Paulo: ABCA, 2007. Não paginado. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/artereflecoes/site/wp-content/uploads/2017/08/Antigas-ausencias-novas-presenc%CC%A7as.pdf>. Acesso em: 11 maio 2023.

CANONGIA, L. **Anos 80**: Embates de uma geração. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2010.

CANTON, K. **Novíssima Arte Brasileira**: Um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CARROLL, N. **On criticism**. New York/London: Routledge, 2009.

CARROLL, N. The Specificity of Media in the Arts. **The Journal of Aesthetic Education**, [S.l.], v. 19, p. 5-20, 1985. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3332295>. Acesso em: 20 nov. 2023.

CATTANI, I. B. Cruzamentos e tensões: mestiçagens na arte contemporânea no Brasil e no Canadá. **Interfaces Brasil/Canadá**, v. 6, n. 1, 2006. p. 109-130. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/interfaces/article/view/6920>. Acesso em 10 maio 2023.

CATUNDA, L. Entrevista com Leda Catunda. *In*: CHIARELLI, T. **No calor da hora: Dossiê jovens artistas paulistas Década de 1980**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011. p. 93-108. Entrevista concedida a Tadeu Chiarelli.

CHIARELLI, T. **No calor da hora: Dossiê jovens artistas paulistas Década de 1980**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011.

CLÜVER, C. Inter textus/Inter artes/Inter media. **Aletria: revista de estudos de literatura**, v. 14, n. 2, p. 10-41, 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18067/14857>. Acesso em 10 maio 2023.

COCCHIARALE, F. A volta da pintura na era das exposições. *In*: CANONGIA, L. **Anos 80: Embates de uma geração**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2010. p. 234-236.

COELHO, T. **Coleção Itaú contemporâneo: Arte no Brasil, 1981-2006**. São Paulo: Itaú Cultural, 2006. ACERVO DOCUMENTAL DA BIBLIOTECA PAULO MENDES DE ALMEIDA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Dossiê do artista Daniel Senise. Livro, 2006. São Paulo: BPMA – MAM-SP, 2023.

COSTA, C. T. **Arte no Brasil 1950-2000 Movimentos e Meios**. São Paulo: Alameda, 2004.

COSTA, M. C. C. BR/80 – Cenário Social da Década. *In*: MANGE, E. R. de C. (Apres.). **BR 80 Pintura Brasil Década 80**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991. p. 9-12.

CRIMP, D. The end of painting. **October**, The MIT press, vol. 16, p. 69-86, 1981. Disponível em: https://amper.ped.muni.cz/~jonas/knihy/18_klasicka_media_v_soucasnem_umeni/Douglas%20Crimp_The%20End%20of%20Painting.pdf. Acesso em: 11 maio 2023.

DANTO, A. C. **Crítica de arte após o fim da arte**. Tradução de: GALLY, M.; BARBOSA C.; AGUIAR, L. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 7, n. 14, p. 1-17, jul./dez. 2013.

DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem queima**. Tradução: Helano Ribeiro. Curitiba: Medusa, 2018. Título original: L'image brûle.

DOCTORS, M. A Emergência do representado. *In*: FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. **18ª Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo, 1985. Catálogo Geral.

FARIAS, A. 80/90 anos: Um retrato em 3x4 a cores. *In*: INSTITUTO TOMIE OHTAKE. **80/90, modernos, pós-modernos, etc**. São Paulo, 2009. Catálogo de exposição. p. 17-85.

FARIAS, A. Breve roteiro para um panorama complexo: A produção contemporânea (1980 a 1994). *In*: AGUILAR, N. **Bienal Brasil século XX**. 2. ed. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994. Catálogo Geral. p. 424-441.

FRANCA, P. (adapt. Trad.). L'Empreinte – Parte I e II. [s/l.: s.n., 2000] inédito. Adaptação em português do original em francês: DIDI-HUBERMAN, G. (ORG.). **L'Empreinte**. Paris: [s.n.], 1997. Catálogo de exposição, 19 fev. – 19 mai. 1997, Centre G. Pompidou.

FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. **17ª Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo, 1983. Catálogo Geral.

FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. **18ª Bienal Internacional de São Paulo**. São Paulo, 1985. Catálogo Geral.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

GREENBERG, C. Pintura modernista. *In*: FERREIRA, G.; MELLO, C. C. (Org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997. p. 101-110.

GUGGENHEIM Bilbao museum. Anselm Kiefer: The Land of Two Rivers (Zweistromland). Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/11>. Acesso em: 15 out. 2023.

GUINLE, J. Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal. “Geração 80” ou como matei uma aula de arte num shopping center. *In*: CANONGIA, L. **Anos 80: Embates de uma geração**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2010. p. 215-218.

HIGGINS, D. **Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia**. [S.l.]: ubueditions, 2007. Publicação original pela Southern Illinois University Press em 1984.

INTERESTELLAR. Direção: Christopher Nolan. Los Angeles: Paramount Pictures, Warner Bros. Pictures, Legendary Pictures, Syncopy Inc., Lynda Obst Productions: Dist. Paramount Pictures, Warner Bros. Pictures, 2014. 1 filme (169 min), sonoro, legenda, color., 35 mm.

KERN, D. O conceito de hibridismo ontem e hoje: ruptura e contato. **MÉTIS: história & cultura**, v. 3, n. 6, p. 53-70, 2004.

KRAUSS, R. A escultura em campo ampliado. Tradução de: BAEZ, E. C. **Arte e Ensaio**, Rio de Janeiro, v. 17, p. 128-137, 2008. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/52118/28402>. Acesso em: 07 fev. 2023.

KRAUSS, R. **A voyage on the north sea: Art in the age of the post-medium condition**. London: Thames & Hudson, 2000.

KRAUSS, R. Entrevista com Rosalind Krauss. Tradução Leonardo Nunes. **Ars**, São Paulo, n. 34, p. 29-54, dez. 2018. Entrevista concedida a Yve-Alain Bois.

LEAL, P. R.; MAGER, S.; COSTA, M. de L. A bela enfurecida. *In: Revista Módulo*, Rio de Janeiro, edição especial, Catálogo Oficial da exposição “Como vai você, Geração 80?”, 1984. Não paginado.

LEVINGER, Esther. Jasper Johns’ Painted Words. **Visible Language**, v. 23, n. 2-3, 1989. p. 280-295. Disponível em: file:///C:/Users/patib/Downloads/ojsadmin,+VL_23_2-3_jasper_johns.pdf. Acesso em: 07 fev. 2023.

LONGHI, R. R. *Intermedia*, ou para Entender as Poéticas Digitais. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DE COMUNICAÇÃO*, 25, 2002, Salvador/BA. Anais... Salvador: INTERCOM – port com. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/499856f339c6e86abf483beecedb4e52.pdf>. Acesso em 23 de jun. de 2022.

MEDIUM. *In: SIMPSON, J. A.; WEINER, E. S. C. The Oxford English dictionary*. 2. ed. Oxford: Clarendon Press, 1989. v. IX. p. 555.

MONTEIRO, F. D. C. Da geração 80 na arte contemporânea brasileira: A recepção e circulação de obras de arte no mercado nacional. *In: SEMINÁRIO DE PESQUISA DA FESPSP*, 3., 2014, São Paulo. **Anais...** São Paulo: FESPSP, 2014, p. 1-15. Disponível em: https://www.fesp.org.br/seminarios/anais4/GT2/4_DA_GERACAO_80.pdf. Acesso em: 11 maio 2023.

MORAIS, F. Anos 80: A Pintura Resiste. *In: MANGE, E. R. de C. (Apres.). BR 80 Pintura Brasil Década 80*. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991. p. 13-15.

MORAIS, F. Geração 80 continua em festa. Desta vez, com uma coletiva em muro de loja. **O globo**, Rio de Janeiro, 26 ago. 1984. Artes plásticas, p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

MORAIS, F. *Gute Nacht Herr Baselitz* ou Hélio Oiticica onde está você?. *In: CANONGIA, L. Anos 80: Embates de uma geração*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2010. p. 212-215.

MORO, J. M. **Grabado en expansión**: Medios históricos y nuevas perspectivas, Universidade de Cantabria, Santander, 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/35460012/Grabado_en_expansi%C3%B3n_2017_. Acesso em: 27 de jul. 2021.

MOURA, R. Brazilian Contemporary Art: Evolution, Change or Impasse. *In: AMIRSADEGHI, H. (ed.). Contemporary art brazil*. Londres: TransGlobe Publishing, 2012. p. 24-27. ACERVO DOCUMENTAL DA BIBLIOTECA PAULO MENDES DE ALMEIDA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Dossiê do artista Daniel Senise. Livro. São Paulo: BPMA – MAM-SP, 2023.

NADOR, M. Entrevista com Mônica Nador. *In*: CHIARELLI, T. **No calor da hora: Dossiê jovens artistas paulistas Década de 1980**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011. p. 33-44. Entrevista concedida a Tadeu Chiarelli.

NATIONAL Gallery of art. **Hope is: Waiting to Pull Clouds, Polke**. 2016. Disponível em: <https://www.nga.gov/audio-video/audio/collection-highlights-east-building-english/hope-is-wanting-to-pull-clouds-polke.html>. Acesso em: 15 out. 2023.

OBSERVATÓRIO de Favelas e Automatica. **Travessias**. Rio de Janeiro, 2013. Catálogo de exposição.

OLIVA, A. B. La Transvanguardia Italiana. **Leviatán**: revista de pensamiento socialista. Madrid, II Época, n. 8, 1982. p. 129-135. Revista. Disponível em: https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=2000647231. Acesso em 08 jan. 2024.

OSBORNE, P. **Anywhere or not at all: philosophy of contemporary art**. London/New York: Verso, 2013.

PERCORRER. *In*: DICIONÁRIO online de português. Revisora: Débora Ribeiro. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/percorrer/>. Acesso em: 1 mar. 2024.

PINACOTECA de São Paulo. **Gravura em campo expandido**. São Paulo, 2012. Catálogo de exposição.

POLO, M. V. Grande Tela: A 20 anos abordando discussões da atualidade. *In*: SEMINÁRIO INTERNACIONAL MUSEOGRAFIA E ARQUITETURA DE MUSEUS, 2005, Rio de Janeiro, **Anais...** Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. Não paginado. Disponível em: <https://arqimuseus.arq.br/seminario2005/arquivos/artigos/S1-05.pdf>. Acesso em: 11 maio 2023.

RAJEWSKY, I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. **History and Theory of the Arts, Literature and Technologies**, n. 6, p. 43-64, 2005. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/im/2005-n6-im1814727/1005505ar.pdf>. Acesso: 10 maio 2023.

RAMOS, N. Entrevista com Nuno Ramos. *In*: CHIARELLI, T. **No calor da hora: Dossiê jovens artistas paulistas Década de 1980**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011. p. 213-230. Entrevista concedida a Tadeu Chiarelli.

RANCIÈRE, J. O que o 'medium' pode querer dizer: o exemplo da fotografia. Tradução: Pedro Lapa. **ARTis ON**, [S.l.], n. 4, p. 32-40, 2016. DOI. 10.37935/aion.v0i4.101. Disponível em: <https://artis-on.letras.ulisboa.pt/index.php/aio/article/view/68/54>. Acesso em 20 out. 2023.

REINALDIM, I. Em torno de uma ação de "A Moreninha": algumas questões acerca do debate crítico na década de 1980. **Arte & Ensaios**, n 25, Rio de Janeiro: UFRJ. p. 34-43, 2013.

RESENDE, R. Desdobramentos da gravura. *In*: KOSSOVITZ, L.; LAUDANNA, M.; RESENDE, R. **GRAVURA: Arte Brasileira do Século XX**. São Paulo: Cosac & Naify/Itaú Cultural, 2000.

RILKE, R. M. **Cartas a um jovem poeta**. Tradução: Pedro Sússekind. 1. ed. Porto Alegre: L&PM, 2006.

ROMAGNOLO, S. Entrevista com Sergio Romagnolo. *In*: CHIARELLI, T. **No calor da hora: Dossiê jovens artistas paulistas Década de 1980**. Belo Horizonte: C/ Arte, 2011. p. 151-168. Entrevista concedida a Tadeu Chiarelli.

SALLES, C. A. **Gesto Inacabado: Processo de criação artística**. São Paulo: FABESP: Annablume, 1998.

SALVATORI, M. A marca do traço: miscigenações contemporâneas. Anais do 18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Transversalidades nas Artes Visuais. Encontro Nacional da ANPAP. Salvador: EDUFBA, 2009. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/31096/000716872.pdf?sequence=1>. Acesso em: 7 fev. 2023.

SHINER, L. **The Invention of Art: A cultural history**. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

SILVA, R. **Como vai você, Geração 80?**. Rio de Janeiro, 1984. Acervo Memória Lage, acervo digital da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Disponível em: [https://www.memorialage.com.br/marcus-lontra/como-vai-voce-geracao-80/?search=como%20vai%20voc%C3%AA%2C%20gera%C3%A7%C3%A3o%2080&order=ASC&orderby=date&perpage=12&pos=4&source_list=repository&ref=%2Fite ns%2FRaquel Silva – texto apresentação – arquivo parque lage](https://www.memorialage.com.br/marcus-lontra/como-vai-voce-geracao-80/?search=como%20vai%20voc%C3%AA%2C%20gera%C3%A7%C3%A3o%2080&order=ASC&orderby=date&perpage=12&pos=4&source_list=repository&ref=%2Fite ns%2FRaquel%20Silva%20-%20texto%20apresenta%C3%A7%C3%A3o%20-%20arquivo%20parque%20lage). Acesso em: 11 maio 2023.

STEINBERG, L. Outros critérios. *In*: FERREIRA, G.; MELLO, C. C. (Org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997. p. 175-210.

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

TORRES, R. A gravura, o cupim e o fim de tarde: processo de criação em imagens gráficas sobre a paisagem, *In*: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Origens, 28, 2019, Cidade de Goiás. **Anais... Goiânia: Universidade Federal de Goiás**, p. 1077-1093, 2019.

UTAH Museum of Fine Arts. Disponível em: <https://umfa.utah.edu/spiral-jetty>. Acesso em: 2 jan. 2024.

VENEROSO, M. C. F. O campo ampliado da gravura: continuidades, rupturas, cruzamentos e contaminações. **ARJ-Art Research Journal / Revista de pesquisa em arte**, Brasil, v. 1, n. 1, p. 171-183, jan./jun. 2014. Disponível em:

<https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5275/4339>. Acesso em 07 fev. 2023.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS SOBRE DANIEL SENISE

A ARTE de hoje na capital moderna. **Jornal de Brasília**, Brasília, 12 jul. 1986. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

A INVASÃO do parque. **Veja**, Rio de Janeiro, 1984, p. 132. Revista. ACERVO DOCUMENTAL DA BIBLIOTECA PAULO MENDES DE ALMEIDA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Dossiê do artista Daniel Senise. Revista, 1984. São Paulo: BPMA – MAM-SP, 2023.

A POLÊMICA Senise. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 01 fev. 1987. Cartas, p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

ABREU, G. O dinossauro perde a cauda. **O Globo**, Rio de Janeiro 29 maio 1994. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

ADES, D. Daniel Senise: Vestígios. *In*: MESQUITA, I.; ADES, D.; PÉREZ-BARREIRO, G. **Daniel Senise: Ela que não está**. São Paulo: Cosac Naify, 1998. p. 17-26.

ANJOS, M. **Sobre a Necessidade da Pintura**. Catálogo da exposição no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães. Recife, 2005. Disponível em: <https://www.danielsenise.com/texto/sobre-a-necessidade-da-pintura/>. Acesso em: 28 de jul. 2022.

ANOZERO´19 Bienal Coimbra. Daniel Senise. 2019. Disponível em: <https://2019.anozero-bienaldecoimbra.pt/artistas/senise.html>. Acesso em: 10 dez. 2023.

ALBUQUERQUE, F. Conversa com os artistas. **Programa de exposições do Centro Cultural de São Paulo**. São Paulo, 2009. Áudio de palestra presente no acervo digital do Centro Cultural de São Paulo. Visita ao acervo em 24 nov. 2023.

ALBUQUERQUE, F. Memória e difusão. *In*: **PROGRAMA de Exposições Centro Cultural de São Paulo**. São Paulo: CCSP, 2010. Catálogo de exposição. p. 5.

ALVES, C. A matéria do espaço. *In*: **PROGRAMA de Exposições Centro Cultural de São Paulo**. São Paulo: CCSP, 2010. Catálogo de exposição. p. 9.

ALZUGARAY, P. O fator luminoso. **Select: Arte e Cultura Contemporânea**. Out. 2015. Disponível em: <https://select.art.br/o-fator-luminoso/>. Acesso em: 20 de dez. 2023.

ÁQUILA, L. A maior Desgraça é Não Pintar. *In*: **Revista Módulo**, Rio de Janeiro, edição especial, Catálogo Oficial da exposição “Como vai você, Geração 80?”, 1984. Não paginado.

ARAÚJO, C. O direito ao devaneio na nova arte do País. **Correio Braziliense**, Brasília, 27 jan. 1986. ApArte, p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

ARAÚJO, C. Um mergulho na sedução do insólito. **Correio Braziliense**, Brasília, Distrito Federal, 4 out. 1988. Daniel Senise/Exposição. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

ASBURY, M. Daniel Senise, 2892: entre o ser e o nada, o espectador. Tradução: Ana Carolina Azevedo. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 18, n. 31, p. 31-40, nov. 2011.

CHAIMOVICH, F. A construção da pintura. *In*: GALERIA Brito Cimino. **Daniel Senise**. São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2001. Catálogo de exposição. p. 4-5.

CIRENZA, F. Uma no prego, outra no martelo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 31 out. 1993. Entrevista/Daniel Senise. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

COCCHIARALE, F. Imagens com matéria. **Revista Galeria**, n 13, p. 65-67, 1989, p. 65. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

CORPAS F. Atravessamentos e outros destinos: A pintura como resto. *In*: SARAIVA, A.; CORPAS, F.; MIYADA, P. **Daniel Senise**. 1 ed. São Paulo: Cosac Naify/ Oi Futuro, 2016. p. 215-221.

COUTINHO, W. **Daniel Senise**: 18ª Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo, 1985.

COUTINHO, W. Virtuosismo nos limites da representação. **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 jul. de 1996. Exposição, p. 1. SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. Dossiê do artista Daniel Senise. Artigo de jornal, Pasta a/v 4.5 BR, 12 de julho de 1996. Curitiba: SPD – MAC Paraná, 2022.

DANIEL Senise, da 'geração 80', mostra pintura de vanguarda. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 ago. 1984. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

DANIEL Senise. **Jornal do Brasil**, Revista de Domingo, n 558, Rio de Janeiro, 11 jan. 1987. Nomes, p. 13. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

DANIEL Senise traz sua pintura a SP. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 6 ago. 1985. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

DANIEL Senise: Um clássico da nova Geração Oitenta. **Jornal do Commercio**, Recife, 21 ago. 1990. Caderno C. p. 1. SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. Dossiê do artista Daniel Senise. Artigo de jornal, Pasta a/v 4.5 BR, 25 de junho de 1986. Curitiba: SPD – MAC Paraná, 2022.

DANIEL Senise/Vida de pintor enquanto jovem. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 21 jun. 1985. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

DECOLAGEM segura. **Veja**, Rio de Janeiro, 1985, p. 151. Revista. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

FARIAS, A. Bumerangue. *In*: FARIAS, A.; MELLO, A. **Daniel Senise: The piano factory**. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002. p. 12-29.

FARIAS, A. Ping pong #6: Agnaldo Farias e Daniel Senise, 2020. 1 vídeo (1 h 4 min 10 s). Canal Nara Roesler. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CBrXhJDbdOE>. Acesso em: 11 maio 2023.

FARIAS, A. Retrato da mãe do artista. *In*: FARIAS, A.; MELLO, A. **Daniel Senise: The piano factory**. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002. p. 30-51.

FARIAS, A. Sem título. *In*: FARIAS, A.; MELLO, A. **Daniel Senise: The piano factory**. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002. p. 91-111.

FARIAS, A. The Piano Factory. *In*: FARIAS, A.; OMAR, A. **Daniel Senise**. Instituto Tomie Ohtake. São Paulo: Editora Codex, 2002. Catálogo de exposição, p. 4-14.

FERNANDES, J. C. A pintura que valeu a década. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 29 nov. 1999. Caderno G, p. 1. SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. Dossiê do artista Daniel Senise. Artigo de jornal, Pasta a/v 4.5 BR, 29 de novembro de 1999. Curitiba: SPD – MAC Paraná, 2022.

FERNANDES, J. C. Notas de um sobrevivente. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 16 set. de 1997. Exposições, p. 1. SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. Dossiê do artista Daniel Senise. Artigo de jornal, Pasta a/v 4.5 BR, 16 de setembro de 1997. Curitiba: SPD – MAC Paraná, 2022.

FILHO, A. G. Daniel Senise assume a paródia pop na pintura. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 23 nov. 1999. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

FILHO, P. V. Modernidade erudita. **Revista Isto É**, Rio de Janeiro, 1994. Revista. Não paginado. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

FURTADO, M. Arte em branco e preto. **Correio Braziliense**, Brasília, 15 jul. 1986. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

GALERIA de arte centro empresarial Rio. **Daniel Senise: Pinturas**. Rio de Janeiro, 1984. Catálogo de exposição. Não paginado. SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. Dossiê do artista Daniel Senise. Catálogo, Pasta a/v 3.5 BR, 27 de agosto a 23 de setembro de 1984. Curitiba: SPD – MAC Paraná, 2022.

GARCIA, C. **Redrafting the Narrative of Painting: Daniel Senise Delves Into Photography in Two New Exhibitions**. New City Brazil. 2019. Disponível em:

<https://www.newcitybrazil.com/2019/10/01/redrafting-the-narrative-of-painting-daniel-senise-delves-into-photography-in-two-new-exhibitions/>. Acesso em: 5 jan. 2024.

‘GERAÇÃO 80’ marca a temporada e Rio reavalia história de sua arte. **O Globo**, Rio de Janeiro, 28 dez. 1984. Segundo Caderno. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

HERKENHOFF, P. Sudário e esquecimento. In: **DANIEL Senise**. São Paulo, 1993. Catálogo de exposição. Galeria Camargo Vilaça. Disponível em: <https://www.danielsenise.com/texto/sudario-e-esquecimento/>. Acesso em: 15 dez. 2022.

INÉDITOS de Senise. **Tribuna da Imprensa**, Rio de Janeiro, 25 mar. 1992, p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

INSTITUTO CULTURAL ITAÚ. Banco de Dados Informatizado. São Paulo, 1994. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

IOVINO, M. Territórios de infinitude. In: IOVINO, M.; FERREIRA, G. **Vai que nós levamos as partes que te faltam: Daniel Senise**. Pinacoteca do Estado de São Paulo: São Paulo, 2011. p. 19-35.

LABRA, D. 2892. In: CASA França-Brasil. **Daniel Senise: 2892**. Rio de Janeiro, 2011. Catálogo de exposição. p. 4-8.

LAGNADO, L. Daniel Senise: Conquistando o volume. **Revista Galeria**, n 13, 1989. p. 60-64. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

LEITE, R. M. Um sobrevivente da geração 80. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 set. 1987. Artes Plásticas/Crítica. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

LENCASTRE, C. Além dos limites da sua geração. **O Globo**, Rio de Janeiro, 22 mar. 1992. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

LONTRA, M. Sangue e areia, portões abertos. In: GALERIA de arte centro empresarial Rio. **Daniel Senise: Pinturas**. Rio de Janeiro, 1984. Catálogo de exposição. Não paginado. SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. Dossiê do artista Daniel Senise. Catálogo, Pasta a/v 3.5 BR, 27 de agosto a 23 de setembro de 1984. Curitiba: SPD – MAC Paraná, 2022.

MACEDO, L. Prédio do Hospital Matarazzo recebe mostra de arte antes de reforma. **G1**. São Paulo, set. 2014. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2014/09/predio-do-hospital-matarazzo-recebe-mostra-de-arte-antes-de-reforma.html>. Acesso em: 10 dez. 2023.

MARTINS, A. Dois expositores em um: Daniel Senise mostra na Thomas Cohn como dividiu a sua obra. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 20 abril. de 1992, p. 1. ACERVO DOCUMENTAL DA BIBLIOTECA PAULO MENDES DE ALMEIDA DO MUSEU DE

ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Dossiê do artista Daniel Senise. Artigo de jornal, 20 de abril de 1992. São Paulo: BPMA – MAM-SP, 2023.

MELLO, A. Daniel Senise: O chão da oficina. *In*: FARIAS, A.; MELLO, A. **Daniel Senise: The piano factory**. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio, 2002. Catálogo de exposição. p.220-229.

MELLO, M. S. Na presença de ausentes. *In*: **DANIEL Senise: XXIX Bienal de São Paulo**. São Paulo, 2010. Catálogo de exposição. p. 10-23.

MESQUITA, I. Territórios dos sentidos. *In*: MESQUITA, I.; ADES, D.; BARREIRO-PÉREZ, G. **Daniel Senise: Ela que não está**. São Paulo: Cosac Naify, 1998. p. 9-16.

MILLEN, M. Daniel Senise: A arte da coerência. **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 jul. 1996. Corpo a corpo, p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

MOLINA, C. Desafio do pintor: Daniel Senise revisita 30 anos de trajetória com mostra em espaço dedicado à tecnologia. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 5 de ago. de 2015. Caderno 2. Visuais. p. 1. ACERVO DOCUMENTAL DA BIBLIOTECA PAULO MENDES DE ALMEIDA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Dossiê do artista Daniel Senise. Artigo de jornal, 05 de agosto de 2015. São Paulo: BPMA – MAM-SP, 2023.

MORAES, A. Galeria é inaugurada com exposição de Senise. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 04 set. 1997. Caderno 2. p. 1. CENTRO DE PESQUISA DO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. Dossiê do artista Daniel Senise. Artigo de jornal, 04 de setembro de 1997. São Paulo: CP - MASP, 2023.

MORAIS, F. Inquestionável vocação para a pintura. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 mar. 1992. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

MORAIS, F. Senise arranca cristais e ilumina o podium. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 jun. 1986. Artes plásticas, p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

MOSÉ, V. A intimidade da pintura. *In*: GALERIA Brito Cimino. **Daniel Senise**. São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2001. Catálogo de exposição. p. 20.

MOSQUEIRA, B. Daniel Senise. *In*: GALERIA PAULO DARZÉ. **Daniel Senise - Museu do Recôncavo**. Salvador, 2019. Catálogo de exposição. p. 65-100.

NAME, D. A paixão barroca pela síntese. **O Globo**, Rio de Janeiro, 1 set. 1998. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

NAME, D. Daniel Senise: Pintura como abrigo da imagem. **Revista Poiésis**, n 26, p. 161-174, dez. 2015. Disponível em: <http://www.poiesis.uff.br/p26/p26-6-artigos-2-daniela-name.pdf>. Acesso em: 11 maio 2023.

NAME, D. Um ex-engenheiro que sonhava ser negociante. **O Globo**, Rio de Janeiro, 1 set. 1998. p. 2. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

NARA Roesler. **Daniel Senise**. São Paulo; Rio de Janeiro; Nova Iorque, [s.d.]. Portfólio do artista.

NERY, N. Daniel Senise e a tela que propõe. **Correio do Brasil**, Brasília, 13 jul. 1986. Artes plásticas, p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

OBRA de Senise sobrevive. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 03 set. 1997, p. 1. SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. Dossiê do artista Daniel Senise. Artigo de jornal, Pasta a/v 4.5 BR, 03 de setembro de 1997. Curitiba: SPD – MAC Paraná, 2022.

OLIVA, F. Senise volta ao campo de batalha da pintura. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 24 out. de 2001. Visuais, p. 1. SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. Dossiê do artista Daniel Senise. Artigo de jornal, Pasta a/v 5.5 BR, 24 de outubro de 2001. Curitiba: SPD – MAC Paraná, 2022.

ORSINI, E. O gênio da geração 80. *In*: **Daniel Senise**. [S.l.]: [s.n.], [s.d.]. p. 29-32. SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. Dossiê do artista Daniel Senise. Artigo de revista, Pasta a/v 4.5 BR, [s.d.]. Curitiba: SPD – MAC Paraná, 2022.

PEDREIRA, A. (org.). **Arte em Diálogo**: criação, produção, processos.... 4. ed. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes, 2008.

PÉREZ-BARREIRO, G. Construções sobre a Pintura. *In*: MESQUITA, I.; ADES, D.; PÉREZ-BARREIRO, G. **Daniel Senise**: Ela que não está. São Paulo: Cosac Naify, 1998. p. 27-31.

PIMENTA, Â. Passeando com o cachorro. **Veja**, Rio de Janeiro, 1993, p. 117. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

PIZA, D. Mercado e promoção mudaram panorama. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 3 jul. 1995. Ilustrada, Geração 80, p. 1. SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU de arte Contemporânea do Paraná. Dossiê do artista Daniel Senise. Catálogo, Pasta a/v 4.5 BR, 3 de julho de 1995. Curitiba: SPD – MAC Paraná, 2022.

RATTES, A. S. *In*: **CASA França-Brasil**. Daniel Senise: 2892. Rio de Janeiro: 2011. Catálogo de exposição. p. 2.

REIS, P. A vanguarda já acabou: Sucesso no exterior, Daniel Senise não está feliz com seu trabalho. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 jun. 1993. Nomes, p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

REIS, P. Mesmo quando ela não está, está. *In*: GALERIA CANVAS, Exposição. Porto, 2001. Disponível em: <https://www.danielsenise.com/texto/mesmo-quando-ela-nao-esta-esta/>. Acesso em: 11 maio 2023.

REIS, R. Sudário-Memória. *In*: GALERIA de arte UFF. **Daniel Senise**. Rio de Janeiro, [s.d.]. Catálogo de exposição. ACERVO DOCUMENTAL DA BIBLIOTECA PAULO MENDES DE ALMEIDA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Dossiê do artista Daniel Senise. Catálogo de exposição [s.d.]. São Paulo: BPMA – MAM-SP, 2023.

RIANI, M. Sob o signo da contemporaneidade: Daniel Senise inaugura hoje na Thomas Cohn a centésima exposição da galeria de Ipanema. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 11 jul. 1996. Caderno B, p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

ROELS, R. A pintura da pintura. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 23 mar. de 1989. Caderno B, p. 1. SETOR DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ. Dossiê do artista Daniel Senise. Artigo de jornal, Pasta a/v 4.5 BR, 23 de março de 1989. Curitiba: SPD – MAC Paraná, 2022.

ROSEWOOD. Daniel Senise. São Paulo. Disponível em: <https://www.rosewoodhotels.com/pt/sao-paulo/overview/rosewood-art-collection/daniel-senise>. Acesso em: 10 dez. 2023.

RUGGERI, M. C. D. **Daniel Senise**. 1. ed. São Paulo: Folha de São Paulo, 2013. (Coleção Folha Grandes Pintores Brasileiros, v. 22).

SALLES, C. A. Anotações de Daniel Senise: um canteiro de obras. **ARS (São Paulo)**, São Paulo, v. 1, p. 89-107, dez. 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2915/3605>. Acesso em: 11 maio 2023.

SALLES, C. A. Livros de Daniel Senise. **Manuscritica**: Revista De Crítica Genética, São Paulo, v. 1, n.1, p. 98-118, 2001. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscritica/article/view/177477/164511>. Acesso em: 11 maio 2023.

SENISE: Carreira sólida e linear. E sem influências. **Jornal da tarde**, São Paulo, 14 out. 1993, p. 1. ACERVO DOCUMENTAL DA BIBLIOTECA PAULO MENDES DE ALMEIDA DO MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Dossiê do artista Daniel Senise. Artigo de jornal, 14 de out. de 1993. São Paulo: BPMA – MAM-SP, 2023.

SENISE, D. [CAMPO] – Daniel Senise, 2019. 1 vídeo (14 min 36 s). Canal EAV Parque Lage. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8TOepHli_HI. Acesso em: 1 jan. 2024.

SENISE, D. Conversa com Camillo Osório. *In*: **DANIEL Senise: XXIX Bienal de São Paulo**. São Paulo: [s.n.], 2010. p. 70-75.

SENISE, D. DANIEL SENISE CIDADE MATARAZZO. 1 vídeo (3 min 18 s). Canal Cidade Matarazzo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KEmmGYiWZ-Y>. Acesso em: 10 dez. 2023.

SENISE, D. Daniel Senise no Anozero´19, 2019. 1 vídeo (1 min 39 s). Canal Anozero – Bienal de Arte Contemporânea de Coimbra. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hQcxrMojBjM>. Acesso em: 10 dez. 2023.

SENISE, D. Entrevista a Agnaldo Farias. *In*: MUSEU Oscar Niemeyer. **Mostra Daniel Senise 2000-2006**. Curitiba, 2006. Catálogo de exposição. p. 6-39.

SENISE, D. O Voo do Bumerangue. **Exposição Daniel Senise na Thomas Cohn Arte Contemporânea**. São Paulo, 1999. Disponível em: <https://www.danielsenise.com/texto/o-vo-do-bumerangue/>. Acesso em: 11 maio 2023. Entrevista concedida a Glória Ferreira.

SENISE, D. **Entrevista com Daniel Senise**. Curitiba/São Paulo, 2023. Entrevista virtual concedida a Patrícia Bertin (Anexo 1).

SENISE, D. **Entrevista de Daniel Senise a Brett Littman The Drawing Center New York**. Nova Iorque, 2017. Disponível em: <https://www.danielsenise.com/texto/entrevista-de-daniel-senise-a-brett-littman-the-drawing-center-new-york/>. Acesso em: 11 maio 2023.

SENISE, D. Palestra Daniel Senise. Parque Lage. Rio de Janeiro, 2010. (Áudio de palestra presente na Coleção Cláudia Saldanha do arquivo digital Memórialage da Escola de Artes Visuais do Parque Lage). Disponível em: https://www.memorialage.com.br/claudia-saldanha/palestra-daniel-senise/?search=daniel%20senise&order=ASC&orderby=date&perpage=12&pos=21&source_list=repository&ref=%2Fitens%2Fpage%2F2%2F. Acesso em: 11 maio 2023.

SENISE, D. Ping pong #6: Agnaldo Farias e Daniel Senise, 2020. 1 vídeo (1 h 4 min 10 s). Canal Nara Roesler. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=CBrXhJDbdOE>. Acesso em: 11 maio 2023.

SENISE fala de seu prazer pela pintura. **Hoje em dia**, Belo Horizonte, 11 jul. 1990. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

SENISE, rompendo a monotonia. **Jornal da tarde**, São Paulo, 9 set. 1987. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

SENISE volta a expor sua obra no Rio. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 mar. 1992. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo*.

SIQUARA, C. A. Experimentação na pintura. **Portal O tempo**. Ago. 2015. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/entretenimento/magazine/experimentacao-na-pintura-1.1100396>. Acesso em: 1 de jan. 2024.

TEJADA, R. Daniel Senise: Telas 1988-1994. *In*: MUSEU de Monterrey. Catálogo de exposição. México, 1994. Disponível em: <https://www.danielsenise.com/texto/daniel-senise-telas-1988-1994/>. Acesso em: 11 maio 2023.

TRANSPARENTES e silenciosas. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 out. 1993. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo.*

VERAS, E. Daniel Senise pinta a pintura. **Zero Hora**, Porto Alegre, 14 out. 1998. p. 1. *Fundação Bienal de São Paulo / Arquivo Histórico Wanda Svevo.*

ANEXO 1 – ENTREVISTA COM DANIEL SENISE

Entrevista realizada no dia 27 de novembro de 2023 remotamente, pela plataforma do Google Meet.

P: Patrícia Bertin (Entrevistadora)

D: Daniel Senise (Entrevistado)

P: Queria que você contasse um pouco sobre a obra do Hotel Rosewood em São Paulo. Eu li que você teve uma experiência em 2014, junto com outros artistas, depois fotografando, e aí surgiu a questão de umas janelas que você fez e que estão no espaço. Queria saber um pouco mais sobre essa produção.

D: O que eu fiz lá foi o seguinte: Aquilo foi um hospital, depois ficou fechado muito tempo como uma ruína, depois foi comprado e virou agora um hotel de luxo. As paredes são forradas com lambris de madeira e eu tenho dois corredores lá, que levam aos quartos, nos quais simplesmente selecionei algumas partes das paredes originais para emoldurá-las com a nova obra do hotel. Quando você faz isso, você puxa o olhar hierarquicamente, a parede toma a posição de uma pintura. Existem pinturas modernas muito iguais àquilo, como do período do tachismo, do minimalismo, da abstração informal, grafitti contemporâneo. Só foi isso que fiz, dizer que aquilo que estão olhando é uma pintura.

P: Como uma curadoria do que já estava ali.

D: Foi uma escolha minha ao selecionar os pedaços. Aquilo se incorpora ao espaço (é um site-specific) porque está falando daquele lugar em outros períodos, não está ocultando, está expondo.

P: Essas janelas foram feitas no momento da reforma, para transformar no hotel?

D: Sim.

P: Você definia onde você queria e tinha que lidar com o pessoal da obra?

D: Quando eles fizeram as paredes finais tiveram algumas pequenas mudanças. Eram o engenheiro, o fornecedor, o operário, todos interferindo um pouco.

P: No início da sua trajetória, você se colocava como pintor e era identificado dessa forma por críticos, matérias de jornais e etc. Depois de um tempo parece que isso se modifica um pouco para uma visão mais aberta, de você como um artista plástico, artista contemporâneo. Queria saber como você se vê hoje, se ainda com o rótulo de “pintor”? Porque me parece que essa conexão com a pintura sempre se mantém de alguma maneira.

D: Sim, o problema é que você tem que sempre estar se classificando, se situando, dizendo o que você está fazendo. O que eu faço tem a ver com pintura, tem a ver com imagem. Eu trabalho em pintura no campo expandido. Não tenho preocupação que digam que o que faço não é pintura. No começo eu pintava com pincel, hoje eu estou fazendo imagens ainda, mas de outras formas. Eu acho que a base do que eu faço é pintura, mas o problema talvez seja a definição de pintura que tem de ser um pouco atualizada.

P: Por diversas vezes são pontuadas temáticas no seu trabalho que se repetem, como: memória, questões ligadas à morte (no início), presenças e ausências. Queria saber se isso é uma percepção sua, ou algo que aparece intuitivamente? Porque os trabalhos de alguma forma parecem estar todos conectados com essas sensações, como uma continuidade, sempre se desdobrando. Por mais que sejam visualidades ou resultados muito diferentes, ainda sim essas leituras parecem se apresentar de alguma forma.

D: Eu acho que um artista está sempre fazendo a mesma coisa, mas procurando formas diferentes de fazê-la. O começo do processo de arte é sempre tentar encontrar uma essência, alguma coisa que faz parte do trabalho, que te individualiza, tanto tematicamente, como a escolha da linguagem que você utiliza. Isso é um processo que não acontece instantaneamente, em média leva uns 10 anos para você criar um “conjunto representativo”, aquilo que define você e o seu trabalho, e acho que o artista é sempre o primeiro público/espectador disso.

Eu não sabia exatamente o que faria no começo e comecei com o pincel, por uma questão do contexto em que todos estavam pintando. Eu pintei bem com o pincel, mas chegou uma hora que tive a sensação de que não era aquilo que ia acontecer, embora já estivesse mostrando na Bienal de São Paulo.

Levei 10 anos para construir esse território tanto temático quanto de procedimentos, de materiais, que vai evoluindo. Até hoje eu não sei dizer para você qual é o tema do meu trabalho. Tenho a sensação de que eu sei qual é, mas eu uso um esquema que é o seguinte: Eu comecei no período posterior ao esgotamento do modernismo, nos anos 1980, quando ele já não tinha muito mais para onde ir, e por isso existia uma certa liberdade. Voltou-se a uma pintura com figuração, muito primitiva, às vezes muito espontânea. Uma das coisas que eu percebi foi aquilo que um crítico da época chamado Achille Bonito Oliva defendia como a transvanguarda, a ideia de que o artista contemporâneo visita todos os estilos e faz o que quiser. Eu tento ver isso de uma

maneira um pouco mais expandida, porque eu não quero visitar os estilos e colocá-los plasticamente na tela. Acredito que o pintor contemporâneo, eu incluso, trabalha no tema permanente da nossa existência, o mistério, e as ferramentas usadas são as conquistas que o período moderno nos deu: a tela parar de ter um compromisso com a representação fidedigna, a cor passar a ter uma participação muito intensa, o surgimento do impressionismo, o expressionismo, a dessacralização da tela e etc. Todas essas conquistas modernas hoje estão disponíveis para que façamos uma pintura que fala das coisas que sempre foram ditas. Acredito que muitos dos pintores que faziam temas sacros, religiosos, nos séculos XV, XVI, XVII, talvez não fossem tão religiosos assim. Eles pintavam aquilo porque era o que todos deveriam pintar, e hoje vemos essas pinturas não pelo tema, mas pela maneira como foram feitas, como o material foi usado. Hoje acredito que estejamos liberados dessa superestrutura. Inclusive, acho que usamos o termo pintura para simplificar a ideia, porque tem muitos artistas que trabalham com pintura que não fazem a pintura tradicional que se tem expectativa.

P: Você acha que essas categorias estão ficando meio que...

D: Eu acho que elas estão desgastadas, inclusive poucos escultores esculpem, mas é uma base que usamos, sobretudo no ocidente, para definir essas categorias artísticas. Hoje você vê muitos artistas circulando entre linguagens. É mais incomum você ver um pintor que só pinta, ou uma pessoa que trabalha com escultura que não faça coisas planas também. Tem uma flexibilidade maior em relação a isso.

P: O seu trabalho nesse sentido percorre bastante.

D: Sim, eu não uso tinta. Eu uso alguns elementos como fotografia, fragmentos de espaços, etc.

P: Sobre as impressões que você fazia no chão, o ponto que me instigou foi a obra "Detective" que estava, na época, exposta no MON. É uma obra enorme. Em um primeiro momento pensei que a tridimensionalidade tinha sido construída pela tinta. Vi o catálogo da exposição de gravura expandida da Pinacoteca, que trazia um trabalho seu e pensei qual seria a relação. Então fui pesquisar mais sobre essa operação das impressões.

D: No caso das impressões eu coloco panos grandes no chão ou na parede, jogo água e cola cascorez e aquilo capta matérias das superfícies quando seca. Eu uso esses panos como uma paleta, minha tinta. Estou construindo uma tela agora com monotipias de paredes, tenho usado muito esse tipo de monotipia.

P: No trabalho com as monotipias, em geral, tem um processo bem definido?

D: Em geral sim. Eu desenho o trabalho no suporte que hoje são placas de alumínio e a questão é pictórica, cromática, de resolver que cores vão em que lugares.

P: Essas impressões que você faz na parede são mais recentes ou desde o começo você também as fazia?

D: São mais recentes. Eu chamo de monotipias, mas até hoje não tem um termo bom para essa captação de matéria, porque na parede em geral você tem várias camadas de tinta. Em alguns trabalhos eu captei a parede que vem com essas camadas, e depois lixei. É quase como um projeto escultórico, lixar camadas de tinta para construir uma imagem. Tenho um trabalho mais recente com essa proposta, em que eu lixo o entorno da tela e surge a imagem do véu de Verônica. O tema do trabalho é uma série sobre esse véu, que tem relação com a cultura cristã no começou no século XIII. Verônica era uma personagem da via Crúcis que enxugou o rosto de Cristo, e este apareceu milagrosamente no pano, sendo tema de vários pintores como Velásquez, Zubarán e El Greco.

P: Tem um trabalho mais recente que é uma instalação que você fez com os lençóis de um hotel e do instituto do câncer, mas a ideia você fala que surge bem antes, lá nos anos 1990, com a doação desses panos para fazer algo com isso. Como é essa sua relação com esses materiais diversos? Surge organicamente?

D: Nos anos 1980 eu comecei a capturar a matéria do chão do ateliê e construir telas com isso. Teve um momento híbrido que eu ainda pintava com tinta e fazia essas impressões. Fiz experiências com pregos deixando nos panos a sua marca. Um pouco a ideia do sudário, algo representado com a própria matéria. Na década de 1990 eu estava numa viagem e pensei nesse trabalho dos lençóis, uma obra projetada em que eu não colocasse a mão. Dois brancos, um em frente ao outro, mas a informação de um e a de outro são opostas de certa forma. Ainda nos anos 1990 fiz todo o processo, doei lençóis para a UTI do hospital do câncer no Rio de Janeiro e fiz a mesma coisa com um motel, perto do largo do Machado. Mas acabei guardando os lençóis por um tempo. No final dos anos 2000 eu fui convidado a fazer uma exposição na Casa França-Brasil onde expus esse trabalho, que basicamente são panos que captaram coisas não visíveis. Você precisa olhar para aquilo com a informação do que se trata. Os brancos têm qualidades distintas a partir da informação que você recebe deles.

P: É um sudário também, não é?

D: Sim, literalmente é um sudário.

P: Eu não sabia dessa questão do pano da Verônica, mas também o pano é um sudário, pois se a face de Cristo aparece.

D: Sim, é construído pelo suor. Tem uma palavra que define isso, mas não me lembro. É uma pintura que se faz sozinha, o milagre, como o que ocorreu no véu de Verônica (corruptela de Verrocchio).

P: Quando você faz as impressões do chão, tendo esse diálogo com a pintura, também é uma pintura que aconteceu de certa forma sozinha. Você captou ali, claro que você constrói suas imagens depois, mas aquela matéria que está ali, aquelas manchas se fizeram pela passagem do tempo, por quem passou.

D: Eu estou captando, mas neste caso uso como tinta. Tem um trabalho que eu estou fazendo nesse momento, no qual meu assistente põe um lençol grande (10/20 metros) de algodão no chão, e joga uma mistura de carvão triturado, um pouco de óxido de ferro, cola cascorez, água e espalha com um rodo. Sobre essa mancha preta se forma, eu vou com dois ângulos retos procurando imagens, coloco uma moldura e digo que é uma pintura. É como uma pescaria. Por isso que a mancha é feita por ele, para que eu não esteja pensando previamente na imagem que vou usar. Não estou criando imagens, estou achando imagens, que nem a Verônica.

P: Eu vi uma conversa sua com o curador Agnaldo Farias falando sobre um trabalho da Bienal de Coimbra, que foi num convento e você selecionou uma parte de um corredor para fazer um duplo. Você teve a oportunidade de ir lá fazer o trabalho?

D: Sim. É um trabalho intitulado "The quick and the dead", que eu fiz em uma exposição em 2014 no Hospital Matarazzo, com o mesmo princípio. Um lado do quarto do hospital eu restaurei completamente, e deixei um retângulo com o que tinha lá. O outro lado eu fiz o inverso, só coloquei um retângulo restaurado no centro e eles se comunicavam pelo espelhamento.

Em Coimbra fiz a mesma situação, mas em um corredor de 200 metros. Esse lugar já tinha sido anteriormente um convento, depois foi um quartel e agora era um centro cultural. Tem o mesmo princípio de selecionar partes das paredes que voltei a fazer depois no Rosewood.

P: E aí você próprio que faz a pintura?

D: Não, eu indiquei a composição e os assistentes pintaram.

P: Teve alguma época que você ficou sem assistentes?

D: Com o tempo fiquei mais dependente de assistentes. No começo eu trabalhava muito sozinho, agora tenho até poucos assistentes para o que eu preciso. Eu escolho

o lugar onde vai cada pano, mas como você pôde ver minha assistente trabalhando, ela corta as peças de panos com um estilete e cola nos lugares indicados, é uma técnica que as gerações dos assistentes foram desenvolvendo. Passam de um para o outro. Eles fazem máscaras, vão definindo, arrumam com ferro de passar de lavanderia etc. Cada mão tem sua identidade. Sempre tem um pouco o registro da pessoa que está fazendo aquilo comigo. Mas eu adoraria não precisar de assistentes.

P: Outro trabalho que eu achei bem interessante e achei muito pouco sobre, foi um trabalho que você fez no Museu da Maré, que é o dos buracos na parede, com as maquetes e um dos buracos dando para a própria sala expositiva.

D: Ali é um site-specific também. Quando você entrava na exposição, uma coletiva de artistas, tinha a parede transversal à entrada com os cinco buracos. No primeiro buraco você via o Museu d'Orsay, no segundo a National Gallery em Londres, no terceiro o MoMa, no quarto o MAM do Rio e no quinto buraco você via a sala em que estava entrando. É didático de uma certa forma. Os buracos ficavam na altura dos meninos e meninas. Não era para os adultos, mas sobretudo para as crianças. Eu quando era criança gostava de ver livros de arte, mas só fui ver um museu na Europa quando consegui comprar a passagem. As maquetes foram pequenas joias anamórficas, deformadas. Arrumei um bom maqueteiro e durante 2 meses o ateliê virou uma fábrica de maquetes. Foi muito legal fazer. Toda vez que você tem um projeto e ele implica em algumas atividades é um desafio ter de chegar naquilo. Isso veio da proposta de mostrar um trabalho na favela. Questionei-me sobre pendurar uma tela na favela. Ao lado das maquetes tinha uma tela pendurada também, mas eu queria fazer uma coisa que falasse do lugar em que eles estavam, que é um lugar de arte. Não muito longe dali está o MAM do Rio, um pouco mais distante está o MoMa etc.

P: Trazer esses lugares para perto deles de alguma forma.

D: Sim, sobretudo um lugar tão barra pesada, onde às vezes o seu imaginário tem de ficar de lado, porque você tem que estar atento para sobreviver.

P: Você chamou uma pessoa para fazer e você fez junto com ele as maquetes?

D: Construimos as maquetes no meu ateliê com a ajuda de um maqueteiro. Nesse momento estou expondo no MAC -USP aqui em São Paulo, e lá mostro uma maquete do National Gallery à noite. Ela está no meio da sala como um tótem, é um cubo de madeira em que você vê o museu à noite, quando não tem ninguém.

No caso da exposição na Maré 5 buracos, usei imagens das salas dos museus com suas coleções,

P: Quanto tempo demorou para fazer as maquetes?

D: Acho que ficamos uns 2 meses trabalhando. Eu tenho filmagens dessa época, o ateliê inteiro estava ocupado pelas 5 maquetes. Às vezes trabalhávamos à noite para ter a iluminação específica.

P: Também queria saber um pouco sobre o trabalho da “Eva”. Eu tive a oportunidade de ir lá no Centro Cultural de São Paulo e eles até disponibilizaram uma palestra sua falando sobre a realização desse trabalho, que também foi um site-specific. Você comentou que já estava fazendo os tijolos, que queria pegar o material que tinha no seu ateliê e fazer alguma coisa com aquilo. Eu queria entender como que surge a ideia de transformar aquilo em tijolinhos? Depois você usou isso na “Eva” e fez uma fábrica ali de tijolos. Você disse que teria que complementar com os tijolos que você ia fazer no seu ateliê. Como foi?

D: Todos os tijolos foram feitos lá na fábrica. A gente recebia o material impresso de exposições do CCSP, colocava no triturador, adicionava alvejante, um pouquinho de gesso, um pouquinho de cola, e colocava na fôrma. Tinha uns aquecedores no local, mas levava no sol também. Durou quatro meses. À medida que eram feitos eu acumulava os tijolos em torno da escultura da Eva. Foi muito interessante porque quando você projeta um trabalho você tem algumas ideias do que vai acontecer, mas com a participação das pessoas que vinham de todos os lugares, alguns achavam que aqueles tijolos eram de mármore, também comentaram sobre estar se escondendo a nudez da Eva.

À medida que estava subindo, você ainda conseguia ver a escultura do Brecheret nas frestas, ela não ficou completamente oculta. E para aquela estrutura permanecer em pé eu tive que inventar um entrelaçado com os tijolos. A cada duas semanas eu empilhava os que iam ficando prontos. Meu assistente ficava em uma sala na exposição produzindo os tijolos.

P: E as pessoas interagiam com ele?

D: Sim, ele falou que o tempo todo tinha alguém com uma conversa.

P: Eu achei super interessante isso de ser uma coisa que vai perdurando, vai se montando.

D: Depois eu fiz telas com esses tijolos.

P: E teve na bienal também.

D: Eu fiz um na Bienal. Inclusive, nessa exposição que eu estou fazendo aqui no MAC-USP, tem essa sala da Bienal, na qual você pode entrar, e que fiz inteira com placas, reciclando materiais de convites, catálogos e folhetos de exposições.

P: Não sei se em algum momento você resgata a ideia e quer dar uma outra dimensão para aquilo? Por exemplo, os panos tiveram dois momentos que você expôs. Você tem a intenção de mostrá-los novamente? Você guarda esses materiais ou tem de fazê-los de novo?

D: Tem um convite para fazer isso no ano que vem em uma instituição em São Paulo. O da Bienal eu já expus em cinco lugares diferentes. As placas estão um depósito em caixas, e os lençóis e seus chassis também estão guardados para uma eventual exposição.

P: Os chassis você montava no ateliê?

D: Sim. Tem épocas que o ateliê vira uma empresa de produção em série de algumas coisas.

P: E a montagem deles, de encaixá-los, é no lugar mesmo?

D: É no local. Eu desenhei uma estrutura de madeira e fizemos. Quando mostrei em Porto Alegre na Fundação Iberê Camargo, os dois painéis foram montados no chão e pendurados. O título desses trabalhos é o número calculado de pessoas que passaram nas duas superfícies. No França-Brasil eram 2892, no Iberê eram menos, porque eram menos lençóis.

P: Queria saber o que você lembra dessa época de viver o rótulo da geração oitenta e toda essa questão da mídia em torno dos artistas... O quanto você tinha uma percepção de ser algo que todos falavam, com as atenções voltadas a vocês.

D: Para mim foi muito divertido. Eu estudei engenharia e estava especulando o que eu ia fazer com a arte. De repente teve essa exposição, mas eu não era muito situado, não tinha tanta estrutura. A única coisa que percebi é que isso duraria pouco, porque não era um grupo com um ideário, um manifesto. A arte sempre teve manifesto. Foi como se fosse uma porta que abriu numa determinada situação, não de forma espontânea, mas por uma conjuntura, sobretudo do mercado e interesse em novos artistas, um reflexo do que acontecia fora do Brasil. Tinha um “boom” de arte no mundo inteiro. Foi legal, mas eu achava que aquilo ia durar pouco tempo.

P: Hoje tem um olhar mais crítico me parece, até dos próprios artistas entendendo que por um lado foi bacana, mas também tinha uma leitura sobre estarem fazendo a

mesma coisa. Parece que não se olhava muito para o que vocês realmente estavam produzindo, ou a proposta de cada um.

D: Se pensarmos na geração 80 não haviam muitas propostas, éramos muito jovens. Existe pouco registro disso. Por exemplo, eu estou fazendo um livro agora e eu precisava de uma imagem boa do meu trabalho na exposição “Como vai você, geração 80?”, um trabalho muito legal com um “Sansão” derrubando as colunas da escola. Eu considero o primeiro site-specific da minha vida. E por ter demorado para chegar na escola, no dia da desmontagem, alguém retirou o trabalho e jogou fora. Então, tinha essa informalidade. Hoje teria sido um evento muito mais registrado. Não tem praticamente fotos da exposição. O que havia era uma coluna semanal sobre artes plásticas do Frederico Morais no jornal O Globo. Hoje você quase não tem mais crítica de arte na imprensa.

P: Como que você vê esse ambiente de arte? Eu lembro de ter lido em algum momento você falando que é mais conhecido que o seu trabalho. Você ainda tem essa impressão?

D: Eu estou no centro do meu trabalho. Estava agora falando com um amigo, Charles Watson, sobre a minha produção. Ele fez um comentário e eu falei: “acho que você não tem visto meu trabalho”. O momento é completamente diferente hoje, tem um excesso de informação e imagem, mas às vezes tem uma limitação. A partir dos algoritmos você fica muito fechado no que te alimenta, mas é muito mais rico hoje do que no passado, em termos de imagem.

Uma coisa que eu acho que falta são museus no Brasil. Você está em Curitiba, tem um museu bom, o MON, o qual tem uma programação. Saindo do eixo Rio-São Paulo, talvez seja o museu mais ativo. Sem falar em Inhotim, que é uma coisa distinta. O MON está no circuito, tem muitas exposições, algumas que não vi em São Paulo.

Acho que é o que falta para as pessoas terem mais convívio com a arte. Para mim é importante você ver o meu trabalho, porque você começa a se interessar quando você está em frente a coisa. Esse trabalho (Detective), um ex-assistente meu, um amigo, escreveu sobre ele, sobre a dedicação a uma coisa que não tem nada a não ser o próprio vazio, a construção de uma imagem que não tem excesso de informação, precisa ser preenchida. O seu contato com esse trabalho aconteceu no museu. Quando jovem eu vinha para São Paulo ver a Bienal com meu primo, sem a menor contextualização. Vinha por ser divertido ver a multidão, coisas grandes, nem sabia o que eu estava vendo.

P: Acho importante mesmo. Na época que eu vi o seu trabalho eu estava fazendo estágio lá no MON, recebendo crianças, fazendo mediação com escolas e etc. É muito bacana ver, às vezes, um primeiro contato delas com o museu. Era engraçado perguntar para quem nunca veio ao museu, o que eles esperavam ver, e receber respostas com: “um fóssil de dinossauro”.

D: Que legal!

P: É uma experiência muito bacana mesmo e uma falta. E também uma falta de ter mais informação circulando. O jornal me parece que fazia esse papel.

D: Todos os jornais faziam, depois só em São Paulo. Hoje não tem crítico de arte em jornal, tem jornalistas especializados.

P: Você trabalha muito com representação de tridimensionalidade, volume. Falavam muito da volumetria, associando talvez a experiência com o Angelo Venosa. Então, queria saber se vocês se influenciavam de alguma forma?

D: Não, mas tem uma contaminação, que é inevitável. Eu fiz um trabalho que se chama “O beijo do elo perdido”, tinha muito a ver com a imagem do que o Angelo fazia lá. Existia sim uma contaminação, mas a gente não falava muito de trabalho. Ele morreu ano passado, era um grande amigo. Nós tínhamos uma coisa muito tácita, conversávamos pouco. Dizem que eu era o melhor amigo dele/ele era meu melhor amigo, eu não sei medir essas coisas, mas é uma falta muito grande que ele faz. Não tínhamos conversas para falar sobre o trabalho, mas sim de outras coisas.

P: Gostaria também de saber sobre suas referências a história da arte, e temas religiosos. De onde elas vêm?

D: Vem da pintura, não da religião, eu sou ateu. Porém, acho que se tanto a religião quanto a arte acabassem hoje, amanhã apareceriam novamente. Fazem parte da nossa existência. Eu uso imagens de religião por usar a pintura como linguagem, como tema do meu trabalho.

P: Então são questões mais ligadas à história da arte, à pintura.

D: À pintura. Tem um trabalho meu que está agora no MAC, que é a mãe e o filho, são duas marcas circulares, como marcas de copos, que estão numa situação hierárquica como a virgem e menino. A estrutura disso é uma pintura sacra, religiosa.

P: Tem a questão do sudário também e os trabalhos que você fazia que referenciavam telas de outros artistas.

D: Não sei o quão religioso o Caravaggio era, mas olhamos para ele não pela devoção e sim pela pintura.

P: E como você selecionava? Por exemplo, nesses trabalhos que você reproduzia os espaços de pinturas. Como que você selecionava qual pintura usar?

D: As que eu achava interessante. Agora eu represento vários museus no meu trabalho. Às vezes eu procuro não fazer uma coisa tão óbvia. Eu fiz o Guggenheim, mas é quase completamente abstrato, é branco sobre branco com muita matéria. A escolha é uma preocupação mais pela composição do que pelo conteúdo da imagem.

P: Eu acho que é isso, não quero tomar mais o seu tempo. Queria agradecer muito por você disponibilizar o seu tempo para falar comigo, fico muito feliz de ter essa oportunidade de falar com você. São raras as oportunidades que eu tenho de falar com os artistas que eu admiro.

D: Eu acho importante conversar com as pessoas que estão dedicando tempo a pensar no meu trabalho.