UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

O PROCESSO CRIATIVO DE PINTURAS DA SÉRIE CORPOS-BEIJOS E OLHARES

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Milene Tonellotto de Lima

Santa Maria, RS, Brasil

2010

O PROCESSO CRIATIVO DE PINTURAS DA SÉRIE CORPOS-BEIJOS E OLHARES

por

Milene Tonellotto de Lima

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de Concentração em Arte e Visualidade, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Artes Visuais.**

Orientador: Prof. Dr.Edemur Casanova

Santa Maria, RS, Brasil

2010

© 2010
Todos os direitos autorais reservados a Milene Tonellotto de Lima. A reprodução de partes ou do todo deste trabalho só poderá ser feita com autorização por escrito do autor.
Endereço: Universidade Federal de Santa Maria, Avenida Roraima, n.1000, Bairro Camobi, Casa do Estudante Universitário III (CEUIII), Apto. 5111, Bloco 51, Santa Maria, RS, 97105-900
Endereço Eletrônico: milenetonellotto@yahoo.com.br

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

O PROCESSO CRIATIVO DE PINTURAS DA SÉRIE CORPOS-BEIJOS E OLHARES

elaborada por

Milene Tonellotto de Lima

como requisito parcial para obtenção do grau de

Mestre Artes Visuais

COMISSÃO EXAMINADORA:

_____

Edemur Casanova, Dr. (Presidente/Orientador) (UFSM)

_____

Rosângela Miranda Cherem, Dr.ª (UDESC)

_____

Paulo César Ribeiro Gomes, Dr. (UFSM)

Santa Maria, 15 de março de 2010.

Para Júlio, em memória, Teresa e Sandor.

A pintura coloca olhos por todos os lados: na orelha, na barriga, nos pulmões (o quadro respira...). É a dupla definição da pintura: subjetivamente, ela se apodera de nosso olho, que deixa de ser orgânico para se tornar órgão polivalente e transitório; objetivamente, ela põe diante de nós a realidade de um corpo, linhas e cores liberadas da representação orgânica. Uma coisa se faz pela outra: a pura presença do corpo será visível ao mesmo tempo que o olho será o órgão destinado a essa presença.

Gilles Deleuze

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria

O PROCESSO CRIATIVO DE PINTURAS DA SÉRIE CORPOS-BEIJOS E OLHARES

AUTORA: Milene Tonellotto de Lima
ORIENTADOR: Edemur Casanova
Santa Maria, 15 de Março de 2010.
Sala de exposições Cláudio Carriconde

A presente dissertação foi desenvolvida na linha de pesquisa Arte e Visualidade do Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria. A pesquisa contou com o processo criativo de onze pinturas, que compõem a série *Corpos-Beijos e Olhares*. Com essa série, busca-se mostrar imagens descritivas a partir da fotografia de modelos que posam para este fim, bem como de apropriações de imagens de obras de arte de grandes artistas buscados na História da Arte e de expressões da língua italiana. O trabalho está divido em três capítulos tratando respectivamente: em um primeiro momento da apresentação das pinturas, em sequência o processo criativo e seus desdobramentos, por último das possibilidades pictóricas e as relações das pinturas deste estudo com as obras de outros artistas.

Palavras-chave: Pintura, Processo Criativo, Arte Contemporânea

ABSTRACT

Master Degree Thesis
Post-Graduation Program in Visual Arts
Federal University of Santa Maria

THE CREATIVE PROCESS OF PAINTINGS OF THE GROUP CORPOS-BEIJOS E OLHARES

Author: Milene Tonellotto de Lima
Advisor: Prof. Dr. Edemur Casanova

Date and Place of Defense: Santa Maria, (march, 15th), 2010.
Showroom Cláudio Carriconde

This master degree dissertation was developed in the researches of Art and Visuality of the Master in Visual Art Course at the Universidade Federal de Santa Maria. This research included the creative process of eleven paintings, which are part of the group *Corpos-Beijos e Olhares*. With this group, I try to show descriptive images from photos of models who gets in a pose for this purpose and, appropriated images from pieces of by great artists sought in Art History and also expressions of italian language. The text is divided into three chapters, attending respectively: presentation of the paintings, the creative process and its development and finally, the pictorial possibilities of this study with the pieces of other artists.

Keywords: painting, creative process, contemporary art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01. Sem título, Fotografia, Milene Tonellotto, 2007.....22
Figura 02. *Francesca da Rimini,* Willian Dyce, (1806 – 1864).....22
Figura 03. *Sentir você,* Milene Tonellotto, Pintura a óleo, acrílica e desenho a bico de pena com nanquim preto sobre tela, 87 x 80 cm, 2008.....24
Figura 04. *Preciso tocar em você*, Milene Tonellotto, Pintura a óleo, acrílica e desenho a bico de pena com nanquim verde e sobre tela, 100 x 80 cm, 2008.....27
Figura 05. Pintura em processo.....28
Figura 06. *Concerto no Campus*, Milene Tonellotto, pintura a óleo, acrílica e desenho a bico de pena com nanquim colorido sobre tela, 50,5 x 73,5 cm, 2008.....30
Figura 07. *Questo mi piace un mondo*, Milene Tonellotto, pintura a óleo, acrílica e desenho a bico de pena com nanquim preto sobre tela, 73 x 50 cm, 2008.....32
Figura 08. *Árvore dos sonhos*, Milene Tonellotto, pintura a óleo, acrílica e desenho a bico de pena com nanquim vermelho sobre tela, 60 x 50 cm, 2008.....34
Figura 09. *Triangolo nudo*, óleo sobre tela, 100 x 134,5 cm, 2007, Coleção do artista.....35

Figura 10. *Triangolo nudo II*, Milene Tonellotto, pintura a óleo, acrílica e desenho a bico de pena com nanquim vermelho sobre tela, 52 x 72 cm, 2008.....36
Figura 11. *Sentir a liberdade da natureza,* Milene Tonellotto. Pintura a óleo, acrílica e desenho a bico de pena com nanquim cinza sobre tela, 72 x 52 cm, Coleção Carla Souza, 2009.....38
Figura 12. *Encontro na montanha,* Milene Tonellotto. Pintura a óleo, acrílica e desenho a bico de pena com nanquim preto sobre tela, 72 x 52 cm, 2009.....40
Figura 13. *Olhares,* Milene Tonellotto. Pintura a óleo, acrílica e desenho a bico de pena com nanquim preto sobre tela, 52 x 72 cm, 2009.....43
Figura 14. *Contemplar você,* Milene Tonellotto, pintura a óleo, acrílica e desenho a bico de pena com nanquim preto sobre tela, 108 x 78 cm, Coleção Carla Souza, 2009.....45
Figura 15. *Amar,* Milene Tonellotto, nanquim colorido sobre tela, 10 x 10 cm, 2009.....46
Figura 16. *Prender,* Milene Tonellotto, nanquim colorido sobre tela, 10 x 10 cm, 2009.....46
Figura 17. *Sonhar,* nanquim colorido sobre tela, 10 x 10 cm, 2009.....46
Figura 18. *Sonho de verão,* Milene Tonellotto, pintura a óleo, acrílica e desenho a bico de pena com nanquim preto sobre tela, 60,5 x 60 cm, 2009.....47
Figura 19. Fotografia da Exposição montada para o dia da qualificação de Milene Tonellotto, no Mestrado em Artes Visuais, na Sala Cláudio Carriconde no Centro de Artes e Letras da UFSM, 2009.....48
Figura 20. *Morro de Santa Terezinha*, Mário Gruber, Óleo sobre tela, 1947.....52
Figura 21. *Pelo Sertão* , Lívio Abramo, xilogravura, 17 x 26 cm, 1948.....52
Figura 22. *Mulher*, Carlos Scliar, óleo e colagem sobre cartão, 55 x 46 cm, 1947.....52
Figura 23. *Helena,* Danúbio Gonçalves, óleo sobre tela, 59 x 44 cm, 1948.....52
Figura 24. *Mulher Chorando,* Candido Portinari, óleo sobre tela, 82 x 65,5 cm, 1947, Coleção Particular..... 53

Figura 25. *Moça de Véu,* Di Cavalcanti, óleo sobre tela, 100 x 70 cm, 1948.....53
Figura 26. *As Erradias,* Lasar Segall, óleo sobre tela, 71 x 58 cm, 1949.....53
Figura 27. *Fofoqueiras,* Guido Viaro, óleo sobre tela, 76 x 90 cm, 1943.....53
Figura 28. *Baco e Ariadne* detalhe*,* Ticiano, Tela, 1523, Nattional Gallery, Londres.....67
Figura 29. *Céfalo e Aurora d*etalhe, Nicolas Poussin, Tela, 1631-3, Nattional Gallery, Londres.....67
Figura 30. *The Kidnapping of modern*. Art by the New Yorkes, por Russel Connor, 68 x 64 cm, 1985……..70
Figura 31. *La forza del desiderio,* Milene Tonellotto. Pintura a óleo, acrílica e nanquim sobre tela, 100 x 80cm, 2007. Coleção Carlos Mello.....70
Figura 32. *As Santinhas,* Alfredo Nicolaiewsky, 1995/1996. 230 x 217 cm. Acrílico sobre tela, cartão postal, estátua em gesso, imagem impressa, pintura sobre xerox. Coleção Blanca Brites.....71
Figura 33. *Série Paraíso,* Albano Afonso, 2001 – 2005, perfurador sobre fotografia, 180,1 x 226 cm, Acervo Banco Itaú S.A ,São Paulo, SP.....73
Figura 34. *Natureza-Morta com Palhinha*, Pablo Picasso. Pintura a óleo sobre oleado e tela, emoldurada com corda, 29 x 37 cm, Musée Picasso, Paris, 1912.....……....75
Figura 35. Sem título, Juan Tessi, lápis sobre parede, 5ª Bienal do Mercosul, 2005.....79
Figura 36. *Tutti Frutti,* Alejandra Seeber, técnica mista, 185 x 224, Obra na 7ª Bienal do Mercosul, 2009, Foto: Milene Tonellotto.....80
Figura 37. *Cabaré da Pintura*, Alejandra Seeber, Instalação, Obra na 7ª Bienal do Mercosul, 2009, Foto: Milene Tonellotto.....81
Figura 38. *O Beijo,* Auguste Rodin. Escultura em mármore, Museu Rodin, Paris, 1886.....85
Figura 39. *O Beijo,* Pablo Picasso. Óleo sobre tela, 91 x 130 cm, Musée Picasso, Paris 86
Figura 40. *O Beijo,* Gustave Klimt. Óleo sobre tela, 180 x 180 cm, Viena, Österreichische Galerie,1907/08.....87

Figura 41. *What we think is beautiful ...,* Muntean/ Rosenblum. Õl auf leinwand, 220 x 260 cm, 2008.....88
Figura 42. *Large Interior W.11,* Lucian Freud., óleo sobre tela, 186 x 198 cm, Coleção privada, 1981-83.....89
Figura 43. *King Kong 123" by 96" by 26",* David Salle, *acrylic, light bulb, oil/canvas, wood,* 1983……90
Figura 44. *The bird Cage*, Francois Boucher, 1763.....91
Figura 45. *Vênus e o Cupido,* Lorenzo Lotto, *The Metropolitan Museum of Art of New York*, cerca de 1520…….....91
Figura 46. O *Ciclo dos meses* detalhe que mostra o Triunfo de Vênus referente ao mês de *"Abril",* Francesco del Cossa, *Palazzo Schifanoia*, em Ferrara na Itália, afresco realizado em 1469-1470.....91
Figura 47. *Torso/ritmo,* Anita Malfatti, carvão e papel sobre papel, 61 x 46,6 cm, 1915/16, Museu de Arte Contemporânea – USP, São Paulo, SP.....93
Figura 48. Sem título, Ismael Nery, Nanquim e a aquarela sobre papel, 36,5 x 25,8 cm, s.d., Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP.....94
Figura 49. *Rapariga com Gato,* Balthus, 1937, Óleo sobre madeira, 87,6 x 77,7cm. Coleção particular…….....94
Figura 50. *A jovem com o gato*, Milene Tonellotto, Óleo sobre tela, 104,5 cm x 75 cm, 2005, Coleção Claudia Loch…….....95

SUMÁRIO

RESUMO.....vii
ABSTRACT.....viii
INTRODUÇÃO 15

1. PERSISTÊNCIA DA PINTURA.....20

1.1. Apresentação das pinturas.....20

1.2. Temporalidade nas obras.....49

1.3. Arte realista e suas tendências.....51

1.4. A paisagem como cenário pictórico.....55

2. NOTAS SOBRE O PROCESSO PICTÓRICO.....58

2.1. Processo criativo.....58

2.2. Corpos revelados na pintura.....61

2.3. A fotografia e o desenho.....64

2.4. Apropriações 66

2.5. A linguagem escrita na pintura.....74

3. O ONTEM E O HOJE NA PINTURA.....78

3.1. Pintura contemporânea: um campo de possibilidades.....78

3.2. Poéticas de artistas que partilham com meu processo criativo.....84

3.3. Sensualidade nas artes visuais.....90

3.4. Reflexões posteriores à práxis artística.....96

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....98

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFIAS.....100

INTRODUÇÃO

A finalidade deste estudo é pensar o fazer pictórico, através dos processos inconscientes e racionais, que surgiram durante minha trajetória artística. Trata-se de uma abordagem que tem como *corpus* da pesquisa, a articulação de um processo pictórico com o pensamento teórico.

O objeto de estudo é constituído por pinturas criadas entre os anos de 2008 e 2010 durante o Mestrado em Artes Visuais. Minha intenção enquanto artista-pesquisadora foi a de realizar uma pintura ligada ao tempo e ao espaço, bem como buscar perceber a sua dimensão enquanto corpo significante na criação de mundos, figurações que se assemelham a sonhos. As figuras apresentadas nos quadros são delineadas através de cores, linhas, formas, fundo-superfície e presença-ausência.

O objetivo deste estudo é a reflexão sobre os procedimentos e noções operatórias da pesquisa, que tem como tema principal a criação de imagens descritivas a partir da fotografia, com imagens de obras apropriadas e palavras da língua italiana. Busquei ainda, a exploração da visualidade percebida na série de obras e assim a compreensão do processo pictórico.

As pinturas partem de um referencial fotográfico, onde interpreto a figura humana e a gestualidade de beijos de casais, carícias e olhares inseridos geralmente em paisagens naturais. Após escolher uma imagem fotografada dos casais, busco me apropriar de imagens de obras de outros artistas e também das palavras escritas.

Os modelos aparecem em cenas de beijos, ou invocativas ao mesmo, na maioria das pinturas. O ato de *beijar,* especialmente na boca, está intimamente relacionado ao cotidiano de casais e assinalam encontro e intimidade, desejo e intensidade afetiva. De certo modo e em certo sentido, uma pesquisa em poéticas visuais, é também uma espécie de beijo entre o pensamento plástico e o teórico.

Há neste processo criativo, um momento, ou momentos fundamentais para a realização das fotos, das quais me utilizarei para a elaboração das pinturas. Trata-se da intimidade do ato de beijar, bem como seu envolvimento afetivo e transcendental. A gestualidade dos corpos em situação de beijos foi escolhida como tema para este

processo artístico, por suscitar expressões de sentimento, do ápice de uma sensação de emoção, aconchego, calor, amor, sensualidade e erotismo. Assim, o beijo é abordado como elemento da relação obtida dos corpos dos modelos.

Isso possibilita a percepção dos dois pontos de vista, do processo criativo e das noções operatórias. No processo de construção da pintura está o trabalho prático com seus tratamentos e ajustes formais. Já nas noções operatórias está a reflexão sobre este fazer, um estudo sobre os conceitos suscitados e as semelhanças e diferenças com as obras de outros artistas.

As apropriações de imagens das obras de outros artistas são expressas em pormenores no início do processo. Na continuidade da criação, estas imagens passaram a ganhar maiores dimensões nas pinturas. Destacam-se nessas imagens apropriadas, imagens de obras do Renascimento, do Rococó e também representações criadas a partir de narrativas literárias do século XIX.

Outro elemento relevante das pinturas são as palavras em italiano, onde busco estabelecer uma ligação com a imagem pictórica. As palavras em italiano fazem parte, na maioria das vezes, de um conjunto de elementos que se somam para formarem significados. Através das palavras e imagens na composição do quadro, é possível perceber em algumas pinturas, que a palavra escolhida passa a fazer parte do título do trabalho. Assim como a palavra também pode oferecer uma determinada leitura ao observador.

De acordo com Silvio Zamboni, “a pesquisa presume a escolha de um caminho a ser trilhado para se buscar uma finalidade determinada”.[1] A justificativa dessa pesquisa é dar continuidade e aprofundar os estudos direcionados à linguagem pictórica. Na referida linguagem obtive um maior engajamento durante os quatro anos e meio do Bacharelado em Artes Visuais, da Universidade Federal de Santa Maria. O consciente e o inconsciente caminham juntos em uma trajetória onde o contexto da vida não pode se desvencilhar do processo de criação.

O trabalho prático para construir uma pintura, passa pelas seguintes etapas: na primeira etapa faço um ensaio fotográfico; na segunda etapa é feita uma seleção das imagens fotografadas e uma triagem de imagens de obras de outros artistas em

---

[1] ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte:** um paralelo entre arte e ciência. 3ª ed. rev. Campinas, São Paulo: Autores Associados, Coleção polemicas do nosso tempo, 59, 2006, p. 51.

conjunto com palavras em italiano; na terceira etapa a construção do projeto pictórico; na quarta etapa o desenho e finalmente, na última, a pintura.

Desde minha iniciação na pintura busquei transitar entre a fotografia e a pintura, com linhas, cores, planos e a exploração da superfície e da profundidade. Através da fotografia de uma jovem beijando um gato, surgiu a motivação para realizar uma pintura. A partir desse quadro, criado durante o quinto semestre do Bacharelado em Artes Visuais, pensei em representações de casais humanos em cenas de beijos, como uma possível temática a ser tratada no fazer pictórico. Tentei fazer com que o caráter afetivo e introspectivo dos modelos se expressasse nas pinturas e fizesse sentido para o observador.

Nesta trajetória, a partir do primeiro semestre de 2006 teve início a série de pinturas *Beijos I*, onde começo a trabalhar pintando “retratos” de casais, partindo da fotografia como referencial. Anteriormente o referencial era apreendido através de esboços e desenhos de observação que eram assim projetados em pequenos suportes para somente depois passar para a realização da pintura.

Para a série de pinturas *Beijos II*, entre 2007 e 2008, as figuras das composições foram representadas de corpo inteiro e se somaram com apropriações de imagens de obras de outros e mais tarde, então, com as palavras da língua italiana. Essas pinturas foram desenvolvidas nos dois semestres de conclusão do Curso de Graduação. Já as pinturas desenvolvidas entre 2008 e 2010 constituem a presente série que chama-se *Corpos – Beijos e Olhares,* criadas como objeto de estudo do Mestrado em Artes Visuais *.*

Ainda são raros os estudos de abordagens poéticas com ênfase pictórica na contemporaneidade. Dessa forma, portanto, pretendo contribuir com a produção de pinturas narrativas e com referências realísticas. No decorrer dos estudos práticos partindo da execução dos projetos para as pinturas, muitas questões foram marcadas, refeitas e resultaram em novas inquietações.

A práxis artística construiu-se em ambiente de ateliê, somando-se à persistência de todo o dia construir aos poucos um trabalho. Entendo que o trabalho em ateliê seja um momento de entrega à pintura. Na medida em que construo um trabalho plástico percebo o que realmente almejo com a pintura. As respostas

aparecem involuntariamente para as dúvidas do artista. É como se o pincel conduzisse para o caminho onde o fazer possibilita a compreensão.

No primeiro capítulo da presente dissertação exponho uma parte do objeto de estudo, as pinturas e as discussões geradas em torno do processo criativo. A práxis artística possibilita a compreensão do artista, a partir da materialização das obras que suscitam posteriores desdobramentos e interlocuções teóricas. O título do primeiro capítulo *Persistência da Pintura* envolve a apresentação da série *Corpos-Beijos e Olhares* e nos subcapítulos as seguintes especificidades.

No primeiro subcapítulo, intitulado *Apresentação das pinturas,* abordo a produção pictórica desenvolvida na série *Corpos-Beijos e Olhares* e as análises que foram suscitadas a partir da práxis artística. No subcapítulo sobre a *Temporalidade* foram abordados os autores Deleuze e Guattari (2006) que apontam para as diferenças e repetições que suscitam as obras visuais, Didi Huberman (2006) que escreve sobre a presença de tempos anacrônicos e Catherine Millet (1997) demarca a preocupação e necessidade dos discursos em Arte Contemporânea. No subcapítulo *Pintura realista* aponto o manifesto realista de Gustave Courbet (1819 – 1877) e Michael Archer (2001) que escreve sobre como se efetuou o movimento realista na História da Arte. No subcapítulo *A paisagem como cenário pictórico* abordo Anne Cauquelin (2007) que escreve sobre as paisagens constantes nas pinturas.

No segundo capítulo são abordadas as questões que estão ligadas com toda a práxis pictórica. Perpassando pela fotografia, desenho e pintura, o processo criativo foi construído a partir dessas linguagens para criar inter-relações. Depois da apreciação das pinturas no primeiro capítulo, busco nas notas do “diário de bordo” [2] as certezas e as inseguranças que estão presentes a todo tempo na criação de um trabalho artístico carregado de subjetividade.

No terceiro capítulo apresento as possibilidades com a categoria da pintura na contemporaneidade. Aponto uma compreensão da recente produção através de comparações das imagens de obras de outros artistas, onde evidencio as semelhanças e diferenças entre as poéticas visuais. No subcapítulo *Sensualidade nas artes visuais* mostro imagens das obras de artistas de diferentes períodos e faço

[2] Diário de bordo – caderno onde faço anotações sobre a práxis artística.

relações com meu processo criativo. No subcapítulo *Reflexões sobre a práxis* busquei compreender a lógica do sentido e não-sentido nos escritos de Deleuze (2006).

1 PERSISTÊNCIA DA PINTURA

1.1 Apresentação das pinturas

O processo criativo de pinturas descritivas da série *Corpos-Beijos e Olhares* conta com a realização de onze obras. As pinturas são expostas em ordem cronológica, conforme a execução das mesmas. A paleta cromática é de fundamental importância para as construções pictóricas. As cores quentes prevalecem nas pinturas e através delas, procuro expressar algumas das características de cada casal de modelos.

As pinturas desenvolvidas para este estudo participaram de exposições individuais, coletivas e salões de arte, onde foram expostas parcialmente. A exposição individual *Encontros,* foi realizada no Hotel Morotin em Santa Maria RS, de 01 a 30 de novembro de 2008. Estiveram ainda em exposição individual, intitulada *Histórias de Amor* no *Spazio d'Arte*, na Sala Cultural da Associação Italiana de Santa Maria, de 26 de maio a 22 de junho de 2009. Fui selecionada para uma exposição individual, a qual intitulei *Corpos-Beijos – Pinturas,* de 01 a 31 de julho de 2009 na Casa de Cultura de Santa Maria RS. Neste mesmo ano, fui selecionada para a exposição Individual do Museu de Arte de Montenegro (MAM), em Montenegro, RS, cujo título foi *Amores ontem, hoje e sempre* - Pinturas, 13 de outubro a 30 de novembro.

Participei da exposição coletiva, *Narrativas contemporâneas: imagem lugares hibridismos*, no Museu de Arte de Santa Maria, RS, de 27 de agosto a 13 de setembro de 2008. Participei também da exposição Coletiva com Karine Perez e Michele Martins intitulada *Projeções do Corpo* no *Spazio d'Arte*, na Sala Cultural da Associação Italiana de Santa Maria, de 22 de julho a 18 de agosto de 2008. Fui selecionada no Salão do Jovem Artista - Mostra Regional Santa Maria, RS, abertura em 29 outubro de 2008. Fui selecionada no Salão Arte do Mato Grosso do Sul em Campo Grande no Museu de Arte Contemporânea – MARCO, 01 de dezembro 2009 até 28 de Fevereiro de 2010. O conjunto total das pinturas da série foi preservado para ser exposto somente no dia da defesa da dissertação.

Apresento na Figura 01 a imagem de uma fotografia por mim executada e na Figura 02, uma obra de Willian Dyce, denominada *Francesca da Rimini,* ambas

utilizadas como referenciais para projetar a primeira pintura dessa pesquisa. Joseph Campbell relata no livro *O Poder do Mito* a narrativa literária de dois jovens amantes da Itália, uma mulher que fica enamorada de seu cunhado: *"Francesca diz que ela e Paolo estavam sentados sob uma árvore, no jardim, lendo a história de Lancelote e Ginebra. 'E quando lemos a respeito do seu primeiro beijo, olhamos um para o outro e não lemos mais o livro esse dia'."*[3]

Na fotografia do casal da Figura 01, foi possível observar um tronco de uma árvore, que aparece à esquerda do modelo, esse local foi reservado para compor o desenho a nanquim da obra apropriada. Campbell apresenta a imagem da obra na Figura 02 em seu livro. Aproveitando sua análise teórica sobre a imagem, observei que o casal Francesca e Paolo estão sentados sobre um banco. Conforme a narrativa literária descrita por Campbell os personagens estavam "sentados sob uma árvore" e sem saber desse fato quando realizei o desenho recortei a imagem dos modelos apropriados e posicionei compondo com o fundo da pintura.

Com a fotografia da Figura 01 utilizada como referencial, busquei a integração para a composição pictórica fazendo o desenho do casal encostado ao tronco da árvore na pintura da Figura 03. O acaso reorganiza o que eu não havia pensado antes e acaba formando um jogo composicional coerente com a narrativa de Campbell.

---

[3] CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito.** Joseph Campbell, com Bill Moyers; organizado por Betty Sue Flowers, Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 25ª edição, 1990, p.202.

Figura 01: *Sem título*, Fotografia, Milene Tonellotto, 2007.

Figura 02: *Francesca da Rimini*, Willian Dyce (1806 – 1864).
In: CAMPBELL, op. Cit. p. 201.

Na pintura da Figura 03 os modelos foram fotografados no parque Itaimbé, no centro de Santa Maria, no Rio Grande do Sul. A fotografia que auxiliou na construção do projeto para a pintura *Sentir você,* foi realizada no ano de 2007. As fotografias de cada casal são guardadas em um banco de imagens que tenho classificado pelos nomes dos modelos.

Geralmente trabalho fazendo fotografias com modelos que são amigos ou conhecidos. Essas pessoas, em sua maioria, estudam ou trabalham no Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria. Desse modo, elas já conhecem parte de minha proposta para a criação das pinturas. O principal motivo de ter escolhido a imagem fotográfica da Figura 01 é porque vejo que ela passa a sensação de “entrega”, ignorando a presença de quem os olha.

Pensando sobre quem são os modelos do referencial fotográfico e partindo da primeira pintura, a da Figura 03, observo que existe um diferencial. Quando realizei as fotografias com o casal, eu não os conhecia. Dessa forma, tive de ter um diálogo com eles, explicando minha proposta e pedindo a eles que ficassem relaxados e “esquecessem” a câmera. Geralmente esta etapa, precede o momento de escolha da composição do referencial, que é a parte mais técnica do processo.

Neste sentido, percebi que a composição diagonal proposta nesta pintura é algo que não satisfaz, pois acredito que a imagem da fotografia deste casal, excepcionalmente, devia ser invertida para possibilitar uma melhor leitura ao observador. Somente depois da pintura pronta foi percebida essa diagonalidade inquietante. O ideal seria a total inversão da imagem do casal fotografado. O quadro estava pronto e achei melhor deixar desta maneira, sem fazer modificações, pois também as representações que não atingem o gosto particular do seu criador fazem parte do processo criativo.

Figura 03: *Sentir você*, Milene Tonellotto, Pintura a óleo, acrílica e desenho a bico de pena com nanquim preto sobre tela, 87 x 80 cm, 2008.

Na pintura da Figura 04, o cenário representado revela outro fragmento da paisagem do parque Itaimbé. Faço a apropriação da imagem da obra *A modéstia e a morte* de Jan van der Straet (1523 – 1605). A pintura se mostra distinta das outras do processo atual, pois segue a estrutura de composições de trabalhos do período da graduação em Artes Visuais.

A estrutura composicional se assemelha com pinturas anteriores, por trazer a imagem da obra apropriada de outro artista, executada com nanquim no formato retangular para o desenho. Nas outras pinturas da série *Corpos-Beijos e Olhares* os desenhos com nanquim se assemelham a "recortes" próximos às figuras apropriadas, nas quais também a sobreposição e justaposição assumem a delicadeza dos traços realizados com o bico de pena. Cecília Salles escreve sobre como acontece o processo de construção de uma obra:

> No momento da construção da obra, hipóteses de naturezas diversas são levadas e vão sendo postas à prova. São feitas seleções que geram alterações e que, por sua vez, concretizam-se em novas formas. É nesse momento de testagem que novas realidades são configuradas, excluindo outras. E, assim, dá-se a metamorfose: o movimento criador. Tudo é mutável, mas nem sempre é mudado.[4]

A maneira procurada para resolver a palavra na composição da pintura na Figura 04, mostra um tratamento de transparência, que em meu entendimento, possibilitou uma maior integração com o todo. O tratamento conferido com manchas de nanquim na cor verde ao desenho, não proporcionou formalmente o resultado esperado. Através disso, pensei a execução dos próximos desenhos das pinturas de maneira linear e com variações de hachuras. Pensando mais sobre essas ações geradas a partir do ato criador, tenho anotado no "diário de bordo" as pontuações, as quais esclareço a seguir.

Em 25 de março de 2008 faço uma troca de materiais, com a finalidade de oferecer uma maior durabilidade para o desenho criado a partir da imagem da obra apropriada. Anteriormente eu realizava os desenhos com caneta esferográfica e com o passar do tempo percebi que os mesmos, perderam a coloração. Então adotei

---

[4] SALLES, Cecília Almeida. **O gesto inacabado:** processo de criação artística. 2ª Edição, São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 142.

outro material para a representação do desenho: o nanquim. Este, começou a ser aplicado já na primeira pintura realizada no Mestrado em Artes Visuais. Tenho a preocupação com a preservação das características materiais da obra, por isso realizo os traços do desenho com nanquim e não mais com lápis ou caneta.

Em 18 de abril de 2008, escrevo no “diário de bordo” algumas considerações como: aponto para o predomínio das linhas com hachuras que deva ser relevante para a criação da imagem que realizo a apropriação. Explorei diferentes hachuras e linhas para proporcionar valores estéticos e delicadeza na construção das imagens apropriadas. Trabalhei também com nanquim colorido, além do preto e do branco, considerando a cor do fundo aplicada na composição de cada pintura.

Figura 04: *Preciso tocar você*, Milene Tonellotto, Pintura a óleo, acrílica e desenho a bico de pena com nanquim verde e sobre tela, 100 x 80 cm, 2008.

Na Figura 05 a pintura em processo possibilita visualização das linhas do esboço do desenho. Uma dúvida surgiu durante este estágio da pintura sobre a ocultação e representação de partes dos corpos dos modelos por meio da sobreposição. Havia a possibilidade de buscar o tratamento com pinceladas e linhas e talvez assim, tentar mesclar as duas imagens do desenho com nanquim na pintura. Portanto optei por sobrepor a outra imagem e apaguei as linhas do esboço do desenho.

Figura 05: Pintura em processo

A Figura 06 apresenta uma das pinturas onde o casal está sentando sobre uma escultura banco, realizada pela artista Karina Plein. A peça escultórica é cinza, mas gostaria de ver colorida e modifiquei para a cor alaranjada na pintura. No desenho há a apropriação da obra *Concerto Campestre* (1510) de Giorgione e Ticiano, que se encontra no Louvre em Paris. O cenário visualizado na pintura é o Campus da UFSM.

Na pintura da Figura 06 o tamanho do desenho com nanquim ganhou maiores dimensões comparando com outras obras anteriores. O colorido do fundo limitado

pelo desenho em um primeiro instante prende o olhar e transporta para toda essa atmosfera de tons quentes, que tem uma maior concentração a direita do quadro. No desenho com nanquim da Figura 06 foi explorada uma maior quantidade de linhas e hachuras, diferente do desenho feito com um maior uso de manchas de tinta nanquim, como nas pinturas das figuras 03 e 04.

Os títulos das pinturas são dados toda vez que é concluído um trabalho, mas em alguns casos foram modificados, como na Figura 06, isso porque o mesmo não englobava a ideia geral da obra. A pintura da Figura 06 havia ganho o título de *Você é como uma bela música para mim,* só que com o passar de alguns meses, achei que o mesmo estava muito extenso e não adequado. Por esse motivo, comecei a pensar em outro título e assim o substitui para *Concerto no Campus*. Uma paródia ao título *Concerto Campestre* da obra apropriada para a pintura.

Figura 06: *Concerto no Campus*, Milene Tonellotto, Pintura a óleo, acrílica e desenho a bico de pena com nanquim colorido sobre tela, 50,5 x 73,5 cm, 2008.

A Figura 06 exibe a pintura do mesmo casal representado na Figura 07, por esse motivo achei importante trocar as cores das vestimentas dos modelos, para compor de modo diferente. A imagem apropriada aqui é um detalhe da obra O *Ciclo dos meses* de Francesco del Cossa, que mostra o Triunfo de Vênus na representação referente ao mês de *"Abril"*. A obra se encontra no *Palazzo Schifanoia*, em Ferrara na Itália e pertence a um afresco realizado em 1469-1470.

Quando trabalhei na execução desta pintura havia recorrido ao arquivo de imagens que tenho para as apropriações. Ao concluir a pintura, fui pesquisar sobre o autor da imagem utilizada. Uma dificuldade foi enfrentada, pois levei muito tempo para encontrar a autoria da obra, talvez porque ela fosse um fragmento de um afresco. Tenho sempre a preocupação de identificar a autoria da obra, para a definição dos créditos ao criador da mesma.

Em *Questo mi piace un mondo* da Figura 07, o desenho que vejo como linear é separado da imagem pictórica de forma diagonal. Roberto Longhi escreve em *Breve mas Verídica História da Pintura Italiana* sobre a linha, o volume, a cor e a forma. A partir destas pontuações de Longhi, é possível correlacionar que as linhas estão presentes na poética deste estudo, no que se refere ao desenho. O autor discorre sobre o estilo linear, afirmando que "é um modo de visão pelo qual o artista figurativo exprime toda a realidade visual sob a forma de linhas e contornos".[5]

[5] LONGHI, Roberto. **Breve mas Verídica História da Pintura Italiana**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p.8.

Figura 07: *Questo mi piace un mondo*, Milene Tonellotto, Pintura a óleo, acrílica e desenho a bico de pena com tinta nanquim preto sobre tela, 73 x 50 cm, 2008.

Na Figura 08 represento os modelos sobre uma árvore do Campus da UFSM. A imagem apropriada aqui é da obra *Vênus e o Cupido* (cerca de 1520) de Lorenzo Lotto. A mesma se encontra no Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque. Na pintura, destaco os procedimentos adotados na criação artística, escrevendo sobre os referenciais da fotografia, da imagem apropriada e da palavra. A fotografia dos modelos na árvore superou minhas expectativas, pois a mesma se assemelhava a desenhos de memória realizados por mim no ano de 2004.

Por que realizar apropriações de imagens de obras de outros artistas? Porque elas apresentaram grandes possibilidades de associações para minhas composições. Priorizo a escolha por aquelas imagens que representam a figura humana de corpo inteiro, com temáticas próximas desse estudo, mais especificamente de casais ou representações de Vênus e cupidos.[6]

Como acontece a seleção de cada palavra para uma pintura? O terceiro referencial, a palavra, é sempre o último elemento escolhido para a composição da pintura. Uma observação intensa é feita sobre os elementos já esquematizados, para a construção da obra visual. Penso na palavra como um elemento que colabora com uma leitura imediata e, que, ao mesmo tempo, também delimita outras diferentes leituras da obra. Na pintura da Figura 08, a palavra *giudicare* tem um caráter provocativo convidando o espectador a fazer juízo crítico sobre a obra.

[6] Ver imagem da pintura da Figura 08.

Figura 08: *Árvore dos sonhos*, Milene Tonellotto, Pintura a óleo, acrílica e desenho a bico de pena com nanquim vermelho sobre tela, 60 x 50 cm, 2008.

Em 2007 criei a pintura *Triangolo nudo,* Figura 09, durante a conclusão da Graduação em Artes Visuais. Para a série *Corpos-Beijos e Olhares* executei *Triangolo nudo II*, Figura 10, com uma pose bastante semelhante com referência de outra fotografia. O uso do verde claro para o fundo do quadro foi um ato inconsciente, pois somente depois de pronta, percebi que tinha ficado muito próximo à primeira pintura (*Triangolo nudo*). Contudo, não aponto isso como problema, pois percebo acréscimos significativos de uma pintura para outra no processo criativo.

Figura 09: *Triangolo nudo,* Óleo sobre tela, 100 x 134,5 cm, Coleção da artista, 2007.

Na Figura 10, a imagem apropriada é a obra *Vulcano apresentando Vênus com armas de Enéias,* de François Boucher (1703 – 1770). Essa imagem da obra usada como apropriação é recriada como um “recorte” sobreposto, passando por entre os corpos do casal. Nesta pintura de ambiente interno o casal está em um quarto.

Na pintura da Figura 10, as pinceladas aparecem com sutileza deixando evidente somente algumas marcas do movimento dos pincéis na representação dos pêlos das pernas do modelo. Por ser uma pintura bastante plana, sem texturas, assemelha-se muito com a imagem fotográfica. Diferente das demais pinturas que oferecem um cenário paisagístico, onde as pinceladas ganham movimentação e vigor.

Trabalho com a intensidade cromática, o que não só vale para a pintura da Figura 10, como para as demais. É como um valor que procuro adicionar em cada pintura em cada pincelada um pouco mais de cor para as imagens que observo em meu referencial fotográfico. As cores quentes e também os tons verdes prevalecem na série de pinturas.

Figura 10: *Triangolo nudo II*, Milene Tonellotto, Pintura a óleo, acrílica e desenho a bico de pena com nanquim vermelho sobre tela, 52 x 72 cm, 2008.

Na Figura 11, os modelos posaram em um local onde se encontram bancos nas laterais de uma pista de caminhada, localizada em uma grande área de pinheiros no Campus da UFSM. A imagem da obra apropriada aqui é *The bird cag*e (1763), de François Boucher. Nesta pintura, que tem como título, *Sentir a liberdade da natureza,* os detalhes foram observados mais atentamente e depois de um determinado intervalo de tempo, realizei algumas modificações para seu aprimoramento.

A pintura não havia sido concluída e esse distanciamento foi importante para a finalização da mesma. Partindo desta observação percebi com atenção o tamanho da representação de uma folhagem que parecia ser muito grande em relação à cabeça da modelo que aparece em um primeiro plano. Anteriormente, quando estava trabalhando na pintura da Figura 11, não foi possível observar formas e cores com o cuidado que é possível obter quando se tem um afastamento do que está sendo produzido. Quando retomei esta pintura, percebi outras possibilidades para a finalização da mesma. Uma simples pincelada com uma tonalidade mais escura para a representação da face da modelo ofereceu uma maior expressão e naturalidade para o gesto do beijo.

A cor de fundo onde é realizado o desenho com nanquim havia ficado bastante vibrante. Analisando o conjunto da composição, a intensidade da cor foi baixada para que, assim, atingisse uma melhor harmonia com as demais cores. Penso que o equilíbrio de cores deve sempre ser buscado para este processo criativo em cada composição pictórica.

Figura 11: *Sentir a liberdade da natureza,* Milene Tonellotto, Pintura a óleo, acrílica e desenho a bico de pena com nanquim cinza sobre tela, 72 x 52 cm, Coleção Carla Souza, 2009.

Na pintura da Figura 12, os modelos foram fotografados em uma montanha de Vale Vêneto, um distrito localizado no município brasileiro de São João do Polêsine, RS, quarenta quilômetros distante de Santa Maria. A imagem apropriada pertence à obra *Vênus e Adonis* (1729), de François Lemoyne (1688 – 1737).

A obra *Encontro na montanha,* Figura 12, possibilitou pensar e afirmar no processo criativo, a construção da palavra de maneira vazada. A construção vazada para a palavra, passa a ser adotada para as próximas pinturas, na busca de uma maior integração com o restante da composição pictórica. Relembrando a segunda pintura que tem o título de *Preciso tocar em você,* Figura 04, também já havia apresentado a criação da palavra com uma possibilidade de transparência, que fica semelhante ao modo vazado.

Chamo a atenção para a parte tomada emprestado da paisagem da obra apropriada, onde aparecem árvores e montanhas ao fundo do desenho. Diferente da maioria das apropriações que realizo nas outras pinturas, onde priorizo um aparente “recorte”, o qual faço próximo as imagens da figura humana, descartando assim a paisagem das figuras. Como os modelos aparecem de um ângulo mais alto, penso que assim eu consiga fazer uma referência à montanha, lugar de realização da fotografia para a pintura.

A paisagem mais explorada como cenário das outras pinturas não é aqui representado do mesmo modo. O ângulo para a fotografia de projeto de *Encontro na montanha,* permitiu uma maior aproximidade aos modelos, revelando as características fisionômicas deles e, logo, o cenário revela fragmentos de uma paisagem. No desenho com nanquim das montanhas ao fundo, também há uma alusão ao lugar de encontro dos modelos.

Figura 12: *Encontro na montanha*, Milene Tonellotto, Pintura a óleo, acrílica e desenho a bico de pena com nanquim preto sobre tela, 72 x 52 cm, 2009.

Os modelos da Figura 12 são os mesmos da pintura da Figura 13. A fotografia foi realizada no mesmo dia, por isso a composição também exibe como cenário um fragmento da montanha. A imagem apropriada pertence à obra *A visita de Vênus a Vulcano*, de François Boucher (1703 – 1770).

Aponto considerações a respeito das cores das vestimentas dos modelos em todas as obras, como aconteceu na pintura anterior, *Encontro na montanha,* Figura 12 e em *Olhares,* Figura 13, as cores das vestimentas do casal são reconsideradas para cada composição. O casal vestia peças de roupas semelhantes à da representação, mas as cores foram modificadas na interpretação pictórica onde busco uma maior harmonização cromática pesquisando uma paleta mais colorida e aberta, no sentido de remeter a cores mais claras.

Observando o conjunto pictórico, as cores de fundo de cada trabalho aparecem no primeiro plano da pintura, constituindo o desenho com nanquim e assim são usados os tons de vermelho, amarelo e alaranjado para oito das obras. Penso que as cores quentes para o fundo das pinturas se compõem, oferecendo uma melhor visualização dos detalhes com mais clareza do que nos tons frios.

As três pinturas das Figuras 03, 04 e 14 são representadas com cores frias para o fundo, que se constituem em duas de tons verdes e uma de azul. Para as pinturas que apresentam cores frias no fundo do desenho, o equilíbrio é buscado na valorização das cores quentes na parte da pintura a óleo de cada uma destas obras. Essa análise leva em consideração o conjunto pictórico.

Pensando se existem ou não critérios adotados para realizar a apropriação de uma determinada imagem e correlacionar a mesma com a imagem fotográfica escolhida, penso que devo destacar alguns pontos. Na primeira pintura há semelhanças com casais aproximando-se para se beijarem, entre as figurações da imagem do referencial fotográfico com a imagem apropriada. Na segunda pintura também são casais com semelhanças na representação dos corpos das figuras. Na terceira pintura parece não haver muitas semelhanças entre as representações, mas entra a figura de Vênus, deusa do amor, que fica de acordo no estudo abordado. Na quarta pintura existem alguns casais, as *Três Graças* e o *Triunfo de Vênus*. Na quinta pintura, a cena apropriada e tomada por Vênus e cupido. Na sexta pintura Vênus e Enéias e cupidos. Na sétima pintura existem semelhanças entre os gestos dos braços sobre os respectivos casais. Na oitava pintura, Vênus e Adonis e cupidos. Na nona pintura Vênus e Vulcano e cupidos, há similitudes entre os gestos

corporais das figuras que se encontra sentadas e nos gestos das mãos. Na décima pintura a rainha Ônfale e seu amante Hercules com um cupido. Na décima primeira existem semelhanças nas duas representações dos casais próximos aos troncos de árvores e os pés das imagens femininas aparecem à mostra no primeiro plano das pinturas e do desenho.

Figura 13: *Olhares*, Milene Tonellotto, Pintura a óleo, acrílica e desenho a bico de pena com nanquim preto sobre tela, 52 x 72 cm, 2009.

A obra *Sentir a liberdade da natureza,* Figura 11, mostra os mesmos modelos na pintura da Figura 14, só que as fotos usadas como referencial foram realizadas em dias diferentes. A composição dessa pintura mostra a mesma pista de caminhada citada anteriormente. A imagem apropriada é da obra *Hércules e Ônfale* (1724), de Francois Lemoyne.

O bosque dos pinheiros é um lugar por onde as pessoas fazem caminhadas e corridas. As fotografias foram feitas com os modelos pela manhã, mas na pintura optei por transformar em um entardecer. Observando as cores do entardecer percebo os tons laranja que se configuram no céu. Sendo assim, transformei o amanhecer em entardecer, um lugar de muitos transeuntes em um cenário para os modelos demonstrarem suas afetividades.

Analisando as últimas pinturas da série, atento para algumas mudanças provocadas no processo criativo. A representação da palavra na composição da pintura foi construída de forma vazada, assim ficou evidente o fundo da pintura. Desse modo, a palavra, em minha percepção, tornou-se mais sutil e delicada, conferindo também uma maior integração da escrita com a imagem.

Observando o conjunto das pinturas deste estudo e fazendo uma análise geral de impressões primeiras, percebo a existência de pontos luminosos na pintura a óleo, que se configuram em torno das representações faciais. Os pontos luminosos realizados através das cores na pintura, possibilitam uma maior ênfase para as faces dos modelos e para expor as representações afetivas.

Figura 14: *Contemplar você*, Milene Tonellotto, Pintura a óleo, acrílica e desenho a bico de pena com nanquim azul sobre tela, 108 x 78 cm, Coleção Carla Souza, 2009.

Três projetos pictóricos, representados pelas Figuras 15, 16 e 17, foram executados e permitiram a realização da pintura da Figura 18. O projeto da Figura 17 permitiu a criação composicional da Figura 18, com algumas modificações na paleta de cores. O arranjo composicional foi preservado e as cores do projeto que haviam sido trabalhadas com nanquim colorido foram reconsideradas. Para a produção da pintura a óleo, o desenho da imagem apropriada que aparece no projeto em vermelho foi substituído por nanquim preto.

Figura 15: *Amar*, nanquim colorido sobre tela, 10 x 10 cm, 2009.

Figura 16: *Prender*, nanquim colorido sobre tela, 10 x 10 cm, 2009.

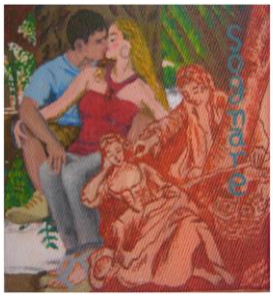

Figura 17: *Sonhar*, nanquim colorido sobre tela, 10 x 10 cm, 2009.

Na pintura da Figura 18, os modelos posaram para as fotografias na Sociedade Esportiva e Recreativa Iguaçu, localizada na cidade de São Sepé, RS. A imagem apropriada é da obra *O sono Interrompido* (1750), óleo sobre tela, de François Boucher (1703 – 1770), exposta no Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque.[7]

As pinturas ganham seus respectivos títulos ao término de cada uma. É sempre muito difícil dar um título, mas acredito ser importante o mesmo e procuro encontrar aquele que fique mais adequado para cada trabalho. Para compor um título, às vezes faço uso da palavra que aparece na composição do mesmo. Em outros momentos observo demoradamente a pintura e penso nas possibilidades e associações que posso fazer para formar os títulos.

[7] Dados da obra capturados http://www.metmuseum.org/works_of_art/collection_database/european_paintings/the_interrupted_sleep_francois_boucher/objectview.aspx?collID=11&OID=110000171. Acesso em 12/01/10.

Figura 18: *Sonho de verão*, Milene Tonellotto, Pintura a óleo, acrílica e desenho a bico de pena com nanquim preto sobre tela, 60,5 x 60 cm, 2009.

Figura 19: Fotografia da Exposição montada para o dia da qualificação de Milene Tonellotto, no Mestrado em Artes Visuais, na Sala Cláudio Carriconde no Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria, 2009.

1.2 Temporalidades nas obras

Nas pinturas, é possível encontrarmos uma união de tempos heterogêneos. Tempos apropriados através das imagens da História da Arte em conjunto com tempo atual. As obras das quais me aproprio, são de artistas que viveram em outros tempos, com influências diferentes da minha. Repetir as imagens possibilita apontar diferenças, através das combinações que demarcam a heterogeneidade. Deleuze e Guattari escreveram que: “repete-se uma obra de arte como singularidade sem conceito, e não é por acaso que um poema deve ser aprendido de cor. A cabeça é o órgão das trocas, mas o coração é o órgão amoroso da repetição”.[8]

Em meu trabalho, tenho a representação de modelos atuais. Através da sobreposição e justaposição a estes, reorganizo as imagens dos modelos das obras de outros artistas, eliminando partes de suas composições. Os modelos de hoje são expressos com uma diversificada paleta de cores e as imagens do passado são interpretadas com duas cores. Uma cor é usada para o fundo e a outra para o desenho de nanquim com o bico de pena.

As obras são trabalhadas com tratamentos de duas linguagens: a da pintura e do desenho sobre o mesmo suporte. Para deixar evidente a imagem da obra que realizo a apropriação, essa imagem é constituída na linguagem do desenho. As apropriações de imagens são feitas, na maioria das vezes, de obras pictóricas.

Como era o desenho da obra apropriada? O desenho que faço com nanquim de uma imagem de obra apropriada, mostra minhas interpretações e modificações, além do particular traço artístico. O desenho é diferente da obra original ou da imagem que tenho da mesma. Não faz parte de meu objetivo, que o desenho seja uma “cópia ou releitura” da obra original, mas uma menção à referida obra.

Sobre a mesa de desenho onde construo o projeto, está a imagem de um tempo que se preenche de mistério e complexidade, e outra imagem que revela o tempo presente, também enigmático, pois não conheço o comportamento afetivo de

---

[8] DELEUZE, Gilles & GUATTARI. **Diferença e Repetição.** Rio de Janeiro: Graall, 2006, p. 20.

cada do casal. Nessa junção de tempos, são exibidos gestos e movimentos repetidos e diferentes. Na pintura realizada a partir desse projeto pictórico, são apontados tempos anacrônicos. São tempos diferentes que formam um novo, marcado pela mistura do ontem e do hoje.

Georges Didi- Huberman afirma que "estamos ante el muro como frente a un objeto de tiempo complejo, de tiempo impuro: un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos".[9] A obra segue uma trajetória diferente da do artista, ela pode ter durabilidade que ultrapassa épocas. As pinturas podem ganhar dimensões que não estão ao alcance do artista. As obras com o passar do tempo obterão outras interpretações abordando questões novas ou reformuladas que o artista não percebeu ou objetivou apontar.

Nas atuais produções em Artes Visuais, muitos artistas tem a preocupação de escrever sobre suas obras. Esses escritos não têm como base, uma linearidade histórica, onde alguns parâmetros estavam estabelecidos como no caso dos "ismos". A definição da arte pela construção do tempo linear, não permeia a contemporaneidade. Chatherine Millet ao abordar a questão da temporalidade, escreve que:

> Por um lado, a desconcertante diversidade da criação exige, para que se possa tomá-la como referência e dar-lhe um sentido, que se procurem as suas fontes esclarecedoras no passado, longínquo ou recente. Por outro, toda a criação contemporânea assim estabelecida, justificada, pela sua relação com o passado, vê-se automaticamente inscrita no prolongamento desse passado: ela é, ela própria, um elo histórico em potência. Na verdade, quanto mais a criação contemporânea nos parece caótica, ininteligível, despida de sentido, mais experimentamos a necessidade de acelerar a sua historiação.[10]

Alguns artistas que trabalham com arte contemporânea tomam emprestadas as imagens de obras de outros períodos da História da Arte, elementos dos quais favorecem novas significações e um não esquecimento das obras de ontem. São fragmentos e recortes de uma arte do passado, recomposto no presente. O movimento imaginário de ir e voltar do passado para o presente, é configurado na criação das pinturas. O procedimento da apropriação, abordado no estudo desta

---

[9] DIDI – HUBERMAN, Georges. **Ante el Tiempo**. Traducción Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p.19.
[10] MILLET, Catherine. **A arte contemporânea.** Lisboa: Instituto Piaget, 1997, p.36.

pesquisa, traz a questão da temporalidade, conferindo imagens de ontem e hoje em um único suporte.

1.3 Arte realista e suas tendências

Nesta abordagem, busco entender como se apresentou as manifestações artísticas do realismo nas obras dos artistas brasileiros, e, também daqueles artistas radicados no Brasil. A figuração das artes visuais com tendências no realismo é realizado por Aracy Amaral, que aponta a preocupação dos artistas para com a arte nesse período:

> De fins dos anos 40, até meados dos cinqüenta, tempo em que vemos mais acirrada a polêmica realismo *versos* abstracionismo, percebe-se que no Brasil aparecem posições bem diversificadas entre os adeptos do figurativismo, ou, especificamente, da figuração com preocupação social. Assim, vemos que se pode assinalar: 1) Uma figuração comprometida com a realidade, porém livre de dirigismos estalinistas, como depõe a propósito de sua posição um artista como Mário Gruber; 2) Os que se mantêm figurativos, porém longe de arregimentação dos partidos de esquerda convencional, como Lívio Abramo; 3) Os que se alinham dentro do realismo socialista, obedientes às diretrizes soviéticas, segundo pregam *Fundamentos e Horizonte,* como os gravadores gaúchos – entre eles em particular Carlos Scliar, Vasco Prado, Danúbio Gonçalves – e uma Renina Katz, em São Paulo, por exemplo; 4) Os que se mantêm em posição de independência, embora, por princípio, rejeitem o abstracionismo e afirmem a importância de uma arte utilitária, "nacional", ou brasileira, tal como Portinari, Di Cavalcanti, e o grupo de Aberlardo da Hora, em recife, preocupados com as raízes populares da arte em nosso País; 5) Os que se mantêm dentro da figuração por principio, por razões de ordem humanística e mesmo por fidelidade à sua formação profissional, como Lasar Segall e Guido Viaro, por exemplo.[11]

Analisando algumas imagens das obras dos artistas comentados por Amaral, selecionei pinturas e uma gravura do período de 1943 até 1948, onde é possível observar a presença da figura feminina, com exceção da pintura de Mário Gruber. As obras são figurativas e mostram diferentes tratamentos e interpretações que assumem as tendências realísticas. É perceptível nas obras, características da arte figurativa, com fortes bases acadêmicas, como no caso de Lasar Segall e Guido Viaro.

---

[11] AMARAL, Aracy A. **Arte para quê? :** a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil. 2ª. ed. rev. São Paulo: Nobel, 1987, p. 239.

Depois do período de efervescência do realismo, analisado por Amaral, passaram-se 55 anos, e, hoje, a arte apresenta novos rumos, onde diversificadas produções dos artistas se configuram no âmbito da arte contemporânea. Hoje talvez os artistas não tenham somente a preocupação de tratar em suas obras, temas regionalistas, nacionais ou de cunho político. Os temas são bastante diversificados, assim como, a possibilidade de produção por meios alternativos ou não convencionais.

Figura 20: *Morro de Santa Terezinha*, Mário Gruber, óleo sobre tela, 1947.

Figura 21: *Pelo Sertão*, Lívio Abramo, xilogravura, 17 x 26 cm, 1948.

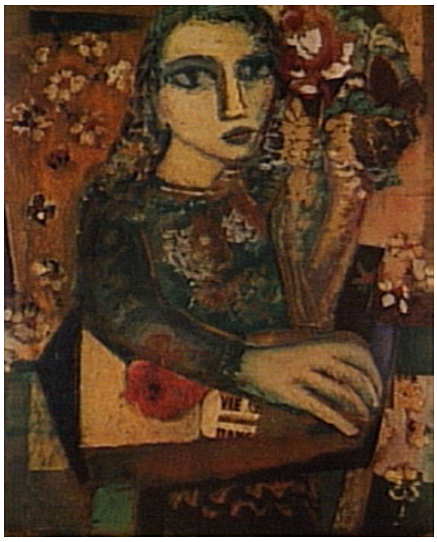

Figura 22: *Mulher*, Carlos Scliar, colagem sobre cartão, 55 x 46 cm, 1947.

Figura 23: *Helena,* Danúbio Gonçalves, óleo sobre tela, 59 x 44 cm, 1948.

Figura 24: *Mulher Chorando,*
Candido Portinari, óleo sobre tela,
82 x 65,5 cm, 1947, Coleção Particular.

Figura 25: *Moça de Véu,* Di Cavalcanti,
óleo sobre tela, 100 x 70 cm, 1948.

Figura 26: *As Erradias,* Lasar Segall,
óleo sobre tela, 71 x 58 cm, 1949.

Figura 27: *Fofoqueiras,* Guido Viaro,
óleo sobre tela, 76 x 90 cm, 1943.[12]

A possibilidade de trabalhar com representações pictóricas de maneira realista surgiu no começo do Curso de Graduação em Artes Visuais, durante o processo criativo em 2004. O interesse por obras desse caráter ocorreu em época anterior ao período acadêmico. Sobre o movimento realista, Kerstin Stremmel discorre sobre o pintor francês Gustave Courbet:

---

[12] Todas imagens deste subcapítulo Disponível em: http://www.itaucultural.org.br. Acesso em: 05/12/09.

> Gustave Courbet (1819 – 1877) foi atacado por críticos de arte como "realista" por obras como *Os Britadores de Pedra* de 1850 com a sua técnica grosseira e pastosa desprovida de qualquer tendência idealizada. No entanto, transformou a crítica em virtude. Rejeitado pelo Salão de Paris, por ocasião da Exposição Mundial de 1855, expôs as suas obras num telheiro, a que chamou "Pavillon du Réalisme". Nesse mesmo ano, compôs o influente "Manifesto Realista" (il.1), que, com total conhecimento das tradições artísticas existentes, defendia uma arte individualista que tinha de aceitar os costumes e regras da sociedade da sua era e a realidade da vida em seu redor.[13]

Uma das características do "realismo" [14], foi negar os temas mitológicos. O tratamento realista é usado para a representação pictórica dos modelos. No processo criativo, relaciono imagens baseadas na realidade com as imagens apropriadas de obras que pontuam, na maioria das vezes, temáticas mitológicas. Dessa maneira se desenvolve uma ambiguidade em uma única composição pictórica. Michael Archer afirma como se desenvolveu o movimento realista na História da Arte:

> A concentração nos lugares-comuns ou mesmo nas banalidades da existência, evidente no *Pop,* identificam-no como mais um florescimento do realismo na arte. Usado até então para descrever arte tão diversificada quanto as pinturas de meados do século XIX, de Courbet, Millet e Daumier, o Cubismo de Picasso e Braque e, sob o rótulo "Realismo Socialista", as imagens glorificantes e propagandísticas da Rússia stalinista, "realismo" tornou-se mais uma vez útil como termo de abrangência total para o que parecia ser um movimento geral de afastamento da abstração e da expressividade emotiva individual da arte do começo do pós-guerra. [15]

A pintura figurativa e a tendência ao realismo são constantes em minha investigação artística, assim como foi percebido no processo de Francis Bacon. Ele estava em busca de uma nova forma de imagem figurativa. No livro *Arte do Século XX*, há referência sobre *O Realismo de Francis Bacon,* onde confere-se que o mesmo foi "imune às diversas teorias e modas, manteve-se durante mais de meio século fiel à pintura figurativa, tornando-se discutivelmente o realista mais

---

[13] STREMMEL, Kerstin. **Realismo.** Editora: Uta Grosenick, TASCHEN, 2005, p. 6.

[14] Segundo Ian Chilvers, o termo realismo "designa um movimento da arte (sobretudo francesa) do século XIX caracterizado por uma revolta contra os temas históricos, mitológicos e religiosos tradicionais em prol de cenas não-idealizadas da vida moderna". CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte**. Tradução Marcelo Brandão Cipolla; revisão técnica Jorge Lúcio de Campos - 2ª edição - São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 438.

[15] ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea:** uma história concisa. Tradução Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 23.

significativo e complexo desse período".[16] Posso expressar através da linguagem pictórica as tendências ao Realismo, mesmo sendo de maneira diferenciada, acredito que existem proximidades com o movimento em minhas pinturas. O Realismo aborda temas que muitas vezes são ligados às ações exercidas pelo homem. Stremmel explica que "por "Realismo" (...) entendemos qualquer tentativa de representação fiel da realidade visível na pintura, escultura e artes gráficas".[17]

1.4 A paisagem como cenário pictórico

As composições das fotografias que utilizo para projetar a pintura, como já foi explicitado anteriormente, apresentam paisagens. Represento a paisagem contemporânea nas pinturas de minha poética. Na maioria das vezes, anulo a paisagem das obras apropriadas dos outros artistas. Com esta prática, tenho como intenção, revelar mais acerca da paisagem contemporânea, do que mostrar a paisagem das obras apropriadas. Entretanto, há algumas exceções, em que partes de paisagens originais das obras apropriadas, foram adotadas como composição da pintura.

A paisagem nas pinturas com tendências realísticas, revela parte do local de encontro dos modelos representados. Por que seria esse local uma paisagem? Considero empiricamente a representação da paisagem como uma possibilidade de cenário "romântico". Penso que, ao captar como cenário o interior de uma determinada repartição da casa ou representar um fundo infinito, dificilmente vai parecer um tratamento mais orgânico, como o proposto pela representação da paisagem. Anne Cauquelin discorre sobre o que desperta no observador, a imagem de uma paisagem:

> É que a paisagem já está ligada a muitas emoções, a muitas infâncias, a muitos gestos e, parece, sempre realizados. Ligada a esse sonho sempre renascente da origem do mundo – ela teria sido "pura", de uma pureza na

[16] RUHRBERG, Karl, Schneckenburger, Fricke, Honnef, **Arte do Século XX.** Organizado por Ingo F. Walther, Volume I, Pintura por Karl Ruhrberg, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo: TASCHEN, 2005, p. 330.
[17] STREMMEL, Kerstin. **Realismo.** Editora: Uta Grosenick, TASCHEN, 2005, p. 7.

> qual nos mantêm os édens e à qual retornamos, não obstante nosso saber.[18]

A abordagem pictórica figurativa é uma constante em minha investigação e, a preocupação com o cenário para a pintura sempre ocorreu no meu processo de criação. No presente momento, quando realizo a construção pictórica, não encontro motivação o bastante para pintar cenários de paisagens urbanas, como prédios, carros e ruas. Contudo, as formas orgânicas da natureza tornam-se atrativas por transmitirem uma beleza, que de alguma maneira, passa tranquilidade, e nesse caso específico, ideal para momentos afetivos. Cauquelin afirma que "nada se pode igualar a uma bela paisagem. Ela está dada, apresentada aos sentidos, como uma fruição, um repouso".[19]

Por que os modelos estão inseridos em uma paisagem e não em um ambiente interno? Ainda durante minha graduação em Artes Visuais, quando começo a trabalhar com os modelos de corpo inteiro e com as apropriações, surge a necessidade de buscar os cenários paisagísticos. A pretensão é oferecer uma ambientação mais livre em diferentes lugares e também observar outros elementos que aparecem por acaso e logo se tornam parte integrante da pintura.

As obras apropriadas, geralmente apresentam composições paisagísticas. Somente uma das pinturas que realizei nessa série, tem como cenário um ambiente interno, que é a pintura *Triangolo nudo II,* Figura 12. Nela, os modelos se encontram nus e entrelaçados em um quarto. Quando seleciono a imagem da obra de outro artista, preservo os modelos da composição e na maioria das vezes retiro a paisagem. Essa imagem, "recortada dos modelos", é desenhada sobrepondo a paisagem e modelos de hoje. Cauquelin aponta questões sobre as imagens da renascença.

> A questão é, sobretudo, a seguinte: como pode ocorrer que, em um domínio tão restrito – tela, madeira, paredes, cores -, aquilo que os pintores da Renascença fabricaram tenha se tornado a própria escrita de nossa percepção visual? Teriam eles projetado uma espécie de máquina de olhar a paisagem, ou melhor, de fazê-la aparecer em um lugar onde ela não

---

[18] CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem.** São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 31.
[19] Ibid., p.103.

> tinha a mínima razão de ser, impondo-a assim como o único olhar possível para a natureza e em vista da mesma? [20]

As paisagens contidas nas imagens das obras que me aproprio são extremamente encantadoras. A paisagem que represento é uma figuração interpretada de uma fotografia. Um cenário narrativo condizente com o lugar de encontro dos modelos que foram fotografados. Nas primeiras pinturas, os elementos que formam a paisagem aparecem mais sintetizados. Nas últimas pinturas, em decorrência da práxis artística, o trabalho ganha um maior esmero nos detalhes, como por exemplo, de folhagens e troncos das árvores.

---

[20] CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem.** São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.77.

2 NOTAS SOBRE O PROCESSO PICTÓRICO

2.1 O processo criativo

Com a finalidade de dar início à criação, em um primeiro momento torna-se necessário partir do coeficiente de uma obra. Acredito que existe um ideal para cada trabalho, que vai além da satisfação e do prazer de criar uma obra artística. As formas, as cores e as linhas são infinitas, porém, até onde exercemos controle sobre elas? Depois de muitas tentativas, sem obter sucesso na procura da cor desejada, uma cor surge por entre o vai e vem do pincel, pode não ser a cor ideal, mas ela agora fará parte da composição da pintura. Icleia Cattani destaca como o artista Iberê Camargo se posicionava perante seu processo criativo.

> Iberê Camargo mergulhou fundo, mais profundamente do que a maioria dos artistas, nas questões da pintura. Isso foi o que marcou sua obra ao longo de intensa trajetória: no aprendizado e na maturidade artística, a entrega, a exigência, os questionamentos, a urgência foram os mesmos, independentemente do nível de conhecimento e de experiência e do reconhecimento social. O pintor referia-se à sua luta diária na arena, o ateliê, e as armas que usava, os pincéis e as tintas. A criação provocou seguidamente nele, angústia e insatisfação com resultado obtido. Pintar era uma missão. [21]

Quando tenho uma tela branca em um instante imaginário o desenho aparece construído, as formas se completam preenchendo o quadro. As cores passam por misturas e mais misturas, com movimentos de vai e vem. Através de gestos circulares a cor está pronta para pincelar um detalhe ou um grande espaço do esboço do desenho. Uma plena dedicação com a pintura, “um namoro”.

O tempo de elaboração de uma pintura demanda, muitas vezes, mais de um mês de trabalho, com dedicação quase exclusiva. Quando estou trabalhando em detalhes que exigem proximidade com o suporte, tenho a necessidade do distanciamento, para analisar e realizar as críticas sobre a pintura. Há momentos em que parece que não há mais nada para acrescentar. É quando percebo que mais

---

[21] CATTANI, Icleia. Pintura Pura. In: **Icleia Cattani**. Organizado por Agnaldo Farias. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004, p. 87.

uma pincelada poderá dar a finalização do trabalho. Parece insignificante, mas para mim essa pincelada é o que faltava.

O processo criativo, em minha concepção, vem a ser esse longo trabalho onde as ideias ganham plasticidade através do material escolhido e, neste caso, as pinturas impulsionam outras. Nesse contínuo “fazer”, elementos perdem importância, novos elementos assumem posição, outros ainda são resgatados de trabalhos anteriores e o processo criativo se torna algo em constante modificação. Por acreditar na possibilidade de constante descoberta, a criação artística gera para o artista novos caminhos.

A criação de uma obra é um momento esplêndido, de muito contentamento, essa ação de criar algo envolve e revela a sensibilidade do artista. É quase uma necessidade diária estar produzindo no ateliê, o qual eu considero um campo gerador de ideias que ganham materialidade somente através da ação exercida pelo artista.

A produção das pinturas foi realizada no Ateliê 1340 no Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria. O Ateliê 1340 é um espaço físico destinado aos alunos da graduação em Artes Visuais sob a orientação do professor Dr. Edemur Casanova. Tive a possibilidade de trabalhar no ateliê devido à impossibilidade de desenvolver o mesmo trabalho onde estabeleço residência, por carecer de espaço físico.

No ambiente do ateliê, as pinturas são fixadas em grandes pranchas, cada aluno tem sua mesa com seu respectivo material. Os alunos que frequentam o ateliê 1340, encontram-se em diferentes estágios do Curso de Artes Visuais e trabalham individualmente com distintas temáticas. Acredito no espaço do ateliê muito além da produção individual de cada estudante, mas também como um lugar de trocas que possibilita a maturidade artística.

O Ateliê é um lugar ímpar, onde o artista, por vezes depara-se solitário, onde obra em criação e criador estabelecem diálogos “mudos” infindáveis. Esse tempo de construção envolve horas, dias e até meses para uma obra atingir a sua conclusão. A pintura da Figura 14, *Contemplar você,* foi uma destas, que demandou muito tempo de trabalho, pois levou aproximadamente dois meses e meio para sua finalização.

A figura humana foi escolhida como abordagem para pintar por eu gostar e ter a possibilidade de oferecer expressões corporais. As pinturas de outros artistas em que aparecem representações da figura humana, despertam um maior interesse em meu olhar. A motivação surgiu naturalmente, quando desenhava estudantes que moravam comigo. Percebi que não era difícil conseguir modelos dispostos a posar para eu desenhar e fotografar.

Como surge a ideia inicial para a elaboração de uma pintura? Quando estou na companhia de amigos, colegas e conhecidos, pergunto a essas pessoas se elas gostariam de posar como modelo, com seus respectivos parceiros para primeiramente fotografar e em sequencia projetar em uma pintura. Na maioria das vezes as pessoas aceitam o convite, em poucos casos eles afirmam sentirem vergonha de se expor a um fim como esse.

São muitos os cruzamentos existentes nas pinturas deste estudo. Os cruzamentos provocam deslocamentos de sentidos, como na abordagem que realizo ao associar a imagem e a palavra, linguagem visual e escrita juntas na composição da pintura. Icleia Cattani destaca que os cruzamentos acolhem sentidos diversos, permanecendo em tensão na obra e em constante pulsação, sem fundi-los. “Esses cruzamentos tensos são os que constituem as mestiçagens nos processos artísticos atuais”. [22]

O artista cria uma obra artística através de um bloco de sensações pelas suas escolhas, procedimentos e materialidade. Essa obra passa a existir por si só, ganha sua própria autonomia. Os modelos representados hoje nas pinturas deste estudo serão lembrados com seus gestos e cores e se tornarão “imortalizados”. Depois que dias, meses, anos e séculos se passarem, a obra vai guardar o instante apreendido pelo artista. A obra seria esse ser independente, que assume o caráter de bloco de sensações e faz disso um composto de *perceptos* e *afectos*. Deleuze e Guattari afirmam que:

> As sensações, perceptos e afectos, são *seres* que valem por si mesmos excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo

[22] CATTANI, Icleia. *Poiéticas* e poéticas da mestiçagem. In: CATTANI, Icleia Organizadora. **Mestiçagens na arte contemporânea.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p.11.

> das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si. [23]

Percebo que as sensações e os *perceptos* produzem uma semelhança por seus próprios meios. Por exemplo: “o beijo” sobre a tela é concebido através do efeito de cores, camadas de tinta, de traços, de sombra e luz. As semelhanças abrangem a obra e as sensações são impostas pelo material. Ao estarmos diante da pintura, a sensação transmitida parte do material utilizado nela. Assim, temos na obra, o *percepto* ou o *afecto* do material próprio. Deleuze e Guattari explicam que:

> ... o material é tão diverso em cada caso (suporte da tela, o agente do pincel ou da brocha, a cor no tubo), que é difícil dizer onde acaba e onde começa a sensação de fato; a preparação da tela, o traço do pêlo do pincel fazem evidentemente parte da sensação, e muitas outras coisas antes de tudo isso. [24]

Para o início de cada trabalho, tenho o algodão cru, réguas, lápis, fitas, pregos, martelo, pincéis, nanquim e o bico de pena. O tecido recebe a base de tinta branca com um pouco de cola. A régua vai marcando os limites do quadro e também o quadriculado para o desenho. As tintas na paleta passam a ser misturadas e os pincéis levam a tinta até a tela. Cada material adquire grande importância quando está sendo utilizado e revela sensações diferentes. Diante de um grande tecido pintado de branco a sensação que tenho é de um imenso vazio e a vontade de preenchê-lo com os esboços de desenhos.

2.2 Corpos revelados na pintura

Na representação pictórica, tenho uma maneira de eternizar as imagens dos corpos humanos. Os corpos sofrem transformações que influenciam e modificam a vida das pessoas no decorrer do tempo. O momento expresso no quadro é um modo de fazer lembrar “bons momentos”, vividos a dois. As emoções e os gestos são transmitidos através desse corpo passageiro e refém do tempo.

---

[23] DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **O que é filosofia.** Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munõz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992, p. 213.
[24] Ibid., p. 216.

A aparência física parece ser uma preocupação muito evidente no cotidiano da humanidade. Refiro-me à aparência das pessoas que posam como modelos para as pinturas. Percebo constantemente a preocupação delas, de como vão aparecer no enquadramento da câmera, das roupas que vão vestir para posarem, os homens aparecem de barba feita, as mulheres soltam os cabelos e usam maquiagem. A produção individual de cada pessoa não é preocupação de minha parte. As ações descritas não são espontâneas, mas também não posso controlá-las. Quem não expressaria algum tipo de vaidade ao posar para uma fotografia que vai ser usada como referencial de uma pintura?

Os corpos dos modelos, em muitos momentos, parecem performáticos, entretanto, não é a *performance* que procuro. O que almejo é a naturalidade dos gestos no instante do beijo. Através das pinturas, objetivo representar o cotidiano dos modelos. Em princípio, não peço aos modelos que façam encenação, apenas, se possível que suas reações sejam "naturais".

Katia Canton faz menção às abordagens do corpo em arte contemporânea. Segundo a autora, elas "...ligam-se ao contexto de final de século, à globalização, ao anonimato gerado pelo sistema corporativista e pelos meios de comunicação virtual".[25] As temáticas envolvendo o corpo são interpretadas pelos artistas em diversos processos criativos. Para Canton, isso se torna reflexivo no campo das artes visuais, já que artistas como Sandra Cinto, Lourdes Colombo e Keila Alaver, têm o tema corpo como parte integrante de seus processos criativos. Atualmente as questões abordadas como identidade e sexualidade desse corpo, permanecem em constante desenvolvimento nas obras.

De fato, essa ênfase ao objeto do corpo existe e culmina em sua banalização. Quem não se deparou com imagens referentes ao corpo em lugares e coisas inusitadas? A publicidade explora amplamente imagens de corpos em anúncios como outdoors, cartazes, propagandas televisionadas e outros. O corpo tem capacidade de simbolizar muitas coisas. De acordo com Michel Maffesoli "cada vez

[25] CANTON, Katia. **Novíssima arte brasileira:** um guia de tendências. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000, p. 52.

que o corpo se epifaniza, cada vez que uma sociedade parece privilegiar o corporeísmo, é fácil observar o ressurgimento comunitário (ou tribal)". [26]

O corpo do artista desempenha movimentação corporal através de seus gestos na ação de pintar. Este corpo conduz a intensidade dos gestos que se transformam em materialidade. Em uma primeira etapa, o corpo se curva sobre uma mesa onde estendo a tela e com muita cautela nos movimentos realizo o desenho com nanquim. Com o desenho finalizado, a tela é fixada em uma prancha e então os gestos corporais ganham uma maior liberdade e visualização. Ana Claudia de Oliveira reflete nesse sentido sobre *A pintura e seus vários corpos:*

> Antes de qualquer outro corpo pintado num dado espaço e tempo, na pintura, há a inscrição do corpo do próprio pintor. Não é nem preciso a sua explícita presença como é o caso de Velásquez em *As meninas.* Antecipando essa presença-personagem no suporte bidimensional, o corpo deixa as suas marcas pelo modo como a pintura é pintada. Ele se impõe nas pinceladas grossas ou finas, agitadas, interrompidas ou sempre iguais, e também na ausência delas como na obras de Mondrian, onde se trata de desenvolver os princípios de uma arte universal mediante o abandono do particular, do subjetivo. [27]

Contudo, falar do corpo é mexer com antigos mitos que permeiam na esfera de milênios. O corpo e suas atribuições de sonhos e pesadelos, perpassam pela humanidade provocando inquietações, sua presença se confirma nas abordagens artísticas contemporâneas com superior atribuição. Ao corpo, várias significações dualísticas são oferecidas como: vida e morte, carne e espírito, sexo e amor. A sociedade desenvolve o ato de cultuar o corpo e com esses atributos a possibilidade de se fazer desejar e amar. Os corpos que se configuram nas pinturas, apontam para investigações de experiências do prazer, das relações com o espaço-tempo e com o campo social.

---

[26] MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências.** Tradução Bertha Halpern Guovitz. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1996, p. 172.

[27] OLIVEIRA, Ana Claudia de. Sentido do corpo ou corpo sentido? In Corpo e sentido: a escuta so sensível. Organizador Ignacio Assis Silva. São Paulo: editora da Universidade Estadual Paulista, 1996, p. 229.

2.3 A fotografia e o desenho

A fotografia é considerada meu primeiro referencial que auxilia diretamente na construção do projeto para a pintura. O *ato de fotografar* permite enquadramentos da percepção de meu olhar através da lente, que registram instantes que pretendo representar na composição pictórica. Quando fotografo os modelos, procuro captar diferentes ângulos, partindo do movimento que realizo ao redor deles. A fotografia auxilia na criação da linguagem da pintura. Para uma contribuição a respeito da ligação da fotografia com a pintura, destaco as palavras de Deleuze a respeito da poética de Francis Bacon:

> Vê-se como é colocado o problema de Bacon em relação à fotografia. Ele é realmente fascinado pelas fotografias (cerca-se de fotos, faz retratos a partir das fotos do modelo e também utiliza outros tipos de fotos; estuda quadros antigos a partir de fotos; adere inteiramente à foto...). [28]

A presente poética aborda noções conceituais, como a *imagem-acontecimento,* apreendido por Deleuze em *A lógica da Sensação.* A obra gera um campo de probabilidades e afetos explicativos, ou seja, que vão além do tempo cronológico e deixam evidente aquilo que insiste e persiste. A partir desse viés, essa abertura da obra promove múltiplas combinações e desdobramentos. A obra de arte descreve um acontecimento e gera rebatimentos, os quais tomam posicionamento para além do tempo-espaço em que foi criada.

A fotografia carrega consigo uma maneira banalizada sobre a capacidade de apreender o real, como se fosse possível gerar uma alternativa de guardar “momentos”. A fotografia oferece ainda, a possibilidade de um registro rápido com os modelos que se encontram em um determinado espaço e tempo, conferindo assim, realismo à imagem, possibilitando seu uso como referencial pictórico.

Ao aceder a fotografia para trabalhar na pintura, o artista tem um ganho em praticidade quanto ao desenho de observação com modelo vivo, pois, de outra forma, o trabalho demandaria muito mais tempo para um maior detalhamento. A fotografia capta o instante de um acontecimento, que pode ser idealizado como

---

[28] DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon:** Lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007, p. 94.

verdade, porém, ela fica a cargo do título de imagem falsificada. Isso passa a ser aderido por todo artista que trabalha com a fotografia, como, por exemplo, Francis Bacon. Sobre a relação de Bacon com a fotografia, destaco novamente um excerto de Deleuze:

> É por isso que, apesar de toda sua adesão, Bacon tem uma hostilidade radical em relação à foto. Muitos pintores modernos ou contemporâneos integraram a fotografia ao processo criador da pintura. Eles o faziam direta ou indiretamente, tanto porque conferiam à fotografia uma determinada potência artística, como porque pensavam poder facilmente conjurar o clichê pela transformação pictural a partir da foto. [29]

A fotografia permite a apreensão de um instante, que ajuda a impulsionar o processo de criação de uma obra artística. Pelo fato da temática abordar o "ato do beijo", remete a uma ação transitória difícil de ser desenhada no mesmo instante. O momento do desenho na tela, tem início depois que o fundo da mesma está preparado com uma determinada cor de tinta. Percebo o desenho como estrutura para as linguagens artísticas. Esse desenho é construído em toda composição, até os mínimos detalhes, mesmo que alguns sejam totalmente cobertos pela tinta posteriormente. No procedimento da apropriação de imagem, inicialmente realizo um esboço com lápis e na sequência, finalizo com o desenho a bico de pena. Icleia Cattani reitera que o desenho é:

> A primeira criação, o primeiro impulso, no entanto, é fundamental: ele define o que virá a seguir, e é nele muitas vezes que o artista mergulha como num abismo, de onde emerge para atribuir significados às formas criadas.[30]

Após a escolha da fotografia para projetar, tenho em minhas mãos o lápis 4B para desenhar. O desenho permite adentrar na delicadeza da união das linhas com a construção das hachuras oferecendo uma colaboração compositiva. Nesse processo criativo o desenho assume papel importante na composição da pintura. O desenho com nanquim deixa marcas incisivas no suporte da pintura. Quando estou

---

[29] DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon:** Lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007, p.96.

[30] CATTANI, Icleia. O desenho como abismo. In: REVISTA PORTO ARTE. Porto Alegre: Instituto de Artes/ UFRGS, N.23, Novembro, 2005, p. 24.

fazendo o desenho é, preciso segurar suavemente o bico de pena e a quantidade de tinta deve ser regulada para não acontecer acidentes, como borrões no desenho. A ponta do bico de pena pode machucar o tecido da tela, às vezes removendo parte da tinta acrílica pintada anteriormente, por isso o cuidado com o manuseio é fundamental.

Primeiramente, realizo o procedimento de desenhar as imagens que seleciono para cada pintura, no processo técnico artesanal do quadriculado. Acredito que com a técnica do quadriculado tenho a possibilidade de realizar o desenho com mais precisão nos detalhes. Toda a composição do desenho parece estar meticulosamente calculada, mas sempre acontecem ajustes e interpretações. As fotografias apontam limitações que nem sempre permitem uma alta resolução para fazer o desenho. Então realizo interpretações sobre a imagem fotográfica fazendo a retirada de elementos que aparecem obscuros ou que julgo não significativos para a composição pictórica.

2.4 Apropriações

O procedimento de apropriação refere-se a uma imagem, objeto ou outra representação que tomo posse de outros artistas e utilizo como próprio. A apropriação de imagens foi introduzida junto ao meu processo pictórico, no ano de 2006, quando estava em busca de outros procedimentos para adotar para as composições das obras a criar.

A apropriação veio ao encontro das aspirações de trabalhar com as imagens das obras de artistas considerados gênios da pintura. Com a inserção da apropriação na composição do quadro, possibilito novas interpretações para as pinturas. As imagens fotográficas dos modelos e a inserção das palavras da língua italiana são também outras maneiras de apropriações. Richard Wollheim define que:

> ...quando o artista insere uma apropriação no conteúdo de sua pintura, não o faz, pelo menos normalmente, porque gosta, como faria com um texto, mas se utiliza do significado público da pintura para fortalecer, ou amplificar, uma parte dele que já está estabelecida.[31]

[31] WOLLHEIM, Richard. **A pintura como arte.** Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 190.

A presença de apropriações pode ser percebida nas obras de pintores como Poussin, Manet, Picasso e muitos outros. Na pintura *Céfalo e Aurora* (1631-2) Nicolas Poussin faz apropriação da figura de Baco, presente na obra de Ticiano denominada *Baco e Ariadne* (1523). Wollheim aponta que Poussin toma emprestado o que a obra de Ticiano representa e nos mostra na figura de Céfalo "um homem arrebatado pelo mesmo desejo exaltado, pelo mesmo desenfreamento apaixonado que incitava o jovem deus embriagado quando se lança a uma nova conquista". [32]

Figura 28: *Baco e Ariadne* detalhe, Ticiano, Tela, 1523, Nattional Gallery, Londres. Disponível em: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/28/Tizian_048.jpg. Acesso em: 07/01/10.

Figura 29: *Céfalo e Aurora d*etalhe, Nicolas Poussin, Tela, 1631-3, Nattional Gallery, Londres. Disponível em: http://www.mlahanas.de/Greeks/Mythology/CephalusAndAuroraNicolasPoussin.html. Acesso em: 07/01/10.

[32] WOLLHEIM, Richard. **A pintura como arte.** Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p. 199.

O procedimento da apropriação pode estar presente nos processos criativos de artistas contemporâneos, porém, não se pode deixar de lembrar que mesmo na época clássica os artistas também faziam uso do mesmo. Talvez fosse uma apropriação sutil, de modo que não era perceptível o reconhecimento imediato de tal imagem apropriada pelo artista.

Marcel Duchamp revelou-se pioneiro na designação do termo *ready-made*[33]*.* De alguma maneira, os objetos nomeados pelo artista como *ready-made,* foram expostos em lugares legitimadores de arte, desse modo, julgo ser uma forma de apropriação. A intenção de se apropriar e deslocar um determinado objeto foi a de criar novas possibilidades, tirando o objeto do contexto usual e dando outros significados para o mesmo, oferecendo assim, diferentes formas de interpretação. Michael Archer escreve que:

> "Duchamp pedia que o observador pensasse sobre o que definia a singularidade da obra de arte em meio à multiplicidade de todos os outros objetos. Seria alguma coisa a ser achada na própria obra de arte ou nas atividades do artista ao redor do objeto?" [34]

Arthur Danto faz alusão, *em Após o Fim da Arte,* às apropriações feitas por Russel Connor, sobre a Arte Moderna com a Arte Clássica. O artista contemporâneo aborda dois períodos diferentes do qual ele vive e trabalha na construção de uma pintura, através da apropriação de obras de uma mesma linguagem. Aponto algumas semelhanças e diferenças de minha pintura com a de Connor. São dois períodos distintos em cada poética, Connor trabalha com o moderno e o clássico e eu com contemporâneo e o clássico no caso dessa pintura. As imagens apropriadas tanto no meu caso quanto de Connor são de obras pictóricas. Danto escreve sobre a pintura *The Kidnapping of Modern Art by the New Yorkes* de Connor:

> O pintor americano Russell Connor recombina elementos de obras-primas conhecidas para fazer novas pinturas. Apropria-se, por exemplo, das mulheres do *Lês demoiselles d´Avignon* e substitui as mulheres do *Rapto das filhas de Leucipo,* de Rubens, por elas, dando-lhe o espirituoso título de *The*

---

[33] *Ready-made*. Nome dado por Marcel Duchamp a um tipo de obra que inventou, consistindo em um artigo produzido em massa selecionado ao acaso e exposto como obra de arte. Seu primeiro *ready-made* (1912) foi uma roda de bicicleta montada sobre um banquinho. In: CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte**. Tradução Marcelo Brandão Cipolla; revisão técnica Jorge Lúcio de Campos - 2ª edição - São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 438.

[34] ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea:** uma história concisa. Tradução Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.03.

> *Kidnapping of Modern Art by the New Yorkes* {O seqüestro da arte moderna pelos novaiorquinos}. Seu título, é claro, refere-se ao *How New York Stole the Idea of Modern Art* {Como Nova York roubou a idéia da arte moderna}, de Serge Guilbaut. O resultado é uma obra-prima pós-moderna de alusões entrelaçadas, uma espécie de caricatura de identidades cruzadas, na qual, obviamente, Connor não finge ser Rubens ou Picasso, nem mesmo simula o tipo de escândalo da história da arte que Guilbaut afirma ter revelado. Para que as pinturas de Connor surtam efeito, seus temas devem ser familiares ou mesmo superfamiliares. Ele menciona essas famosas obras somente para utilizá-las de nova maneira. [35]

A apropriação de imagem pictórica em meu processo criativo é trabalhada como desenho e não somente como pintura, como no caso de Connor. Na minha obra, são duas diferentes linguagens juntas, o desenho e a pintura. Na obra de Connor encontra-se somente a pintura. De fato, não tinha conhecimento da existência da obra da Figura 30, de Connor, no momento em que realizei a pintura, na Graduação em Artes Visuais. Apenas utilizei a apropriação da obra *Rapto das filhas de Leucipo,* de Rubens, em conjunto com a imagem dos modelos.

A pintura da Figura 31, *La forza del desiderio*, foi retrabalhada no ano de 2008, pois o desenho feito em 2007, com caneta esferográfica, havia perdido a coloração. O desenho foi refeito com nanquim quando eu estava iniciando a série das pinturas *Corpos-Beijos e Olhares*. Como já mencionado no primeiro capítulo, eu havia decidido trocar os materiais usados para compor o desenho. A caneta esferográfica que foi usada para desenhar as figuras apropriadas foi substituída pelo nanquim no Mestrado em Artes Visuais, com o intuito de oferecer uma maior durabilidade para a imagem do desenho.

---

[35] DANTO, Arthur C. **Após o Fim da Arte:** A Arte Contemporânea e os Limites da História. Tradução Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006, p. 230 – 231.

Figura 30: *The Kidnapping of modern Art by the New Yorkes*, por Russel Connor, 68 x 64 cm, 1985. Disponível em: russellconnor.com/gallery_17.html. Acesso em: 08/01/09.

Figura 31: *La forza del desiderio,* Milene Tonellotto, Óleo, acrílica e nanquim sobre tela, 80 x 100cm, Coleção Carlos Mello, 2007/08.

Através das imagens das obras apropriadas, podemos contemplar representações diferentes que são interpretadas com desenho em cada pintura realizada nesse processo artístico. São imagens que na maioria das vezes como mencionado no primeiro capítulo, remetem a Vênus e com ela aparecem cupidos, Vulcano, Adônis, Enéias, etc. John Lechte comenta o estudo de mitos de Claude Lévi-Strauss:

> Uma enunciação clara do princípio de que os elementos dos mitos ganham seu significado a partir do modo como são combinados e não pelo seu valor intrínseco, leva Lévi- Strauss à posição de que os mitos representam a mente que os criou, e não alguma realidade externa. Mitos resistem à história: eles são eternos. Nem mesmo diferentes a versões de um mito devem ser consideradas falsificações de alguma versão verdadeira e autêntica, mas como um aspecto essencial da estrutura do mito. Pelo contrário, diferentes versões fazem parte do mesmo mito precisamente porque um mito não é redutível a um único conteúdo uniforme, mas é uma estrutura dinâmica. [36]

Nenhuma abordagem mitológica em obras de arte de um ou de outro artista terá a imagem mais próxima da história referente ao mito. Este é um dos pontos frisados por Claude Lévi-Strauss. Todas as representações podem ser levadas em consideração, de maneira que cada uma oferece algo de interessante. O mito aparece sob formas alegóricas e pode mostrar visualmente fatos filosóficos.

---

[36] LECHTE, John. **Cinqüenta pensadores contemporâneos essenciais:** do estruturalismo à pós-modernidade. Tradução de Fábio Fernandes. 3ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003, p.91-92.

No fazer pictórico, o motivo da escolha de uma determinada imagem de obra para efetuar apropriação parte das semelhanças com o formato compositivo oferecido pelo referencial fotográfico. Para a seleção da imagem de uma obra, busco aquelas que apresentam gestos, olhares e poses próximas da imagem fotográfica que selecionei para elaborar a pintura.

Tadeu Chiarelli realizou a curadoria da exposição Apropriações/Coleções que ocorreu no ano de 2002, no Santander Cultural de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Sua proposta era apresentar a produção artística brasileira de artistas de sete Estados. Na exposição, os artistas visuais apresentaram trabalhos com múltiplas possibilidades, oferecidos pela apropriação de imagens e objetos. Dentre os artistas que participaram da exposição me identifico com a produção artística de Alfredo Nicolaiewsky. Chiarelli afirma que:

> Grande parte da produção de Alfredo Nicolaiewsky inscreve-se dentro dessa tática de apropriação/justaposição de imagens. No início de sua carreira- nos anos 80 -, ele as reproduzia por meio do desenho e da aquarela, em obras de forte acento critico e erótica. Após um período mais dedicado á pintura, o artista volta valer-se da apropriação, agora alargando seu universo de colecionador: constitui obras compostas de objetos justapostos os mais variados, como pinturas, embalagens, pratos etc. São obras irônicas, onde Nicolaiewsky propõe comentários mordazes sobre arte e suas relações com a história da arte e o cotidiano. [37]

Figura 32: Alfredo Nicolaiewsky, *As Santinhas,* Acrílico sobre tela, cartão postal, estátua em gesso, imagem impressa, pintura sobre Xerox, 230 x 217 cm, Coleção Blanca Brites, 1995/ 1996.

[37] Catálogo da Exposição **Apropriações/Coleções**, curadoria Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002, p. 26.

Na obra da Figura 32, do artista Alfredo Nicolaiewsky, observo semelhanças e diferenças com meus trabalhos. Nicolaiewsky fez uso nessa obra da pintura, do desenho, de apropriações e justaposições. Durante a práxis artística, desenvolvo essas propriedades. Para a obra *As Santinhas,* o artista explora diferentes suportes e os agrupa formando uma única obra diferente do caso da série *Corpos-Beijos e Olhares*, onde cada trabalho artístico conta com somente um suporte.

A obra *As Santinhas,* apresenta uma possibilidade de abordar o conceito operatório de apropriação, onde o artista toma emprestado em sua composição objetos e imagens. Um jogo de associações é construído pelo artista, com imagens diferentes do mesmo tema de Iemanjá e da obra de Botticelli, *O nascimento de Vênus*. A obra aqui exibida aponta este caráter mestiço, que mistura memória, História da Arte e cultura popular. Nicolaiewsky aborda o conceito de *mestiçagens* utilizado na contemporaneidade. Sobre essa abordagem, Cattani explica:

> "(...) que a arte é campo de experimentação no qual todos os cruzamentos entre passado e presente, manualidade e tecnologia, materiais, suportes e formas diversos se tornam possíveis". [38]

Na série *Corpos-Beijos e Olhares,* busco nas apropriações uma relação positiva, onde o observador possa fazer associações e observar as diferenças, ter lembranças e apreciar sensivelmente. A pintura, o desenho, o cheio, o vazio, as linhas, as pinceladas e a tendência ao realismo. O filósofo José Arthur Giannotti escreve sobre sua visão da pintura, na qual encontro diálogos com o fazer artístico:

> Compreendo que se leia um quadro, ou melhor, uma série deles, mostrando como um artista se apropria de trabalhos anteriores, se relaciona com eles positiva ou negativamente, enfim, que o objeto artístico construa uma ponte entre o artista e o espectador mediante uma tradição a ser lida e relida, o que provoca correntes de percepções, juízos, emoções etc.[39]

---

[38] CATTANI, Icleia. *Poiéticas* e poéticas da mestiçagem. In: CATTANI, Icleia Organizadora. **Mestiçagens na arte contemporânea.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p.25.

[39] GIANNOTTI, José Arthur. **O jogo do belo e do feio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 183.

Em São Paulo no ano de 2004, visitei a exposição de algumas das obras de Albano Alfonso no Instituto Tomie Ohtake. O artista paulistano realiza sua poética com a mistura de impressões fotográficas, onde utiliza perfurações circulares feitas sobre fotografia. As imagens, na maioria das vezes, aparecem em grandes dimensões, sendo colocadas uma justaposta à outra.

O procedimento de apropriação e justaposição existente nas obras de Albano Alfonso é uma das proximidades com minha poética. Na Figura 33, *Série Paraíso*, é possível observar que o referido artista realizou a apropriação da imagem da obra *Concerto Campestre* (1510) de Giorgione e Ticiano e da obra *Le déjeuner sur l'herbe* (1863) de Édouard Manet. Na pintura mostrada na Figura 06, também faço apropriação da imagem da obra de Giorgione e Ticiano.

Figura 33: *Série Paraíso*, Albano Afonso, perfurador sobre fotografia, Acervo Banco Itaú S.A, 180,1 x 226 cm, São Paulo, SP, 2001 – 2005. Disponível em: http://colheradacultural.tempsite.ws/images/20090913192727.000/640x480.jpeg. Acesso em: 21/01/10.

Hoje vivemos em um período no qual pode-se fazer uso de uma diversidade de imagens apropriadas e com isso torna-se difícil uma classificação. As possibilidades estilísticas de uma obra estão misturadas e a mesma pode estar presente no sistema de arte. Assim como é possível observar as características plurais nas obras em Salões de Artes e nas Bienais. Arthur Danto confere nesse sentido que a maior contribuição artística da década de 1970...

> ...foi o surgimento da imagem apropriada – a apropriação de imagens com sentido e identidade estabelecidos, conferindo-lhes um sentido e uma identidade novos. Como qualquer imagem poderia ser apropriada, segue-se imediatamente que não poderia haver uniformidade estilística perceptual entre as imagens apropriadas. [40]

As manifestações artísticas contemporâneas envolvem diferentes tipos de produções que abordam hibridismo, efemeridade, mestiçagem, entre outros. O lugar da criação do artista e os processos criativos são expostos como obra nas instituições que oferecem o espaço expositivo. A discussão da autoria das obras, da valoração contextual, da arte, de discutir a própria arte, são questões chaves na contemporaneidade.

2.5 A linguagem escrita na pintura

A inserção da palavra na composição da pintura segue algumas regras que estabeleci: adota-se uma palavra diferente para cada composição e sua escrita é sempre na língua italiana. A escolha da língua italiana ocorreu devido à minha familiaridade com a mesma, um gosto particular e também por não querer a representação da escrita em português, nem inglês.

A língua italiana, oriunda da língua românica ou latina, assim como o português, possibilita a compreensão da palavra adotada na composição da pintura. Acredito que a palavra, quando observada no quadro, pode ser pronunciada de maneira melodiosa estando escrita em italiano. Realmente gostaria de provocar a "musicalidade" na pintura. Quando estava no processo de construção da sexta pintura *Triangolo nudo II*, no ateliê, ouvia *Prendi quest`è l`immagine, La Traviata* de Giuseppe Verdi que moveu a escolha da palavra *Rinascere,* a qual faz parte da letra da mesma.

Para a escrita no quadro, foi buscada uma maior integração com sutilezas nas representações da palavra. Durante o processo criativo, sequencialmente, a escrita aparece representada como um bloco. Na segunda pintura, *Preciso tocar você,* apresentada na Figura 04, revelo uma pequena transparência na representação da

---

[40] DANTO, Arthur C. **Após o Fim da Arte:** A Arte Contemporânea e os Limites da História/ trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006, p.18-19.

palavra *Toccare.* Depois da oitava pintura, reconsiderei com alguma exceção o modo da representação da palavra. A palavra aparece vazada e deixa evidente o fundo da pintura.

A linguagem escrita aparece inserida em obras de muitos artistas do século XX. Entre eles, Pablo Picasso, que "na técnica do cubismo com a obra *Natureza-Morta com Palhinha,* de 1912, apresenta a palavra *Jou".* [41] Georges Braque também do movimento Cubista, com a obra *Natureza-Morta com Bufè: Café-Bar (1919),* destaca-se o escrito "Café-Bar com um duplo fim: define o plano de fundo do aposento, e funciona como título integrado ao quadro, caracterizando seu espaço em termos visuais e, simultaneamente, nominais". [42]

Figura 34: *Natureza-Morta com Palhinha*, Pablo Picasso, óleo sobre oleado e tela, emoldurada com corda 29 x 37 cm, Musée Picasso, Paris, 1912. Disponível em: http://portaldoprofessor.mec.gov.br/storage/discovirtual/aulas/8879/imagens/picassocolagem.jpg. Acesso em: 21/01/10.

Paul Klee (1879-1940) artista do século XX que inseriu gráficos e palavras no quadro, dizia que: "a pintura faz ver [...], na tentativa de levar visibilidade à beira do sentido verbal, é de se esperar que sua frase encaminhe o pensamento para um

[41] BUCHHOLZ, Elke Linda, ZIMMERMANN, Beate. **Picasso - Miniguia de Arte** Editora: Könemann, 2001, p. 41.
[42] ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 435.

terreno fértil".[43] A pintura pode ter duas coisas antagônicas representadas, como a palavra e a imagem em uma mesma composição.

Michel Foucault, no livro *Isto não é um cachimbo,* contribui com uma reflexão para as diferenças existentes entre artes plásticas e literatura. Foucault, no seu estudo sobre a obra de René Magritte (1898 – 1967) chama a atenção para algo além da imagem e das palavras. Em anexo ao livro de Foucault, há uma carta de Magritte, onde ele pede atenção às reproduções que pintou, sem se preocupar com a busca original no pintar. O artista explica que "*o título não contradiz o desenho, ele o afirma de outro modo"*.[44]

Em cada pintura que realizo, desejo encontrar uma palavra que, de modo geral, aborde sensações reveladas pela imagem. Por isso, acredito estar de acordo com o que René Magritte escreveu, conforme o parágrafo acima. No dicionário Oxford de Arte J.T. Soby define Magritte sob o seguinte qualitativo: "olhando para as pinturas de Magritte... tudo parece apropriado. Então, abruptamente, o senso comum é rendido, geralmente sob a clara luz do dia." [45] Foucault, por sua vez, revela sua opinião sobre a pintura clássica:

> Separação entre signos lingüísticos e elementos plásticos; equivalência da semelhança e da afirmação. Estes dois princípios constituíam a tensão da pintura clássica: pois o segundo reintroduzia o discurso (só há afirmação ali onde se fala) numa pintura onde o elemento lingüístico era cuidadosamente excluído. Daí o fato de que a pintura clássica falava _ e falava muito _, embora fosse se constituindo fora da linguagem; daí o fato de que ela repousava silenciosamente num espaço discursivo; daí o fato de que ela instaurava, acima de si própria, uma espécie de lugar-comum onde podia restaurar as relações da imagem e dos signos.[46]

Foucault defende também o conceito de retórica da pintura, ou seja, sobre a definição de que *pintura é como uma poesia muda.* A pintura passa ser compreendida como uma poesia com rimas de imagens. Nesse sentido Jacqueline Lichtenstein também afirma que:

---

[43] GIANNOTTI, José Arthur. **O jogo do belo e do feio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p.21.

[44] FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo.** 3° edição. Tradução Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002, p. 83.

[45] CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte.** Tradução Marcelo Brandão Cipolla; revisão técnica Jorge Lúcio de Campos - 2ª edição - São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 323.

[46] FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo.** 3° edição. Tradução Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002, p. 75.

> *O sonho de Fhilomathe* é 'uma pintura' do *Ut pictura poesis,* cujas imagens são apresentadas no interior de um sonho, ou seja, na moldura de um quadro. A pintura tem todas assim o seu triunfo assegurado antes mesmo de qualquer exposição dos argumentos, um vez que a comparação pede a um dos termos comparados o modelo para sua exposição. O fato de a análise do *Ut pictura poesis* ser feita em termos de pintura é o bastante para provar não apenas a superioridade do pictórico sobre o poético, como também o caráter originário da figura sobre a palavra, o que corresponde ao próprio projeto do texto. [47]

Para Milton José de Almeida "podemos pensar, então, no sentido das palavras como tendo uma história dinâmica, criativa, fazendo-se todo instante na confluência de um aqui - agora da história de cada um e da sociedade em que vive".[48] A palavra escrita em cada pintura pode ter o sentido que dou a ela como pode ter outros sentidos para quem a observa. A palavra que escrevo não pode ser entendida diretamente como um título para a pintura, a mesma pode fazer parte do título, mas não é uma regra geral que adoto como procedimento.

---

[47] LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A cor eloqüente.** Tradução Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. – São Paulo: Siciliano, 1994, p. 122.

[48] ALMEIDA, Milton José de. Aproximações em Forma Escrita sobre as imagens da Pintura e do Cinema. In: Antonio Miguel e ZAMBONI, Ernesta organizadores. **Representações do espaço:** Multiplicidade na educação. Campinas: Autores Associados, 1996, p. 21.

3 O ONTEM E O HOJE NA PINTURA

3.1 Pintura contemporânea: um campo de possibilidades

Em meio às múltiplas possibilidades oferecidas hoje no campo das artes visuais, por que trabalhar com pintura? A linguagem da pintura, tida como tradicional, é abordada no procedimento de muitos artistas contemporâneos. O fim ou morte da pintura foi muito discutido por autores e artistas em diferentes momentos da História, mas bem se sabe que a mesma nunca deixou de existir. Apresento a seguir, alguns exemplos da permanência da pintura durante a 5ª e 7ª Bienais do Mercosul.

Na 5ª Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, no ano de 2005, o tema *A Persistência da Pintura* foi trabalhado em larga escala, assim, contando com inúmeros artistas do Brasil, Uruguai, Paraguai, Argentina, México, Chile e Bolívia. Gaudêncio Fidelis escreve sobre a situação da pintura que complementa a visão aqui assumida:

> É possível conceber a história da pintura, assim como a história da arte, como o desenrolar de uma sucessão de estilos. Tal concepção, uma vez estabelecida, serve para normatizar a prática artística ao incorporá – la a uma seqüência linear de eventos que são capazes de dar ao desenvolvimento artístico uma determinada coerência "evolutiva." Não por coincidência, cada vez que um estilo chegava ao seu apogeu, a suposta morte da pintura era anunciada. Cabe lembrar, entretanto, que essa noção de estilo, por ser uma criação artificial, sempre residiu fora daquilo que conhecemos como a estrutura organizacional do plano pictórico. Desse modo, se este eventualmente se mostrava esgotado, era apenas um sintoma de que as estratégias de abordagem expressas através de uma determinada perspectiva também teriam de sofrer uma mudança. É sabido que o modernismo deixou-nos poucas possibilidades de negar as questões de gosto e a diversidade de estilos que, trazida com ele, passou a problematizar progressivamente a existência de uma diversidade de obras que, cada uma à sua maneira, proclamaram as diversas mortes da pintura.[49]

---

[49] FIDELIS, Gaudêncio ... [et. al...] **A Persistência da Pintura.** Org. Paulo Sergio Duarte. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005, p. 19.

Figura 35: *Sem título,* Juan Tessi, lápis sobre parede, 5ª Bienal do Mercosul, 2005. Disponível em: http://www.bienalmercosul.art.br/site/popup_picture.jsp?picname=W0H550_pessoas.jpg&picwidth=145&picheight=218&piccaption=-. Acesso em: 22/01/10.

Os artistas criam suas obras visuais e a partir delas, a crítica é construída. A crítica nas artes visuais, deve ser entendida como gênero literário, para que de alguma maneira aconteça a aproximação das obras com o público, tornando a compreensão da mesma o mais próximo possível. Qualquer critério que possa ser adotado para falar sobre as obras dos artistas, contribuindo para a crítica da arte, passa, obrigatoriamente, pelas vertentes da subjetividade.

Durante a 7ª Bienal do Mercosul, *Grito e Escuta*, em Porto Alegre, no ano de 2009, a mostra que teve o título de *Absurdo*, contou com a participação da artista Alejandra Seeber, de "nacionalidade argentina e radicada em Nova Iorque". [50] O trabalho de Seeber aborda a pintura e a instalação como discussão, uma vertente possível hoje nas artes visuais. A artista se apropria do cenário de um "cabaré" e expõe nesse espaço as pinturas, trazendo à tona, discussões sobre o artista e a mulher na arte e também na sociedade. *O Cabaret da Pintura* é uma obra carregada de ironia, que levanta questionamentos a respeito do papel da pintura na História da Arte e na contemporaneidade.

Alejandra Seeber, com sua obra, convida o observador a visitar um ambiente que funde o espaço de exposição com um "cabaré". A montagem da obra de Seeber é realizada em um espaço expositivo diferente do convencional, pois faz pensar

[50] 7ª Bienal do Mercosul http://www.fundacaobienal.art.br/7bienalmercosul/pt-br/alejandra-seeber. Acesso em 26/11/09.

sobre os limites formais das mostras de arte. A obra erigida sobre um chão atípico de areia, se estende por todo o pavilhão da mostra e integra as propostas dos artistas que nesse local expõem suas obras. Será que a artista pode escolher expor suas obras sobre um chão cheio de areia?

Figura 36: *Tutti Frutti,* Alejandra Seeber, técnica mista, Obra na 7ª Bienal do Mercosul, 185 x 224 , Foto: Milene Tonellotto, 2009.

As pinturas são como uma “dança de cores vibrantes”, composta por um jogo de formas orgânicas e geométricas. Em uma simulação, a pintura é apresentada ao espectador como “vedete”. Seeber mostra outra maneira de apresentar a obviedade da pintura em um cenário carregado de estranhamento. A artista trabalha com a discussão de como se comporta a pintura de ontem e hoje no campo das artes visuais.

A obra *O Cabaret da Pintura* de Seeber, instiga o observador a abrir cortinas vermelhas, onde é possível contemplar um palco montado para a pintura com todo seu glamour, como se fizesse parte de uma companhia teatral. O público como observador está presente para ouvir o “grito” da pintura no palco e na estrutura de trás, para “escutar” o que provavelmente acontece no camarim.

O camarim é composto por um cartaz, além de outras pinturas e adereços nas paredes. No lado de fora da estrutura as paredes receberam muitos cartazes remetendo também ao título da obra. A obra carrega consigo um caráter *mestiço* pela mistura de pintura, instalação e escrituras.

Figura 37: *Cabaré da Pintura*, Alejandra Seeber, Instalação, Obra na 7ª Bienal do Mercosul, Foto: Milene Tonellotto, 2009.

A série de procedimentos adotados para expor a obra de Alejandra Seeber, compõe uma percepção diferenciada, questionando o próprio espaço expositivo das obras contemporâneas. O que permite no caso da artista, reflexões acerca desta pintura, exposta como instalação. Ela discute o meio que serve de suporte para apresentar sua obra, e assim, parece realizar sua crítica no espaço institucional. Hal Foster escreve sobre a crítica dos artistas à autoridade institucional:

> O modernismo tardio foi literalmente corrompido – arrebentado. Seu impulso autocrítico foi retido, mas seu tom ético foi rejeitado. Essa rejeição conduziu a um esteticismo do não-artístico ou antiartístico. Tal reação (muito da arte conceitual é representativa) permitiu muitos novos modos de arte: híbrida, efêmera, referida a um sítio específico, textual. Também alimentou uma "teoria institucional" da arte – ou seja, o de que arte é o que a autoridade institucional (por exemplo, o museu) diz que é. Essa teoria empurrou a arte para uma posição paradoxal; pois, se é verdade que grande parte da arte só pode ser vista como arte *dentro* de um museu, também é verdade que boa parte da arte (em geral a mesma) é *crítica* em relação ao museu – especificamente, em relação à maneira pela qual o museu define a arte em termos de uma história autônoma e a contém dentro de um espaço museológico. Mas esse impasse era apenas aparente; e a arte continuou a ser feita tanto contra a teoria institucional quanto em seu nome. [51]

Foster entende o pluralismo na arte contemporânea como regressão dos princípios da arte, partindo da ideia de que não existe argumento e assim não existe crítica. Não percebo o pluralismo como um problema diferente do que aponta Foster. Acredito que existe a dificuldade de estabelecer critérios para avaliar a arte pluralista. Uma das possibilidades para uma maior aproximação pode estar na

[51] FOSTER, Hal. **Recodificação:** arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996, p. 36.

compreensão da *poiética*[52] e da poética entendida pelo crítico e também analisada nos escritos de artistas. Partindo dos escritos de artistas, pode vir a contribuição que possibilita oferecer este outro olhar crítico, o do criador da obra.

Os artistas contemporâneos escrevem com mais frequência sobre seus processos criativos. É evidente que o texto do artista sobre o ato de criação das obras não terá o distanciamento que tem o texto de um crítico. O artista lança seus posicionamentos e pode localizar os problemas do próprio trabalho. Assim, o artista constrói suas obras e escreve sobre elas.

Danto escreve que Clement Greenberg, como crítico do modernismo, tratou da "crítica da pura pintura, ou da pintura como pura".[53] As questões críticas de Greenberg estavam especialmente em torno da pintura moderna, de alguns artistas que não aderiam à representação tridimensional no suporte plano. Nesse sentido, a arte abstrata é tomada como ponto crucial de suas discussões, descartando a ilusão de volume e profundidade, apontando para a autonomia da pintura.

Greenberg observava também a matéria, as cores e a gestualidade nas obras. O crítico desenvolveu um trabalho ímpar ao escrever sobre obras modernas. Hoje, seus critérios podem ser usados para nortear algumas obras, mas não fundamentaria em âmbito geral a diversidade das produções artísticas. Contudo, para discutirmos a crítica na contemporaneidade, adentramos em um campo de manifestações artísticas que ganhou configurações plurissignificativas que giram num amplo espaço de atuação. Danto destaca o papel do crítico:

> Em última instância, a tarefa do crítico era dizer o que era bom e que não era bom e o que não era, sempre com base no veredicto do olho como uma espécie de sétimo sentido: um sentido da beleza na arte, sabendo que se trata de arte. Se pensarmos nisso como o que denominei crítica *com base na reação*, nesse caso a tradição continua com críticos que têm uma prática filosoficamente muito menos consistente do que a de Greenberg.[54]

---

[52] Para René Passeron "A poiética não é criação. É pensamento possível da criação. Ela trata de elucidar, tanto quanto é possível fazê-lo, o fenômeno da criação e, no mínimo, precisar sua colocação na Antropologia. Dizemos que é, simultaneamente, ciência e filosofia da criação. É dizer demais? Como "instauração filosófica", a poiética será o que fizermos dela, nos limites de seu alcance, com a certeza ambiciosa de chegar a alguma verdade em um domínio reputado obscuro. Por mais que se concretize, a poiética é, ela própria uma obra cuja dificuldade é epistemológica. É uma obra que pretende falar da instauração das obras. Ela se instaura como consciência de toda instauração." In A poiética em questão, Revista Porto Arte. Porto Alegre: Instituto de Artes/ UFGRS, N.21, V.I, Jul/Nov, 2004, p.10.

[53] DANTO, Arthur C. **Após o Fim da Arte:** A Arte Contemporânea e os Limites da História/ trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006, p.77.

[54] Ibid., p.100.

A produção artística mudou na contemporaneidade e os critérios de avaliação não parecem claros para alguém defender ou negar uma obra. O crítico se depara com questões temáticas como o *Absurdo*, proposto pela 7ª Bienal do Mercosul, que potencializam outras discussões no campo das artes visuais. A repulsa foi a primeira sensação perceptiva pelo observador, ao entrar no primeiro Armazém do Cais do Porto, com o chão coberto de areia em toda extensão da mostra.

Contudo, um trabalho crítico exige parâmetros que possam nortear e permitir um conforto democrático a respeito das obras dos artistas. Acredito que seja importante o papel do crítico na condução da reflexão, especialmente das obras contemporâneas. Um texto crítico para ter fundamentação deve ter clareza, não ser somente descritivo e acima de tudo ser ético. Charles Baudelaire quando escreve sobre a crítica de arte contribui com o pensamento dizendo:

> Eu creio sinceramente que a melhor crítica é a que é divertida e poética; não aquela, fria e algébrica, que, com o pretexto de tudo explicar, não sente nem ódio nem amor, e se despoja voluntariamente de qualquer espécie de temperamento; mas sim – como um belo quadro é a natureza refletida por um artista – a que será este quadro refletido por um espírito inteligente e sensível. Dessa forma, a melhor análise de um quadro poderá ser um soneto ou uma elegia.[55]

Uma crítica bem construída apresenta um posicionamento das ideias do crítico e aponta coerência na íntegra demonstrando assim orientação ao escrever sobre um conjunto de obras de um artista. O crítico deve construir um texto coerente com a poiética e a poética das obras. Uma crítica baseada no critério de qualidade exemplifica o trabalho desenvolvido por Paulo Sérgio Duarte quando escreve sobre as obras de Antonio Dias:

> É claro, não basta dispersar e ironizar, colecionar os “achados” que a apologia da livre associação e o mundo decorado pelas teorias do desejo abrem como perspectivas para a produção artística. O vigor de Antonio Dias encontra-se na densidade construída pela articulação de diversas vias de acesso, todas ancoradas numa reflexão crítica sobre seu próprio trabalho e questionando o “querer ser moderno”. Antonio Dias integra, ainda com maestria, o desejo de uma certa penumbra onde a obra de arte procura preservar sua ambigüidade e ambivalência tentando escapar ao desencadear das baterias teóricas, que no esmiuçamento radiográfico do trabalho tendem a destruir-lhe a individualidade, na tarefa de transformá-lo somente, em um de seus aspectos: matéria de cultura, objeto de ciência.[56]

---

[55] BAUDELAIRE, Charles Peirre. **Poesia e prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995, p. 673.
[56] DUARTE, Paulo Sérgio. Antonio Dias. Rio de Janeiro: Funarte, 1980, p.22.

O artista tem suas ideias críticas a respeito de seu trabalho, mas não é um crítico. Ele pode ter sua obra criticada por outro que desenvolve este papel. Os escritos de artistas colaboram para a teoria da arte podendo trazer contribuições que envolvem o processo desde o momento de criação e instauração da obra. O crítico é quem avalia as obras dos artistas e escreve sobre elas.

Como entendido pelo filósofo e crítico Arthur Danto, o que marca a arte dos últimos tempos é sua independência perante a história e seu caráter livre e reflexivo. Críticos, teóricos e artistas caminham hoje a procura das palavras certas objetivando uma aproximação das obras, cada um com um olhar mais aguçado para os diferentes meios de abordagem, mas com uma única meta a de escrever sobre arte.

3.2 Poéticas de artistas que partilham com meu processo criativo

As imagens das obras que levam o mesmo título, *O beijo,* de Gustave Klimt e Auguste Rodin, estavam presentes em meus pensamentos durante o processo criativo na graduação. Foi quando tomei a decisão de trabalhar na pintura com uma temática voltada para a abordagem de casais e em especial com um elemento bastante significativo: “o beijo”. Até hoje essa abordagem temática não foi esgotada e por isso pretendo continuar com a mesma futuramente.

Pesquiso as imagens das obras de artistas de diferentes períodos, que compartilham o mesmo tema: o beijo. Tendo como finalidade buscar as proximidades e as diferenças na constituição da temática artística. No processo criativo das pinturas, procuro particularidades percebidas na obra *O Beijo* de Auguste Rodin, como a leveza formal, a sensualidade e a comovente representação, abordando o envolvimento do casal.

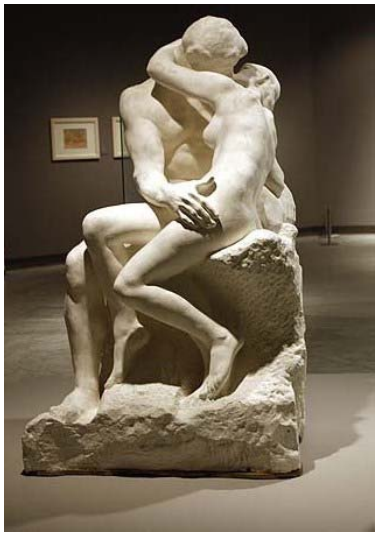

Figura 38: *O Beijo,* Auguste Rodin, escultura em mármore, Museu Rodin, Paris, 1886. Disponível em: http://4.bp.blogspot.com/_DuzQEY_dg2U/S0sU9y0X72I/AAAAAAAABEQ/oWhNeMb-4HI/s400/O+beijo+de+Auguste+Rodin,+1886..jpg. Acesso em: 23/01/10.

A abordagem da figura humana remetendo ao *beijo*, inspirou muitos artistas em diferentes tempos e linguagens de maneiras interpretativas diversas. Em meu processo criativo as obras sobre *O Beijo* de Auguste Rodin e Gustave Klimt me inspiraram pelo realismo deles, que é onírico, o que pretendo representar em minhas pinturas. As obras de Rodin e Klimt transmitem a sensação de envolvimento e sensualidade dos modelos representados, diferente da característica de frieza da figuras na obra *O Beijo* de Pablo Picasso. Elke Linda Buchholz e Beate Zimmermann refletem sobre a obra *O Beijo* de Pablo Picasso:

> Os contornos de ambos os rostos desvanecem-se neste beijo de aparente violência, perante um fundo difuso. Os rostos, sem qualquer traço de emotividade, trazem um contraste muito forte com a forma expressiva de pintura. A sensação que o espectador tem de estar presenciando algo de ilícito, proibido e forçado torna-se normal na maioria dos quadros da última fase de Picasso. [57]

[57] BUCHHOLZ, Elke Linda, ZIMMERMANN, Beate. **Picasso** - Miniguia de Arte. Editora: Könemann, 2001, p.91.

Figura 39: *O Beijo,* Pablo Picasso, óleo sobre tela, 91 x 130 cm, Musée Picasso, Paris. Disponível em: http://images.fanpop.com/images/image_uploads/The-Kiss-by-Picasso-fine-art-691990_1024_768.jpg. Acesso em 25/08/09.

Ao longo do processo criativo, as imagens das obras de pintores como Gustave Klimt, Markus Muntean, Adi Rosenblum e Lucian Freud se tornaram bastante significativas para meus estudos. Os três últimos artistas, podem ser identificados como contemporâneos das pinturas da série *Corpos-Beijos e Olhares*, pois se encontram desenvolvendo suas respectivas produções.

A figura humana envolvendo "beijos de casais" teve inspiração na obra *O Beijo* de Gustave Klimt. Gottfried Fliedl escreve que "a obra mais famosa " de Klimt é exatamente *O beijo*, exposta em Viena, na Galeria Austríaca. Executada em 1907-08, a obra pertence à fase de criação chamada "dourada", onde Klimt "utilizou particularmente as cores douradas e a verdadeira folha de ouro". [58]

As cores douradas fazem associações mágicas e religiosas, muito além das relações de um valor material ou de preciosismo. A obra apresenta a felicidade da união erótica e por outro lado, se pergunta sobre a identidade dos modelos. Em suma, corresponde a uma "fusão" dos modelos numa forma que faz sumir a diferença dos sexos. Uma obra de referência e admiração, onde permeia os aspectos afetivos, munidos de uma paleta que emana "ouro".

[58] FLIEDL, Gottfried. **Klimt**. Editora: Taschen, 2006, p. 115.

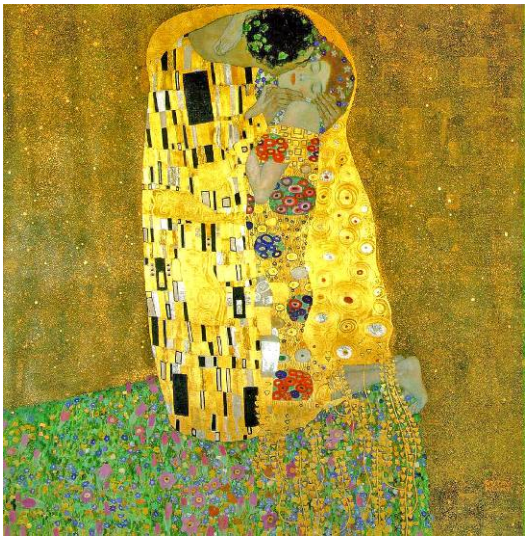

Figura 40: *O Beijo,* Gustave Klimt*,* Óleo sobre tela, 180 x 180 cm*,* Viena, *Österreichische Galerie,* 1907/08. Disponível em: http://4.bp.blogspot.com/_TrB06CGAm5M/RiylMfmkTaI/AAAAAAAAAaM/kBfS0-M7TJM/s320/Arte+Gustav+Klimt+O+beijo+II.jpg. Acesso em: 12/09/09.

Artistas contemporâneos, como o austríaco Markus Muntean e a israelense Adi Rosenblum, professores na Academia de Belas Artes de Viena, trabalham com pinturas de grandes dimensões, apresentando narrativas de jovens. Algumas pinturas de Muntean e Rosenblum participaram da mostra da 26ª Bienal Internacional de São Paulo, no Parque Ibirapuera, no ano de 2004. As pinturas expostas, exibem margens brancas ao redor da composição do quadro e trazem inscrições em inglês questionando a existência e a essência das coisas.

Quando observei as pinturas de Muntean e Rosenblum, meus objetivos foram reafirmados para prosseguir os estudos em um processo pictórico figurativo. Em minhas pinturas existem semelhanças com as obras Muntean e Rosenblum, no que se refere à forma realista e com as apropriações, sejam elas das figuras que assumem a gestualidade das pinturas da História da Arte, da linguagem escrita ou o tratamento pictórico. John Slyce escreveu sobre as pinturas de Muntean e Rosenblum para o catálogo da Bienal de São Paulo:

> A imagem da pintura – e também o ambíguo *status* do indivíduo - como algo remoto, do passado, adquire coerência e ganha clareza num lampejo dialético, fugaz, que ocorre ao longo das margens de um presente descontínuo. Assim como as imagens, Muntean/ Rosenblum se apropriam e reconfiguram; o tecido padronizado de nosso próprio momento cultural e econômico surge como uma citação, emprestada de algum outro lugar, de

> segunda mão e sempre já mediada, mais do que imediatamente autentica. É isto que constitui a matéria-prima deles.[59]

Ao visualizar as obras de Muntean e Rosenblum na 26ª Bienal Internacional de São Paulo, apreciei bastante tempo as pinturas e um desenho no mesmo formato dos demais trabalhos deles, esse último, como se mostrasse parte do processo construtivo das pinturas. Como estava iniciando na pintura, aquele momento foi motivador para optar pelo trabalho com a representação figurativa. Através da apreciação das pinturas de Muntean e Rosenblum reforcei a aspiração de trabalhar com o figurativo e com as tendências realísticas na contemporaneidade.

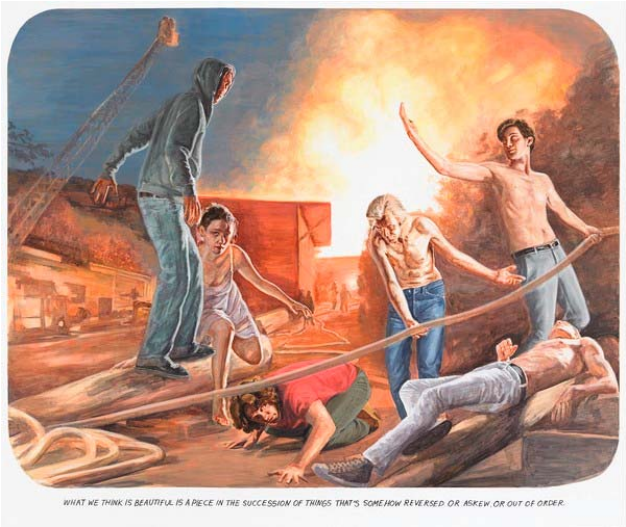

Figura 41**:** *What we think is beautiful ...,* Muntean/ Rosenblum, *Öl auf leinwand,* 220 x 260 cm, 2008. Disponível em: http://artstage.files.wordpress.com/2008/12/mr1.jpg. Acesso em: 12/11/09.

Lucian Freud (1922) é um artista contemporâneo de poética pictórica e figurativa. Acredito que minhas pinturas também tenham proximidade com sua arte, pelo fato de lucian Freud pintar pessoas que fazem parte de suas relações, assim como no meu caso, já mencionado no primeiro capítulo. A pintura de Lucian Freud carrega uma força que aborda com intensidade a *vulnerabilidade humana.* O trabalho do artista aponta o retorno à *pintura figurativa* e deixa evidente a sua ironia face ao hermetismo pictórico modernista.

---

[59] Catálogo da 26ª Bienal de São Paulo. Artistas Convidados. Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Parque do Ibirapuera, São Paulo, Curador: Alfons Hug, 25 de setembro a 19 de dezembro de 2004, p.160.

Figura 42: *Large Interior W.11*, Lucian Freud, Óleo sobre tela, 186 x 198 cm, Coleção privada, 1981-83. Disponível em: http://2.bp.blogspot.com/_SHdxiijwVe0/Re4niensz_I/AAAAAAAAAAM/bKSuaCe3WVM/s400/freud.jpg. Acesso em: 21/08/09.

O artista norte americano David Salle (1952) compôs uma obra que muito se assemelha com as pinturas deste estudo, onde o caráter figurativo está presente, como a palavra mesclada na composição e também a presença do desenho. Suas composições, em um primeiro instante, remetem a imagens justapostas aleatoriamente, que abordam o conceito de apropriação combinado com a figuração. Assim, o artista auxilia na edificação do termo pós-modernismo. Nesse sentido, Michael Archer afirma que:

> ...as pinturas de David Salle encaixam-se mais nitidamente no conceito conhecido como “apropriação” que foi amplamente divulgado no início dos anos 80. A apropriação, as coisas tomadas oportunamente para o nosso uso, era a atividade a que todos nós estávamos condenados devido à nossa condição de pós-modernos.[60]

[60] ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea:** uma história concisa. Tradução Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.165.

Figura 43: *King Kong 123" by 96" by 26",* David Salle, *acrylic, light bulb, oil/canvas, wood,* 1983. Disponível em: http://www.maryboonegallery.com/artist_info/pages/salle/detail2.html. Acesso em: 13/01/10.

As pinturas da série *Corpos-Beijos e Olhares,* trazem imagens descritivas assim como também as obras dos artistas de quem faço referência neste subcapítulo. Ao longo do processo pictórico tive como objetivo a exibição de fatos gerados pelas ações afetivas dos casais. Nas pinturas, observamos diferentes histórias de casais que posaram como modelos e com isso se obteve a visualidade de cada uma das cenas descritivas. Para nortear esse pensamento assinalo a reflexão sobre o "figurativo" nas palavras de Gilles Deleuze "o figurativo (a representação) implica, com efeito, a relação entre uma imagem e um objeto que ela deve ilustrar; mas implica também a relação de uma imagem com outras imagens em um conjunto composto que dá a cada um o seu objeto".[61]

3.3 Sensualidade Nas Artes Visuais

O motivo abordado nas composições pictóricas, referente aos encontros de casais em momentos de carícias, traz toda uma gama de sensualidade. Essa, por sua vez, passa a ser reafirmada com as imagens das obras apropriadas. Assim como, também, o tom provocativo da palavra *piacere* em uma pintura, ou seja, prazer, que pode ser visualizado na Figura 07, reforça a ideia de sensualidade.

[61] DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon:** Lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007, p. 12.

Algumas das apropriações de imagens das obras apresentam um caráter romântico, como na Figura 44. Na Figura 45, percebe-se uma forte carga de sensualidade e fertilidade reverenciando a figura da Vênus. Na imagem do detalhe da obra *O ciclo dos meses,* de Francesco Del Cossa, o erotismo é evidenciado nas figuras representadas a direita, na Figura 46.

Figura 44: *The bird cage* (1763), de François Boucher. Disponível em:http://poesiamsicagentedanossaterra.blogspot.com. Acesso em: 12/12/09.

Figura 45: *Vênus e o Cupido,* Lorenzo Lotto cerca de 1520, *The Metropolitan Museum of Art* de *New York*. Disponível em: http://www.mlahanas.de/Greeks/Mythology/VenusAndCupidLorenzoLotto.html. Acesso em: 12/12/09.

Figura 46: O *Ciclo dos meses* de Francesco del Cossa. 1469-1470. http://www.ostelloferrara.it/uploads/images/offerte%20spesiali/musei_offerte/Schifanoia_Francesco_del_Cossa_003%20%28WinCE%29.jpg Acesso em 12/12/09

A sensualidade pode ser percebida, tanto nas imagens das obras apropriadas, quanto nas imagens dos modelos da sociedade atual. Abordando as imagens do referencial fotográfico com as das obras apropriadas, percebo semelhanças entre representações. Nos toques, gestos e olhares transparecem as maneiras de como se expressam os “sentimentos” nas figuras de ontem e hoje.

A arte brasileira tem como característica a sensualidade presente nas obras de diferentes artistas e épocas. São obras que apresentam nus femininos e masculinos, casais em cenas sensuais como é possível observar nas obras dos artistas brasileiros como Anita Malfatti (1889 - 1964) e Ismael Nery (1900 - 1934).

Anita Malfatti sofreu críticas pesadas no ano de 1917, advindas de Monteiro Lobato e Nestor Pestana, e seria apenas em 1922, que a artista reapareceria como

uma das principais representantes da Semana da Arte Moderna. Tadeu Chiarelli comenta que Pestana e Monteiro Lobato, no papel de críticos da época, não compreendiam como a artista podia deixar de lado a arte tradicional e construir sua própria poética sem seguir os cânones impostos. A obra de Anita Malfatti é de significativa sensualidade em especial a imagem da Figura 47. Tadeu Chiarelli aponta:

> Aqueles desenhos nervosos eram (e são) a própria negação da ordem artística tradicional. Ali, a verticalidade do corpo humano era contestada por diagonais vigorosas, curvas sensuais e sombreado cheio de ímpeto. Tais instrumentos básicos do desenho eram utilizados pela artista para exprimir uma sensação que se articulava no próprio ato de contemplação/captação do próprio modelo vivo. Nenhuma concessão ao gosto estabelecido; nenhum tributo pago à tradição. [62]

Conforme Ian Chilvers a pintora e desenhista Anita Malfatti trouxe influências do "expressionismo alemão ao estudar na Academia de Belas-Artes de Berlim com Lovis Corinth (1858 – 1925)".[63] As pinturas e desenhos de Malfatti denotavam a sua tentativa de tratar com a temática nacional, em conjunto com seu processo criativo anterior, nas obras do período em que esteve no exterior. Obras essas, realizadas com amplo valor estético.

A abordagem mais persistente das obras de Anita Malfatti é a figura humana. Sua obra se acentua em planos, linhas e cores. Através de sua linguagem, é mostrado seu drama pessoal. Suas pinceladas e traços rápidos são alternados em cores como o vermelho, amarelo, azul e verde, contornados por linhas escuras. Através dessas cores tão puras, tem-se a sensação de que para as mesmas, não foram buscadas variações de outras tonalidades para a composição.

---

[62] CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira.** São Paulo: Lemos Editorial, 1999, p. 52.
[63] CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte**. Tradução Marcelo Brandão Cipolla; revisão técnica Jorge Lúcio de Campos - 2ª edição - São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.324.

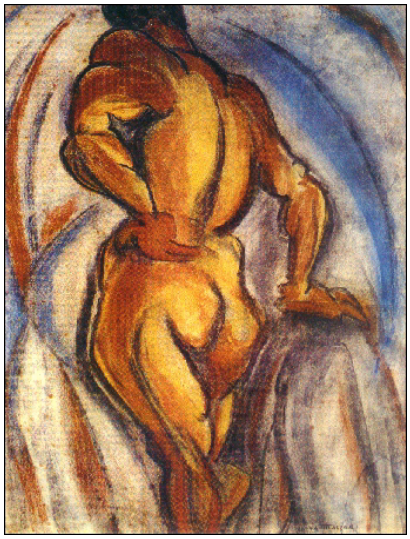

Figura 47: *Torso/ritmo*, Anita Malfatti, carvão e papel sobre papel, 61 x 46,6 cm, Museu de Arte Contemporânea USP, São Paulo, SP, 1915/16. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/artistas/malfa/obras.htm. Acesso em: 09/01/10.

Na obra visualizada na Figura 48, de Ismael Nery, estão presentes as influências da fase cubista de Pablo Picasso e da metafísica de Giorgio de Chirico. Ismael Nery teve como temática de suas obras a figura humana. O artista percebia na linguagem da pintura, uma possibilidade de materializar suas ideias. Tadeu Chiarelli escreve sobre o artista:

> "Ismael Nery é essa relação – pode-se dizer – desesperada que, inclusive, o levaria à busca não propriamente de "um tipo plástico ideal", como queria Andrade, mas à possibilidade de fundir o eu e o outro, tanto na vida quanto nas várias modalidades artísticas que praticou.[64]

[64] CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira.** São Paulo: Lemos Editorial, 1999, p. 52.

Figura 48: *Sem título,* Ismael Nery, nanquim e a aquarela sobre papel, 36,5 x 25,8 cm, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP, s.d.. Disponível em: http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=1245. Acesso em: 09/01/10.

No início da graduação em Artes Visuais, trabalhei com o tema de “jovens e gatos”. Na busca por artistas que fizeram uso de uma temática próxima, apreciei as imagens das obras do artista Balthus (1908 – 2001). As pinturas do artista são figuras inquietantes de jovens e gatos carregados de sensualidade. Suas pinturas me tocam pelo modo figurativo, por sua paleta de cores douradas, o caráter enigmático dos elementos que utiliza, nas formas sensuais dos modelos e pela presença do animal felino de expressivo “olhar humano”.

Figura 49: *Rapariga com Gato*, Balthus, Óleo sobre madeira, 87,6 x 77,7cm, Coleção particular, 1937. Disponível em: http://nomundodaluanews.blogspot.com/2008/09/histrias-reais-da-era-das-convergncias.html. Acesso em 23/12/09.

Figura 50: *A jovem com o gato,* Milene Tonellotto, Óleo sobre tela, 104,5 cm x 75 cm, Coleção Claudia Loch, 2005.

Havia todo um misticismo e sensualidade ao trabalhar com o tema de *Jovens e Gatos*. Essa foi a primeira temática pensada para iniciação na pintura quando entrei no curso de Artes Visuais, que lenta e gradualmente se desenvolveu e ofereceu mudanças. Os estudos pictóricos sempre tiveram como foco principal a figura humana.

As primeiras pinturas que criei, tinham como referências desenhos de modelos vivos e desenhos dos gatos, onde retrabalhava de uma maneira surrealista mesclando as duas figuras. Depois fui separando as figuras, mas sempre trabalhando com características da tendência realística. Quando mudei de tema parodiei o fato, “o gato havia se transformado em homem.” Cecília Salles escreve sobre a importância de buscar a compreensão do todo e encontrar a solução dos problemas:

> Em toda a prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo. São princípios envoltos pela aura da singularidade do artista; estamos, portanto, no campo da unicidade de cada indivíduo. São gostos crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal, singular e único.[65]

[65] SALLES, Cecília Almeida. **O gesto inacabado:** processo de criação artística. 2ª Edição, São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004, p. 37.

Existem inquietações e gostos que persistem em um processo criativo. O tratamento com características do realismo e o figurativo foram sempre questões chaves na investigatória processual. As situações abordadas para as obras de *Jovens e Gatos* e *Corpos-Beijos e Olhares,* captadas da "realidade", marcam na pintura o mistério da vida. Maria Amélia Bulhões escreve sobre "como pensar a arte como mistério do real, sem perceber que todo o tempo ela fala da sexualidade enquanto testemunha da vida e da morte, enquanto questionamento desta vida e desta morte".[66]

3.4 Reflexões posteriores à práxis artística

Pensando o processo pictórico, tento interpretar o universo criado como narrativa literária com similaridade de *Alice no País das Maravilhas.* Gilles Deleuze procura um diálogo para a teoria do sentido na obra de literatura infantil, *Alice no País das Maravilhas* de Lewis Carroll. O autor busca uma relação nos jogos de linguagem de Lewis Carroll, onde magia e imaginação apontam para um não sentido e então primeiramente orienta seu estudo sobre a lógica do sentido.

Em referência *à Lógica do Sentido,* de Deleuze, buscado para entender o que acontece nas artes visuais, depois da criação inconsciente, vem a busca por um entendimento, ou seja, a reflexão. Todas as coisas que permeiam um processo criativo parecem não ter resposta. Uma obra pictórica mostra uma cena descritiva, uma situação que de alguma maneira contradiz a intuição comum, pois é carregada de subjetividade. O que revela e o que esconde a obra? Deleuze escreve:

> A lógica dos sentidos vê-se necessariamente determinada a colocar entre o sentido e o não-senso um tipo original de relação intrínseca, um modo de co-presença, que, por enquanto, podemos somente sugerir, tratando o não-senso como uma palavra que diz seu próprio sentido.[67]

---

[66] BULHÕES, Maria Amélia. Arte Contemporânea, o pensamento irreligioso do sagrado. In As Questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina. Organizado por Maria Amélia Bulhões e Maria Lúcia Bastos Kern. – Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS; Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Artes Visuais, 1997, p. 52.

[67] DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido.** Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2006, p.71.

Tendo o não-senso sobre a obra, me deparo com o sentido. O sentido das pinturas pode estar em algo como um sonho surpreendente, comparado com *Alice no País das Maravilhas.* Do mundo real, a imaginação volta-se para a realidade, o tempo em ação modifica os corpos, as coisas e tudo parece não mais fazer o menor sentido, o contexto da pintura vai ser outro. A obra pode ter sido tomada por um sentido fugaz. Hoje, a pintura tem um sentido. Amanhã, ela pode ter um sentido completamente contraditório para o observador e assim, caminhamos entre o sentido e não-senso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As pinturas aqui apresentadas foram criadas a partir do desejo de produzir obras que tivessem uma relação com o universo circundante. Apresento através da categoria da pintura uma possibilidade de expor a sensualidade na arte e transmitir sensações visuais prazerosas. Momentos bons representados pelos modelos, oferecem assim a possibilidade de enquadrar estas figurações para a posteridade.

O processo criativo apontou resultados que estão de acordo com os objetivos propostos no ponto inicial dessa pesquisa. A motivação de prosseguir desenvolvendo o processo artístico na linguagem da pintura possibilitou a criação dos objetos de pesquisa desse estudo, a série *Corpos-Beijos e Olhares*. Buscando contribuições na orientação, leituras para a práxis pictórica e em conjunto, reflexões geraram o corpo teórico da pesquisa.

Como artista, não estava em busca da criação de uma obra totalmente nova e original. Acredito que seja muito difícil hoje, criar uma obra totalmente inédita, que nenhum artista já não a tenha feito, ou algo próximo daquilo que se pensa fazer em artes visuais. Ao observar artistas de diferentes períodos na História da Arte, posso perceber a necessidade de manter um olhar retrospectivo. Existe uma tomada de valores na elaboração de outros sistemas visuais significativos, a partir da união de imagens e procedimentos linguísticos preexistentes e, muitas vezes, conflitantes. Esses procedimentos adotam elementos do universo de imagens e da História da Arte.

Qualquer critério que possa ser adotado para falar das obras de artes visuais passa, obrigatoriamente, pelas vertentes da subjetividade. Contudo, para discutirmos as obras visuais na contemporaneidade, entramos em um campo de manifestações artísticas que ganhou configurações plurissignificativas, que giram num amplo espaço de atuação.

Em meu processo criativo, estabeleci o formato retangular com variações verticais e horizontais para compor as pinturas. A pintura, por sua vez, reconhecida como linguagem tradicional, foi criada com o diferencial da presença do desenho, feito com nanquim e agregado diretamente na pintura a óleo. Pois se antes da modernidade as linguagens não se mostravam aparentemente juntas, hoje elas

podem estar lado a lado e compor uma obra plurissignificativa. A possibilidade investigativa, tanto no plano das ideias, quanto no das realizações artísticas, permite a concepção da arte contemporânea.

Contudo, as palavras e os textos são colocados dentro de uma padronização, mas as obras são o que são, pelo livre arbítrio do artista de tornar possível a existência das mesmas. Persistir como artista pintora é um desafio. Nesse âmbito, é preciso propor novas possibilidades pictóricas para poder dialogar com as outras modalidades contemporâneas em artes visuais. Nas pinturas, busquei interpretar os modelos na essência de suas ações afetivas.

Em um curto espaço de tempo da produção pictórica, o convívio visual e íntimo possibilitou o encontro de sentidos para uma discussão que não quer ter um ponto final. O processo criativo deve persistir e continuar almejando novos diálogos com outros artistas. No campo da arte contemporânea fica a constante busca pela sua inserção e legitimação. Penso que esta pesquisa possa trazer contribuições para a arte contemporânea, no âmbito da produção artística de artista-pesquisador, na categoria da pintura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Milton José de. **Aproximações em Forma Escrita sobre as imagens da Pintura e do Cinema.** In: Antonio Miguel e ZAMBONI, Ernesta organizadores. **Representações do espaço:** Multiplicidade na educação. Campinas: Autores Associados, 1996.

AMARAL, Aracy A. **Arte para quê? :** a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil. 2ª. ed. rev. São Paulo: Nobel, 1987.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea:** uma história concisa. Tradução Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BAUDELAIRE, Charles Peirre. **Poesia e prosa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BUCHHOLZ, Elke Linda, ZIMMERMANN, Beate. **Picasso** - Miniguia de Arte. Editora: Könemann, 2001.

BULHÕES, Maria Amélia. Arte Contemporânea, o pensamento irreligioso do sagrado. In As Questões do sagrado na arte contemporânea da América Latina. Organizado por Maria Amélia Bulhões e Maria Lúcia Bastos Kern. – Porto Alegre: Editora da Universidade/ UFRGS; Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Artes Visuais, 1997.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito.** Joseph Campbell, com Bill Moyers; organizado por Betty Sue Flowers, Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 25ª edição, 1990.

CANTON, Katia. **Novíssima arte brasileira:** um guia de tendências. São Paulo: Editora Iluminuras, 2000.

CATTANI, Icleia. Pintura Pura. In: FARIAS, Agnaldo organizador. **Icleia Cattani**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

_____. *Poiéticas* e poéticas da mestiçagem. In: CATTANI, Icleia Organizadora. **Mestiçagens na arte contemporânea.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007.

CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira.** São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte**. Tradução Marcelo Brandão Cipolla; revisão técnica Jorge Lúcio de Campos - 2ª edição - São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DANTO, Arthur C. **Após o Fim da Arte:** A Arte Contemporânea e os Limites da História/ trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido.** Tradução Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2006

_____. **Francis Bacon: Lógica da sensação.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **O que é filosofia.** Tradução Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munõz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **Diferença e Repetição.** Rio de Janeiro: Graall, 2006.

DIDI – HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Tradução de Paulo Neves. – São Paulo: Ed.34, (Coleção TRANS), 1998.

_____. **Ante el Tiempo**. Traducción Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Antonio Dias.** Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

FLIEDL, Gottfried. ***Klimt***. Editora: Taschen, 2006.

FOSTER, Hal. **Recodificação:** arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo.** 3° edição. Tradução Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002.

GIANNOTTI, José Arthur. **O jogo do belo e do feio.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LECHTE, John. **Cinqüenta pensadores contemporâneos essenciais:** do estruturalismo à pós-modernidade. Tradução de Fábio Fernandes. – 3ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A cor eloqüente.** Tradução Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. – São Paulo: Siciliano, 1994.

LONGHI, Roberto. **Breve mas Verídica História da Pintura Italiana**. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências.** Tradução Bertha Halpern Guovitz. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1996.

MILLET, Catherine. **A arte contemporânea.** Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. Sentido do corpo ou corpo sentido? In Corpo e sentido: a escuta do sensível. Organizador Ignacio Assis Silva. São Paulo: editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.

RUHRBERG, Karl, Schneckenburger, Fricke, Honnef, **Arte do Século XX.** Organizado por Ingo F. Walther, Volume I, Pintura por Karl Ruhrberg, Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo: TASCHEN, 2005.

SALLES, Cecília Almeida. **O gesto inacabado:** processo de criação artística. 2ª Edição, São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

STREMMEL, Kerstin. **Realismo.** Editora: Uta Grosenick, TASCHEN, 2005.

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

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte:** um paralelo entre arte e ciência. – 3ª ed. rev. – Campinas, São Paulo: Autores Associados, – (Coleção polemicas do nosso tempo, 59), 2006.

CATÁLOGOS

Catálogo da Exposição **Apropriações/Coleções**, curadoria Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.

FIDELIS, Gaudêncio ... [et. al...] **A Persistência da Pintura.** Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul. **V Bienal de Artes Visuais do Mercosul:** Org. Paulo Sergio Duarte. Porto Alegre: FBAVM, 2005.

SLYCE, John. In: **26ª Bienal de São Paulo.** Artistas Convidados. Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Parque do Ibirapuera, São Paulo. Curador: Alfons Hug, 25 de setembro a 19 de dezembro de 2004.

PERIÓDICOS

CATTANI, Icleia. O desenho como abismo. In: REVISTA PORTO ARTE. Porto Alegre: Instituto de Artes/ UFRGS, N.23, Novembro, 2005.

PASSERON, René. A poiética em questão. In: REVISTA PORTO ARTE. Porto Alegre: Instituto de Artes/ UFGRS, N.21, V.I, Jul/Nov, 2004.

REFERÊNCIAS DIGITAIS

Todas as imagens do subcapítulo Arte realista e suas tendências.
Disponível em: http://www.itaucultural.org.br. Acesso em: 05/12/09.

Baco e Ariadne detalhe*,* Ticiano, Tela, 1523, Nattional Gallery, Londres. Disponível em: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/28/Tizian_048.jpg. Acesso em: 07/01/10.

*Céfalo e Aurora d*etalhe, Nicolas Poussin, Tela, 1631-3, Nattional Gallery, Londres. Disponível em: http://www.mlahanas.de/Greeks/Mythology/CephalusAndAuroraNicolasPoussin.html. Acesso em: 07/01/10.

The Kidnapping of modern Art by the New Yorkes, por Russel Connor, 68 x 64 cm, 1985. Disponível em: russellconnor.com/gallery_17.html. Acesso em: 08/01/10.

Série Paraíso, Albano Afonso, perfurador sobre fotografia, Acervo Banco Itaú S.A, 180,1 x 226 cm, São Paulo, SP, 2001 – 2005. Disponível em: http://colheradacultural.tempsite.ws/images/20090913192727.000/640x480.jpeg. Acesso em: 21/01/10.

Natureza-Morta com Palhinha, Pablo Picasso, óleo sobre oleado e tela, emoldurada com corda 29 x 37 cm, Musée Picasso, Paris, 1912. Disponível em: http://portaldoprofessor.mec.gov.br/storage/discovirtual/aulas/8879/imagens/picassocolagem.jpg. Acesso em: 21/01/10.

Sem título, Juan Tessi, lápis sobre parede, 5ª Bienal do Mercosul, 2005. Disponível em: http://www.bienalmercosul.art.br/site/popup_picture.jsp?picname=W0H550_pessoas.jpg&picwidth=145&picheight=218&piccaption=-. Acesso em: 22/01/10.

O Beijo, Auguste Rodin, escultura em mármore, Museu Rodin, Paris, 1886. Disponível em: http://4.bp.blogspot.com/_DuzQEY_dg2U/S0sU9y0X72I/AAAAAAAABEQ/oWhNeMb-4HI/s400/O+beijo+de+Auguste+Rodin,+1886..jpg. Acesso em: 23/01/10.

O Beijo, Pablo Picasso, óleo sobre tela, 91 x 130 cm, Musée Picasso, Paris. Disponível em: http://images.fanpop.com/images/image_uploads/The-Kiss-by-Picasso-fine-art-691990_1024_768.jpg. Acesso em: 25/08/09

O Beijo, Gustave Klimt*,* Óleo sobre tela, 180 x 180 cm*,* Viena, *Österreichische Galerie,* 1907/08. Disponível em: http://4.bp.blogspot.com/_TrB06CGAm5M/RiylMfmkTaI/AAAAAAAAAaM/kBfS0-M7TJM/s320/Arte+Gustav+Klimt+O+beijo+II.jpg. Acesso em: 12/09/09.

What we think is beautiful ..., Muntean/ Rosenblum, *Õl auf leinwand,* 220 x 260 cm, 2008. Disponível em: http://artstage.files.wordpress.com/2008/12/mr1.jpg. Acesso em: 12/11/09.

Large Interior W.11, Lucian Freud, Óleo sobre tela, 186 x 198 cm, Coleção privada, 1981-83. Disponível em: http://2.bp.blogspot.com/_SHdxiijwVe0/Re4niensz_I/AAAAAAAAAAM/bKSuaCe3WVM/s400/freud.jpg. Acesso em: 21/08/09.

King Kong 123" by 96" by 26", David Salle, *acrylic, light bulb, oil/canvas, wood,* 1983. Disponível em: http://www.maryboonegallery.com/artist_info/pages/salle/detail2.html. Acesso em: 13/01/10.

*The bird cag*e (1763), de Francois Boucher.Disponível em:http://poesiamsicagentedanossaterra.blogspot.com. Acesso em: 12/12/09.

Vênus e o Cupido, Lorenzo Lotto cerca de 1520, *The Metropolitan Museum of Art* de *New York*. Disponível em: http://www.mlahanas.de/Greeks/Mythology/VenusAndCupidLorenzoLotto.html. Acesso em: 12/12/09.

O *Ciclo dos meses* de Francesco del Cossa. 1469-1470. Disponível em: http://www.ostelloferrara.it/uploads/images/offerte%20spesiali/musei_offerte/Schifanoia_Francesco_del_Cossa_003%20%28WinCE%29.jpg Acesso em 12/12/09.

Torso/ritmo, Anita Malfatti, carvão e papel sobre papel, 61 x 46,6 cm, Museu de Arte Contemporânea USP, São Paulo, SP, 1915/16. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/artistas/malfa/obras.htm. Acesso em: 09/01/10.

Sem título, Ismael Nery, nanquim e a aquarela sobre papel, 36,5 x 25,8 cm, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, SP, s.d.. Disponível em: http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=1245. Acesso em: 09/01/10.

Rapariga com Gato, Balthus, Óleo sobre madeira, 87,6 x 77,7cm, Coleção particular, 1937. Disponível em: http://nomundodaluanews.blogspot.com/2008/09/histrias-reais-da-era-das-convergncias.html. Acesso em 23/12/09.

7ª Bienal do Mercosul http://www.fundacaobienal.art.br/7bienalmercosul/pt-br/alejandra-seeber. Acesso em 26/11/09.