

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

**A CONSTRUÇÃO DO CAMPO PICTÓRICO:
ACÚMULOS E CONTRAPOSIÇÕES**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Cleandro Stevão Tombini

Santa Maria, RS, Brasil

2014

**A CONSTRUÇÃO DO CAMPO PICTÓRICO:
ACÚMULOS E CONTRAPOSIÇÕES**

Cleandro Stevão Tombini

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

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes

Santa Maria, RS, Brasil

2014

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo autor.

Tombini, Cleandro Stevão
A construção do campo pictórico: acúmulos e
contraposições / Cleandro Stevão Tombini.-2014.
141 p.; 30cm

Orientador: Paulo César Ribeiro Gomes
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais, RS, 2014

1. Pintura 2. Campo pictórico 3. Acúmulo 4. Contraposição
5. Poéticas visuais I. Gomes, Paulo César Ribeiro II.
Título.

**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

**A CONSTRUÇÃO DO CAMPO PICTÓRICO:
ACÚMULOS E CONTRAPOSIÇÕES**

elaborada por
Cleandro Stevão Tombini

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

COMISSÃO EXAMINADORA:


Paulo César Ribeiro Gomes, Dr.
(Presidente/Orientador)


Flávio Roberto Gonçalves, Dr. (UFRGS)


Altamir Moreira, Dr. (UFSM)

Santa Maria, 17 de março de 2014.

AGRADECIMENTOS

A CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), que financiou e tornou possível a realização desta pesquisa;

Ao meu orientador professor Dr. Paulo César Ribeiro Gomes, em especial, pela disponibilidade e atenção durante a execução desse trabalho, e também por seu precioso apoio e orientação nos artigos que publiquei durante o Mestrado;

Aos professores, funcionários e colegas do PPGART da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM);

Ao Museu de Artes Visuais Ruth Schneider da Universidade de Passo Fundo (UPF), pela ajuda no acesso às informações sobre a artista Ruth Schneider;

A minha família, de Chapecó, Santa Catarina, que sempre me apoiou nos estudos;

A minha sogra Lair Ledermann Correia, sempre presente;

Aos meus cunhados Alexsander Ledermann Correia, pelo auxílio na redação dos meus primeiros *abstracts*, e Michel Ledermann Correia, por sua ajuda na montagem das minhas exposições e pelas viagens de carro, de Porto Alegre até a UFSM, sempre transportando minhas obras;

A minha esposa, Simone Ledermann Correia, um agradecimento bastante carinhoso, pela compreensão e apoio incondicional nas dificuldades enfrentadas durante a realização dessa pesquisa;

A Juliete, companhia diária em meu atelier;

Aos professores, membros da banca, por aceitarem gentilmente o convite para participarem da minha caminhada acadêmica: o professor Dr. Flávio Roberto Gonçalves, que desde 2004 acompanha de perto a minha pesquisa plástica no Trabalho de Conclusão de Curso para o Bacharelado em Artes Plásticas no IA-UFRGS; e ao professor Dr. Altamir Moreira, principalmente pelas proveitosas conversas sobre pintura não só durante as aulas, mas também nos intervalos da disciplina de Metodologia da Pesquisa;

Ao professor Dr. Christian Viktor Hamm, pela suplência;

E finalmente, a todos que me auxiliaram de alguma forma e acreditaram na realização deste trabalho.

RESUMO

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

A CONSTRUÇÃO DO CAMPO PICTÓRICO: ACÚMULOS E CONTRAPOSIÇÕES

AUTOR: CLEANDRO STEVÃO TOMBINI

ORIENTADOR: PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES

Data e Local da Defesa: Porto Alegre, 17 de março de 2014.

A presente pesquisa baseia-se na minha produção plástica, com o objetivo de construir um campo pictórico por meio dos conceitos operatórios de acúmulos e contraposições. No seu desenvolvimento, articulei a prática plástica, baseada em apontamentos realizados em um diário de anotações, com a teoria, a história e a crítica de arte, além de escritos em poéticas visuais. O estabelecimento dessa pesquisa se dá por meio da investigação aos princípios que condicionam à instauração das minhas obras. Assim, inicio a reflexão pelos documentos de trabalho, analiso a origem e a constituição dos acúmulos de matéria pictórica e suas relações com os desvios experimentais, quais são e como as simulações do real e os elementos tridimensionais se contrapõem ao pictórico, até chegar às estratégias, em que investigo como os procedimentos de apropriação, colagem, hibridizações e mestiçagens são utilizados na construção dos trabalhos. Empreendo ainda, uma análise sobre as minhas obras, estabelecendo comparações com minhas produções anteriores, e com o *fazer* de Iberê Camargo, Nuno Ramos, Leda Catunda, além de outros artistas com os quais o meu trabalho dialoga, a fim de se compreender os desdobramentos de alguns procedimentos e a minha intenção expressiva. Encerro essa pesquisa respondendo às questões em torno das relações e influências entre a pintura e os elementos tridimensionais, e apontando possíveis caminhos para a sequência desse trabalho.

Palavras-chave: Pintura. Campo pictórico. Acúmulo. Contraposição. Poéticas visuais.

ABSTRACT

Master Course Dissertation
Graduate Degree Program in Visual Arts
Universidade Federal de Santa Maria

THE CONSTRUCTION OF THE PICTORIAL FIELD: ACCUMULATIONS AND CONTRAPOSITIONS

AUTHOR: CLEANDRO STEVÃO TOMBINI

ADVISER: PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES

Defense Place and Date: Porto Alegre, march 17nd, 2014.

This research is based on a plastic practice, with the objective of construct a pictorial field through the operative concepts of accumulations and contrapositions. In its development, articulated plastic practice, based on notes made in diary of notes, with the theory, history and art criticism, and written in visual poetics. This research is established to investigate the principles that condition the instauration of my works. Thus, I begin to reflect the working documents, analyze the origin and formation of accumulations of pictorial material and its relationship with the experimental deviations, what and how the simulations and the real three-dimensional elements are opposed to the picture, coming to strategies, in which I investigate how the procedures of appropriation, collage, fusion of elements are used for work's construction. Still, do an analysis on my works, making comparisons with my previous productions, and the work of Iberê Camargo, Nuno Ramos, Leda Catunda, plus other artists with whom my work dialogues, in order to understand the developments of some procedures and my expressive intention. I conclude this study by answering the questions about the relationship and influences between painting and three-dimensional elements, and pointing possible ways to continuation of this work.

Key words: Painting. Pictorial field. Accumulation. Contraposition. Visual poetics.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Esboço e anotação – <i>A possibilidade da queda</i> , 2013.....	23
Figura 2 – Esboços e anotações – <i>A possibilidade da queda</i> , 2013.....	23
Figura 3 – Esboço e anotações – <i>A possibilidade da queda</i> , 2013.....	24
Figura 4 – Esboços e anotações – <i>Ecótono</i> , 2013.....	24
Figura 5 – Esboço e anotação – <i>Entre as plantas</i> , 2013.....	25
Figura 6 – Esboço e anotações – <i>Entre as plantas</i> , 2013.....	25
Figura 7 – Esboço e anotação – <i>A troca</i> , 2013.....	25
Figura 8 – Esboço e anotações – <i>A cegueira de Narciso</i> , 2013.....	26
Figura 9 – Esboço e anotações – <i>A cegueira de Narciso</i> , 2013.....	26
Figura 10 – Esboço e anotação – <i>Duas direções</i> , 2013.....	27
Figura 11 – Esboço e anotação – <i>Pele pictórica</i> , 2013.....	27
Figura 12 – Esboço e anotações – <i>Pintura armada</i> , 2013.....	27
Figura 13 – Esboço – <i>Vanitas</i> , 2013.....	28
Figura 14 – Esboço – <i>Vanitas</i> , 2013.....	28
Figura 15 – Esboço – <i>Morcego</i> , 2013.....	28
Figura 16 – Cleandro Tombini. <i>Correndo livre</i> , 2005. Desenho.....	29
Figura 17 – “Fotografia construída” – <i>A possibilidade da queda</i> , 2013.....	29
Figura 18 – “Fotografia construída” – <i>Entre as plantas</i> , 2013.....	30
Figura 19 – Cleandro Tombini. <i>Orelha-de-elefante</i> , 2010. Fotografia.....	30
Figura 20 – Objetos e materiais diversos.....	31
Figura 21 – Objetos encontrados – <i>Pintura armada</i> , 2013.....	31
Figura 22 – Cleandro Tombini, <i>Massa cromática</i> , 2004.....	34
Figura 23 – Cleandro Tombini, <i>Ecos, ruídos e repetições II</i> , 2003.....	35
Figura 24 – Cleandro Tombini, <i>Excreções pictóricas</i> , 2005.....	35
Figura 25 – Cleandro Tombini, <i>Desdobramentos da pintura</i> , 2005.....	36
Figura 26 – Cleandro Tombini, <i>Mimetismo</i> (detalhe), 2005.....	36
Figura 27 – Cleandro Tombini, <i>Misturando</i> , 2010.....	37
Figura 28 – Cleandro Tombini, <i>Ação eólica</i> , 2010.....	38
Figura 29 – Cleandro Tombini, <i>Rasante profundo</i> , 2010.....	39
Figura 30 – Cleandro Tombini, <i>Navegando no empaste</i> , 2010.....	40
Figura 31 – Cleandro Tombini, <i>As três infecções da pintura</i> , 2011.....	41
Figura 32 – Cleandro Tombini, <i>A possibilidade da queda</i> , 2013.....	45
Figura 33 – Cleandro Tombini, <i>Ecótono</i> , 2013.....	46
Figura 34 – Cleandro Tombini, <i>Entre as plantas</i> , 2013.....	48
Figura 35 – Cleandro Tombini, <i>A cegueira de Narciso</i> , 2013.....	49
Figura 36 – Cleandro Tombini, <i>Com lama até o pescoço</i> , 2013.....	51
Figura 37 – Cleandro Tombini, <i>Duas direções</i> , 2013.....	53
Figura 38 – Cleandro Tombini, <i>Puxando o ar pela boca</i> , 2013.....	55
Figura 39 – Cleandro Tombini, <i>Pintura armada</i> , 2013.....	57
Figura 40 – Cleandro Tombini, <i>Cavalo de batalha</i> , 2013.....	58
Figura 41 – Cleandro Tombini, <i>Morcego</i> , 2013.....	60
Figura 42 – Cleandro Tombini, <i>Vanitas</i> , 2013.....	62
Figura 43 – Cleandro Tombini, <i>A troca</i> , 2013.....	63
Figura 44 – Cleandro Tombini, <i>Pele pictórica</i> , 2013.....	65
Figura 45 – Cleandro Tombini, <i>Ave</i> , 2013.....	67

LISTA DE APÊNDICES

Apêndice A – Iberê Camargo, <i>Auto-retrato</i> , 1984.....	128
Apêndice B – Robert Rauschenberg, <i>Cama</i> , 1955.....	128
Apêndice C – Anselm Kiefer, <i>A Via Láctea</i> , 1987.....	129
Apêndice D – Frank Stella, <i>Sanbornville I</i> , 1966.....	129
Apêndice E – Nuno Ramos, <i>Sem título</i> , 1989.....	130
Apêndice F – Nuno Ramos, <i>Sem título</i> , 1988.....	130
Apêndice G – Pablo Picasso, <i>Guitarra</i> , 1913.....	131
Apêndice H – Leda Catunda, <i>Paisagem com lago</i> , 1984.....	131
Apêndice I – Pablo Picasso, <i>Babuíno com Cria</i> , 1951.....	132
Apêndice J – Marcel Duchamp, <i>A fonte</i> , 1917.....	132
Apêndice K – Jackson Pollock, <i>Número 34 (detalhe)</i> , 1949.....	133
Apêndice L – Max Ernst, <i>Florestas-Arestas</i> , 1927.....	133
Apêndice M – Iberê Camargo, <i>Jaguari</i> , 1941.....	134
Apêndice N – Iberê Camargo, <i>Núcleo</i> , 1965.....	134
Apêndice O – Iberê Camargo, <i>As idiotas</i> , 1991.....	135
Apêndice P – Frank Stella, <i>The pequod meets the Bachelor</i> , 1988.....	135
Apêndice Q – Marilice Corona, <i>Espaço de jogo – O convite</i> , 2010.....	136
Apêndice R – Leda Catunda, <i>Vedação rosa (detalhe)</i> , 1983.....	136
Apêndice S – Ruth Schneider, <i>Sem título, s/ data</i>	137
Apêndice T – Ruth Schneider, <i>Sem título, s/ data</i>	137
Apêndice U – Leda Catunda, <i>Sete lagos</i> , 1993.....	138
Apêndice V – Leda Catunda, <i>Inseto II</i> , 1996.....	138
Apêndice W – Leda Catunda, <i>O fígado</i> , 1990.....	139
Apêndice X – Nuno Ramos, <i>Sem título</i> , 1994.....	139
Apêndice Y – Adriana Varejão, <i>Ruína de charque São Paulo</i> , 2000.....	140
Apêndice Z – Adriana Varejão, <i>Linda do Rosário (detalhe)</i> , 2004.....	140
Apêndice AA – Adriana Varejão, <i>Língua com padrão sinuoso</i> , 1998.....	141
Apêndice AB – Julian Schnabel, <i>Sem título</i> , 1987.....	141

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 O CAMPO PICTÓRICO: ACÚMULOS E CONTRAPOSIÇÕES	19
1.1 Documentos de trabalho	19
1.1.1 Imagens dos documentos.....	23
1.2 Acúmulos e contraposições nas produções anteriores	32
1.2.1 Imagens das produções anteriores.....	34
1.3 O trabalho atual/delimitando o tema da pesquisa	42
1.3.1 Imagens do trabalho atual.....	45
2 O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO CAMPO PICTÓRICO	69
2.1 Acúmulos	69
2.1.1 Desvios experimentais.....	71
2.1.1.1 Imagens sugeridas.....	74
2.1.1.2 Imagens transferidas.....	75
2.2 Contraposições	77
2.2.1 Simulações.....	78
2.2.2 Materiais heteróclitos.....	79
2.3 As estratégias	82
2.3.1 Colagem.....	82
2.3.2 Apropriação.....	84
2.3.2.1 Imagens apropriadas.....	85
2.3.2.2 <i>Objet trouvé</i>	86
2.3.2.3 Pastiches.....	89
2.3.2.3.1 Imitar, iludir e aludir.....	90
2.3.3 Mestiçagens e hibridizações.....	96
2.4 O tempo das pinturas	97
3 A ANÁLISE DO CAMPO PICTÓRICO	100
3.1 Análise da produção atual	100
3.1.1 Passagens.....	100
3.1.2 Pinturas com enxertos.....	102
3.1.3 Rumo a uma pintura-objeto.....	106
3.1.4 Pinturas fora da parede.....	111
3.1.5 Pinturas que retornam à parede.....	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	121
APÊNDICE	128

INTRODUÇÃO

“A autonomia da teoria significa, a uma só vez, que a problemática teórica não pode ser a simples tradução linguística da problemática plástica, porque a pretensa problemática plástica não o é no sentido estrito e porque a teoria relacionada a uma obra possui certa originalidade que se liga justamente ao fato de ela aplicar-se a alguma coisa que não é problemática em sentido estrito” (CHATEAU, 2003, p. 164).

Começo com as palavras de Dominique Chateau para demonstrar que este texto não pretende ser a tradução ou a conclusão do meu trabalho plástico, e menos ainda, funcionar como uma mera conversão de uma linguagem em outra.

Tenho em mente ainda, que na passagem do plástico ao verbo, poderão ocorrer perdas e desvios, por não ser a arte uma modalidade específica de discurso, e é por este seu caráter ‘não-discursivo’ que ela “[...] pode acolher uma pluralidade de discursos. Todos poderão ser válidos, mas nenhum a ‘traduzirá’”. (CATTANI, 2002, p. 37).

Por outro lado, não almejo que minhas obras artísticas sejam apenas uma ilustração de minhas ideias.

Mas então, “se a obra é irreduzível a um conceito ou teoria ela não é, entretanto, impermeável à investigação de seu processo de constituição.” (GOMES, 2003, p. 2). Sendo assim, é esse processo de constituição, mencionado por Paulo Gomes, que investigo nesse texto. É o processo de instauração das minhas obras que será tratado nessa dissertação.

De início, devo mencionar que percebo minha prática plástica como sendo pintura, pois os trabalhos são gerados ou concebidos a partir da pictoriedade¹, constituindo-se em um meio que se abre, que se torna permeável, tensionando-se ou fundindo-se a outros meios, técnicas e procedimentos.

O campo a ser trabalhado, está delimitado inicialmente, na construção de um campo pictórico, mais especificamente, em obras que se articulam a partir de acúmulos e contraposições. Afinado à pintura contemporânea, de caráter híbrido, meu trabalho plástico propõe um diálogo entre o pictórico e a linguagem

¹ “Pictoriedade: de pictórico ou pictural. Diz-se do modo de pintar em que a imagem é definida por transições suaves entre massas de cores e de tonalidades e não por contornos e linhas marcados. Abrange formas de relevo dispostos numa superfície plana.” (Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2001, glossário).

tridimensional, além de retomar a questão do ilusionismo². Assim, parto de uma pintura feita com seus elementos essenciais (plano, cor e gesto), abrindo esse campo a diversas experimentações.

Esta pesquisa está centrada no campo das Poéticas Visuais, e por isso tem os meus trabalhos artísticos como ponto de partida e fim dessa investigação.

O presente estudo remonta ao meu Projeto de Graduação, no Instituto de Artes da UFRGS, no qual, passei de uma pintura com caráter planar (praticada até o semestre anterior ao projeto), em que utilizava os cânones clássicos de representação, a uma pintura mais solta, mais expressiva, dando ênfase à pictorialidade por meio de acúmulos de camadas de matéria pictórica. Naquela produção ainda mantive algumas simulações do real, como o uso da perspectiva e o modelado por meio da utilização da técnica de luz e sombra contrapostas ao pictórico.

Contudo, essa pesquisa (2012/13) só começa a adquirir os contornos atuais a partir da produção de 2005, período em que a construção do campo pictórico, na minha prática plástica, começa a nortear-se por meio de simulações (através de imagens transferidas – desenhos ou fotografias apropriadas) e do uso de elementos tridimensionais (objetos e materiais diversos) contrapostos aos acúmulos de matéria pictórica.

Assim, na produção pictórica de 2005, cresce o meu interesse pela projeção e transferência de imagens (provenientes de desenhos e de fotografias) como forma de inserir e contrapor a perspectiva ao pictórico, acompanhando meu trabalho até a pesquisa atual.

Além disso, sempre tive apreço pelo caráter volumétrico. Desse modo, também no ano de 2005, aumenta o meu interesse pela inserção, e contraposição, de objetos e materiais à linguagem pictórica. Porém, só mais tarde (com a produção pictórica de 2010) começo a usar os volumes feitos por meio de modelados com papel machê.

Assim, na presente pesquisa investigo ainda, como os conceitos operatórios – acúmulos e contraposições – conduziram-me a procedimentos, de apropriação e

² “Por ilusionismo, deve-se entender a histórica e controvertida possibilidade de representar no plano bidimensional da tela a tridimensionalidade dos objetos e a profundidade espacial.” (CORONA, 2009, p. 12).

colagem, por meio de hibridizações e mestiçagens, utilizados como estratégias para construir o campo pictórico.

A apropriação é realizada sobre imagens (fotografias e desenhos) e elementos tridimensionais diversos, do circuito cotidiano. As primeiras são apropriadas de revistas, livros ou internet, e, os elementos (objetos e materiais diversos) são, na sua maioria, encontrados ao acaso, afinando-se ao conceito de *objet trouvé*.

A colagem é feita através de uma construção livre e associativa, cruzando a linguagem pictórica a outros materiais, técnicas e procedimentos, o que caracteriza a minha pintura como um campo aberto à pesquisa, a experimentações de todo o tipo. É assim que procedo, ao inserir raspagens, recortes e colagens (de papel machê, fragmentos fotográficos e elementos tridimensionais) entre acúmulos de matéria pictórica, experimentando arranjos com o intuito de fundir (hibridizar) e tensionar (mestiçar) o pictórico.

A investigação e reflexão acerca dessas estratégias é algo novo em meu processo de criação, uma lacuna deixada em aberto quando das produções pictóricas anteriores (2004, 2005, 2010 e 2011).

Assim, nesta pesquisa tenho como objetivo geral, instaurar a obra plástica por meio de um trânsito contínuo entre prática pictórica e pensamento reflexivo.

Como objetivo específico, identificar os principais procedimentos formais e conceituais utilizados na construção dos meus trabalhos.

E, como objetivo principal, realizar uma produção artística pessoal no campo pictórico, no intuito de construí-lo por meio da articulação entre os conceitos operatórios de acúmulos e contraposições, para dessa forma, problematizar as relações entre o campo da pintura e os elementos que se contrapõem a este.

Devo mencionar ainda, que o desejo de pintar é ainda anterior à Faculdade. O interesse em desenvolver ainda mais a linguagem pictórica foi o que me levou a ingressar no Curso de Artes Plásticas da UFRGS. No Trabalho de Conclusão de Curso de Graduação, nessa mesma instituição, intitulado *Manchas*, investiguei “como fazer pintura”. Após a Faculdade continuei produzindo longe de uma instituição (produção pictórica de 2005). Mas a vontade de prosseguir com os estudos no campo da pintura, com rigor científico, só aumentou, e por isso busquei o Curso de Especialização em Pedagogia da Arte, em que investiguei as relações entre pintura e recursos fotográficos. A procura pelo Mestrado em Artes Visuais, no

PPGART da UFSM, significou o desejo de continuar a minha pesquisa anterior, tentando responder a perguntas que ficaram sem resposta na minha Monografia *Desvios pictóricos: recursos fotográficos na pintura*.

Assim sendo, tenho como questão central verificar:

– Quais as relações e influências entre a pintura e os elementos tridimensionais no processo de construção do campo pictórico?

E ainda uma questão complementar:

– Por que o uso de materiais heteróclitos veio aumentando ao longo das minhas produções pictóricas?

Após a Banca de Qualificação de Mestrado, deparei-me com outras questões:

– Se minha prática plástica visava associar, desde a produção de 2005, imagens bidimensionais (com tratamentos pictóricos e ilusionistas) a elementos tridimensionais reais, por que o fazia? Ambos teriam função equivalente para representar?

– Por que utilizar diversos desvios experimentais durante a prática pictórica?

– Hibridização ou mestiçagem? Fundir ou tensionar? Qual a melhor estratégia a ser utilizada na construção dos trabalhos?

Diante disso, no intuito de situar meu trabalho plástico no sistema da história da arte, posso afirmar que este, ao apresentar como uma de suas estratégias de construção, a apropriação e colagem de fragmentos de diferentes técnicas da pintura, pertencentes a épocas e estilos diversos, possui afinidades com o *neo-expressionismo* alemão, a *transvanguarda* italiana, e a *Bad painting* americana dos anos 1980. Assim, identifico-me com essa tal prática, de juntar e recombinar fragmentos díspares, que alude a outros modos de *fazer*, a qual se convencionou denominar de pós-moderno na arte, por romper com o sentido de continuidade

histórica (linearidade) e se apossar de tudo o que nela considera importante para utilizar na contemporaneidade.

Contudo, se a estética, meu *fazer* e postura conceitual são muito próximos da pintura mencionada anteriormente, divirjo daquela, principalmente em um aspecto: gosto de utilizar a fotografia como um recurso para a construção das pinturas, para a projeção e transferência de suas características sobre o plano pictórico, bem longe daquele repúdio pelo fotográfico e a todas as formas de reprodução mecânica, que segundo os pintores daquela época, privariam a obra de arte de sua “aura” única.³

Na pintura brasileira, minha prática pictórica também firma diálogo com a pintura dos anos de 1980⁴, principalmente com a obra de Iberê Camargo, que mostra um aumento de massa pictórica naquela década, e Nuno Ramos, que leva os acúmulos de matéria pictórica e de materiais na superfície da tela a seus limites. E, ainda, com a poética da artista Leda Catunda e Adriana Varejão, que também trabalham com uma pintura de relevo, bastante volumosa. Tal característica, acumular densas camadas de matéria pictórica, teria surgido inicialmente na pintura brasileira com a obra de Iberê Camargo:

A possibilidade de acumular nasce na pintura brasileira com Iberê Camargo. É nele que a tela, como um terreno movediço e aderente, passa a aceitar quase indefinidamente a matéria e a irradiação corpórea do pintor. Para isso, é preciso que se transforme também ela (a tela) em matéria, de alguma forma homogênea aquilo que se deposita nela (RAMOS apud ZIELINSKY, 2010, p. 75).

A minha produção artística está centrada na análise do processo de criação dos meus trabalhos, a partir do ponto de vista do seu processo de instauração: a *poiética*⁵. De acordo com Rey, a *poiética* subsidia o exercício reflexivo, centrado no estudo da obra artística, levando em conta as condutas que instauram a obra, propondo-se como uma ciência e filosofia da criação, em que o objeto de estudo é o

³ Conforme escreveu Barbara Rose (apud CRIMP, 2005, p. 105-106) em forma de manifesto no catálogo da Exposição *Pintura Norte-Americana: Os anos 80*.

⁴ “A pintura dos anos de 1980 é também uma pintura do excesso: excesso de matéria e superfície pictórica, largas pinceladas e cores intensas.” (ZIELINSKY, 2010, p. 75).

⁵ *Poiética*: palavra (do grego *poïen*) que ficou “[...] durante muito tempo diluída no interior da estética geral, foi empregada primeiramente por Paul Valéry, partindo da poética no sentido empregado por Aristóteles e propondo-se a estudar a gênese do poema.” (REY, 1996, p. 83).

processo em si, e não “[...] o conjunto de efeitos de uma obra percebida, nem a obra feita, nem a obra a fazer (como projeto): é a obra *se fazendo*.”

De acordo com Paul Valéry a *poiética* seria definida dessa forma:

“[...] tudo que diz respeito à criação, obras as quais a linguagem é ao mesmo tempo substância e meio. A *poiética* compreende, por um lado, o estudo da invenção e da composição, a função do acaso, da reflexão e da imitação; a influência da cultura e do meio, e por outro lado o exame e análise de técnicas, procedimentos, instrumentos, materiais, meios e suportes de ação.” (VALÉRY apud REY, 1996, p. 84).

Desse modo, os meus trabalhos tem sua origem na prática pictórica, e é durante esta, na produção das obras, no *fazer* propriamente dito, que ocorre a reflexão, em que investigo questões conceituais, numa espécie de articulação entre a prática plástica e o ato de pensar, ou dito de outra maneira, a forma, a plasticidade e a visualidade são “[...] o suporte visível do pensamento e conceitos veiculados pela obra.” (REY⁶, 1996, p. 84).

Assim, é esse ato de “pensar” acerca da construção do campo pictórico, e de estabelecer relações com os conceitos operacionais (acúmulos e contraposições), e com a produção artística contemporânea, que torna possível a verificação de hábitos de trabalho e a recorrência de ideias, o que possibilita o seu desdobramento.

Contudo, durante a produção dos trabalhos tenho ciência das limitações técnicas impostas pela nossa época, e de que a concepção de certas obras só foi possível por alicerçar-se em outras obras e em outras pesquisas artísticas. Nessa esteira de pensamento, gosto de uma passagem de Matisse que diz:

As artes têm um desenvolvimento que não se origina somente a partir do indivíduo, mas também de uma força acumulada, da civilização, que nos precede. Não se pode apenas fazer qualquer coisa. Um artista talentoso não pode fazer simplesmente o que lhe agrada. Ele não existiria se usasse apenas os seus talentos. Não somos os mestres do que produzimos. O que produzimos é imposto a nós. (MATISSE apud DANTO, p. 49).

⁶ Doutora em Artes e Ciências das Artes pela Université de Paris I – Panthéon-Sorbonne com Pós-doutorado na área de fotografia/arte contemporânea na Universidade de Paris 8 (2002-03). Membro do PPG-AV - UFRGS, (Currículo resumido com base na plataforma Lattes).

No que concerne aos procedimentos metodológicos, o processo pessoal de criação foi feito com base na metodologia de pesquisa sistematizada pela professora e artista visual Sandra Rey, articulando pesquisa teórica e prática plástica, e adotando um diário de anotações.

Então, a pesquisa teórica foi realizada com base em escritos que constam em minha monografia de Especialização - 2010, e em diversas áreas de conhecimento (filosofia, poéticas visuais, história, teoria e crítica da arte, entre outras), presentes em diversas fontes: livros, artigos, catálogos, teses, dissertações, monografias, páginas da web, e vídeos. Além disso, busquei na teoria, aproximações e distanciamentos com obras, conceitos e artistas que possuíam alguma relação com o meu processo criativo, ou seja, que tinham problemáticas semelhantes às minhas, para auxiliar na solução de problemas enfrentados na prática.

Desse modo, a produção das obras foi realizada concomitantemente ao trabalho teórico, para que os conceitos extraídos dos procedimentos práticos fossem investigados pelo viés da teoria, e novamente testados na experimentação prática. Assim, o conhecimento da prática artística veio das minhas reflexões e de escritos de (e sobre) artistas, por meio do estudo do seu *fazer* e de suas obras, e também, da observação a exposições de arte.

Diante disso, devo mencionar que iniciei a construção dos trabalhos pela noção de campo pictórico, ou seja, de obras compostas pelo uso do gesto, da cor e do plano, com formato retangular e que pertencem à parede. Em seguida, submeti esse campo a diversos desvios experimentais: raspagens, recortes do suporte de MDF, transferência de imagens e inserções de fragmentos fotográficos, papel machê, objetos e materiais diversos, lançando mão de estratégias de apropriação, colagem, hibridizações e mestiçagens, mencionadas anteriormente no texto.

Durante a prática em ateliê, foi mantido um diário de anotações, para escrever as minhas reflexões acerca de procedimentos utilizados, para fazer esboços e anotar ideias que poderiam ser utilizadas em outros trabalhos. Ele funcionou como o testemunho do processo de criação, para anotar todo o tipo de pensamento, sem censura, datar cada intervenção realizada, o que pretendia fazer e aquilo que lia. Essas “anotações de campo” funcionaram como o processo de coleta (registro das observações livres) e análise das informações, para buscar as primeiras explicações e significados. Rey argumenta que o diário de anotações “[...] tem-se confirmado

como ótima estratégia para a redação de qualquer texto teórico e/ou poético.” (REY, 2002, p. 136).

Foram realizadas ainda, análises comparativas entre a minha produção atual (2012/13) e as anteriores, para verificar avanços e recuos em técnicas e procedimentos.

Na sequência desse texto, apresento a organização do plano de estudos dessa dissertação.

Nesta pesquisa, investigarei o processo de construção de minhas pinturas, buscando identificar e descrever hábitos de trabalho, analisar questões recorrentes suscitadas durante a prática plástica, baseada em apontamentos realizados em um diário de anotações.

Desse modo, ao apresentar os elementos que condicionam à instauração dos meus trabalhos, esse estudo caracteriza-se como um importante agente de reflexão sobre o *fazer* artístico, as intenções, as dúvidas, as indagações, os recuos e as estratégias utilizadas no processo de criação, constituindo-se em um indispensável paradigma para poder pensar como são elaborados e executados os meus trabalhos em um dado espaço de ação.

Outrossim, em alguns momentos tecerei considerações a respeito da obra de artistas com os quais o meu trabalho dialoga, e em outros, irei reportar a períodos anteriores, para estabelecer comparações com produções realizadas por mim (2004 a 2011), a fim de se compreender os desdobramentos de alguns procedimentos.

No primeiro capítulo, O campo pictórico: acúmulos e contraposições, apresento uma análise dos meus documentos de trabalho, um breve histórico da minha prática plástica, para situar a origem dos conceitos norteadores da pesquisa (os acúmulos e contraposições), a delimitação do tema pesquisado no trabalho atual, e as imagens dessa produção.

O segundo capítulo, intitulado *O processo de construção do campo pictórico*, busca refletir acerca do processo pessoal de criação, ou seja, as principais técnicas (*drippings*, *grattages*, empastos, *papier collé* e papel machê) e estratégias (procedimentos de apropriação, colagem, mestiçagens e hibridizações) utilizadas na construção dos trabalhos. Enfim, apresenta as intenções e indagações suscitadas durante a pesquisa ao abordar assuntos como: a exploração da matéria pictórica, os desvios experimentais, o diálogo com a linguagem tridimensional, a retomada da questão do ilusionismo e o tempo das pinturas.

No terceiro capítulo, *A análise do campo pictórico*, examino os meus trabalhos, expondo as intenções e os recuos, empenhando-me em associar recurso formal e intenção expressiva, utilizando uma divisão em cinco categorias, denominadas por mim de: Passagens, Pinturas com enxertos, Rumo a uma pintura-objeto, Pinturas fora da parede, e Pinturas que retornam à parede. Estabeleço ainda, aproximações e distanciamentos entre o meu *fazer* e o de Iberê Camargo, Nuno Ramos, Leda Catunda (cujas produções acompanhei mais de perto, tangenciando e influenciando a minha produção), e de outros artistas com os quais o meu trabalho firma diálogo.

Por fim, nas *Considerações finais* não pretendo encerrar o assunto, mas sim, apresentar reflexões com base nos resultados obtidos, além de apontar caminhos futuros para o seguimento dessa pesquisa.

1 O CAMPO PICTÓRICO: ACÚMULOS E CONTRAPOSIÇÕES

Neste capítulo apresento uma análise dos meus documentos de trabalho⁷, um breve histórico da minha prática plástica, para situar a origem dos conceitos norteadores da pesquisa (os acúmulos e contraposições), a delimitação do tema pesquisado no trabalho atual, e as imagens dessa produção.

1.1 Documentos de trabalho

De que elementos se constituem os meus trabalhos?

Meus trabalhos são constituídos por acúmulos de matéria pictórica, proveniente de tinta acrílica, têmpera guache (em menor quantidade), suporte de MDF, cola, arame, e ainda, por uma série de outros elementos que participam do processo de criação, caracterizados como “documentos de trabalho”. A origem desse termo, segundo Gonçalves (2009, p. 4),

[...] encontra-se num catálogo sobre a obra do artista inglês Francis Bacon, onde o termo era utilizado para definir o conjunto de fotos e ilustrações arrancadas de livros ou de revistas as quais o pintor se servia para fazer suas pinturas. A forma como Bacon se relacionava com esse material é bastante significativa, sobretudo quando lemos seus relatos ou vemos as fotos do seu atelier, onde o caos formado pelo depósito de referências, tintas e materiais diversos eram parte ativa de seu processo de criação.

Então quais são os meus documentos de trabalho?

Os esboços que realizo durante a prática em ateliê, apreendendo uma ideia através de poucos traços, de forma rápida e bastante “solta”, e a escrita que utilizo como informação complementar (Figura 1 a 15), para anotar todo o tipo de

⁷ As *imagens dos documentos de trabalho*, das *produções anteriores* e da *produção atual* serão apresentadas no decorrer desse capítulo, já as *imagens de obras de outros artistas* (referenciais práticos dessa pesquisa) estão elencadas no final dessa dissertação, no Apêndice.

pensamento que tenho em relação ao processo de construção das obras, constituem alguns de meus documentos de trabalho.

Se os esboços e anotações são feitos de forma organizada, em um caderno de campo, outros documentos que utilizo durante o processo de criação, como as imagens fotográficas que retiro de revistas (apropriações) para colar no plano da pintura, ficam jogados no chão do ateliê, de forma bem caótica. Penso que necessito desse caos para poder produzir, para “ativar” a criatividade, fazendo associações entre aquilo que estou pintando e as imagens que visualizo ainda no chão, e que podem vir a ser coladas na tela, participando da construção.

Utilizo ainda, desenhos produzidos por mim (Figura 16) ou extraídos da internet, fotografias apropriadas de livros, da internet ou feitas por mim mesmo, capturas a partir do real com câmera digital (Figura 17, 18 e 19), e elementos tridimensionais (Figura 20 e 21). Esses últimos, objetos e materiais diversos (brinquedos, tecidos, fios elétricos, madeira, metais, vidros, plásticos, etc.) ficam dentro de caixas, mas durante o trabalho começam a espalhar-se pelo chão do ateliê, misturando-se às páginas de revistas, aumentando o caos, juntamente com os respingos acumulados de tinta que caem dos trabalhos.

Gonçalves menciona ainda, que durante a pesquisa iniciada em 2001, junto ao Grupo de Pesquisa “Dimensões Artísticas e Documentais da Obra de Arte, procurou-se

[...] conceituar os documentos de trabalho e, através de entrevistas com artistas, identificar possíveis formas de sua utilização. Verificou-se que estes participam em momentos distintos do processo de criação em arte, existindo de antemão, produzidos durante a elaboração dos trabalhos e/ou gerados a partir de trabalhos já prontos (GONÇALVES, 2009, p. 4).

Assim, em meu processo de criação, utilizo com frequência, o segundo tipo de documento de trabalho, pois as anotações e os esboços são produzidos durante a prática pictórica, fase em que insiro também, fragmentos fotográficos e a pintura de imagens ou apenas silhuetas, provenientes da projeção e transferência de fotografias ou desenhos para o plano da pintura (imagens reelaboradas, ou seja, o uso de uma representação da imagem e não da própria imagem). Utilizo ainda,

cópias impressas dessas imagens, fixadas na parede, ao lado dos trabalhos, para que auxiliem na pintura dos mesmos.

Por outro lado, os elementos tridimensionais são inseridos em qualquer etapa do processo, sendo mais comum no início ou durante aquele.

Quais são e por que utilizo esses documentos?

Os esboços e as anotações são feitos à caneta, e auxiliam-me para testar uma ideia, que poderá ser utilizada durante a construção dos trabalhos, ou ainda, para que ela não se perca e possa ser utilizada em um trabalho futuro.

Já os fragmentos fotográficos (apropriados) que uso para colagem (*papier collé*) são extraídos de revistas e mesclados à *grattage*⁸, ao *dripping*⁹ e aos empastos. Na maioria das vezes, essas junções sugerem imagens de animais: cavalo (Figura 32), crânio de gado (Figura 33), cachorro (Figura 33 e 35), ave (Figura 44) e bezerro (Figura 45); imagens de figuras humanas: bailarina (Figura 32), órgãos sexuais, rosto/máscara (Figura 36), homem (Figura 35), meu rosto (Figura 38), mulher (Figura 43) e menino (Figura 45); e imagens de plantas: gramado (Figura 37).

Por sua vez, as fotografias ou desenhos apropriados, para reelaboração, são “procurados” em revistas, livros, internet, lugares da cidade, ou “construídos” por mim, e seguem os mesmos temas, ou seja, imagens de animais: cavalo (Figura 32 e 40) e lagarto (Figura 34); imagens de figuras humanas: meu corpo ou parte dele (Figura 32 e 39), minha esposa (Figura 34) e menino (Figura 38); e imagens de plantas: “Orelha-de-elefante” (Figura 42).

Acredito que o uso dessas imagens queira significar a minha relação com o ambiente que me rodeia, com o meu entorno, com o meu mundo, já que a maioria das imagens enfatiza a presença do humano, do animal e da vegetação. Creio que utilizo imagens do meu corpo e da minha esposa por serem imagens de maior afeto, do meu cotidiano. Já a presença constante do homem associado ao animal, pode significar ainda, a relação recente e muito próxima que tenho com meu cão,

⁸ *Grattage*: Palavra francesa: “raspagem”. É uma transposição da técnica de *frottage* (do pintor surrealista alemão Max Ernst) que consiste em pressionar a tela pintada contra uma superfície texturada, raspando-a para criar uma imagem negativa. Em meu trabalho é feita a partir da raspagem do suporte de MDF, com faca de cozinha, serrote e colher de sopa.

⁹ “*Dripping*”: Palavra inglesa; literalmente ‘gotejamento’. Técnica inventada por Max Ernst e desenvolvida sobretudo pelo norte-americano Jackson Pollock. Técnica que aproveita o efeito da tinta bem líquida corrida na tela horizontal sem uma intervenção proposital. (I.C./J.P.F.)” (PONGE, 1991, p. 161).

companhia diária em meu ateliê. As plantas talvez sejam uma reminiscência, um saudosismo dos tempos em que tinha um maior contato com a natureza, quando criança no interior de Santa Catarina, e quando adolescente estudante do Curso de Bacharelado em Engenharia Florestal (na Universidade Federal de Santa Maria – 1994-99), ou ainda, uma busca pela vegetação tão sufocada pelo concreto que domina a cidade.

Na produção de 2010, era frequente a presença de figuras de máquinas, tais como: eletrodomésticos (Figura 27), helicóptero (Figura 28), avião (Figura 29) e barco (Figura 30). Agora houve um recuo no uso desses temas.

Na mesma esteira daquilo que ocorre com as imagens apropriadas, os elementos tridimensionais apropriados também são, na sua grande maioria, encontrados ao acaso¹⁰, afinando-se assim, ao conceito de *objet trouvé*.

De acordo com Paulo Gomes (2003, p. 48), importante é que a noção de *objet trouvé* estabelece a ação do acaso na constituição da obra. O objeto encontrado torna-se obra com um mínimo de operações, ao contrário do *ready made*, que não sofre qualquer alteração no seu processo, no máximo uma “ajuda” (*ready made aidé*).

Por fim, questiono-me se o uso de diversos brinquedos em meu processo de criação, como os soldadinhos que utilizo sob densas camadas de empastos, seria um desejo de retorno, de algo que não voltará mais, de uma “infância soterrada”? (Figura 10).

De forma geral, utilizo elementos tridimensionais não pelo seu valor sentimental, mas por suas qualidades estéticas e associativas, como suportes adicionais para a matéria pictórica, ou ainda, compondo estruturas fora da parede, para o início de um trabalho, com os mesmos temas, figuras de animais: corpo, pés e narinas de morcego (Figura 41), cobra (Figura 42), corpo de peixe e asas de inseto (Figura 44) e pés de ave (Figura 45); figuras humanas: bigodes, sobrancelhas e cabelo (Figura 38), braço (Figura 39), cabeça de cavaleiro (Figura 40), vísceras (Figura 37), crânio (Figura 37 e 42) e corpo da mulher (Figura 43); e plantas: cactos (Figura 33), galho e flores (Figura 34) e floresta (Figura 35).

¹⁰ Se por um lado, utilizo todo o tipo de objetos e materiais “encontrados” (*objet trouvé*) contrapostos à linguagem pictórica, numa espécie de poética do acaso, por outro, algumas vezes, a ideia de “encontrar” é desestabilizada, pelo fato de que outros elementos tridimensionais são “procurados” por mim, sabendo de antemão o que estou buscando, e assim, empreendo uma ação de “escolha”, mais afinada talvez, com o conceito de *ready-made*, ou seja, “objeto escolhido”.

1.1.1 Imagens dos documentos

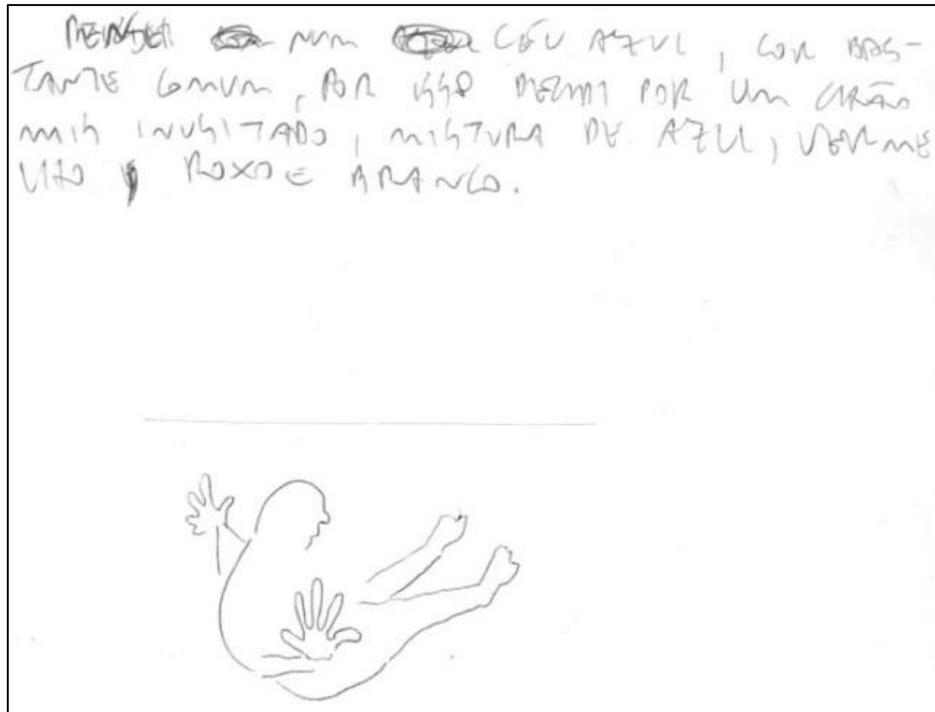


Figura 1 – Esboço e anotação durante a construção do trabalho
A possibilidade da queda, 2013.



Figura 2 – Esboços e anotações durante a construção do trabalho
A possibilidade da queda, 2013.

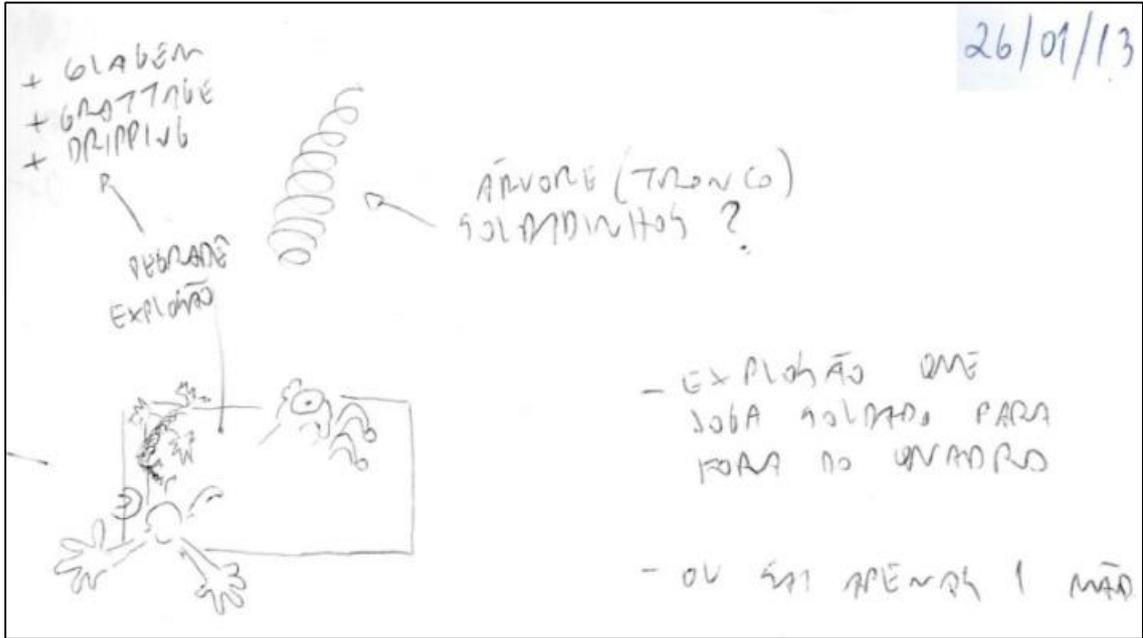


Figura 3 – Esboço e anotações durante a construção do trabalho *A possibilidade da queda*, 2013.



Figura 4 – Esboços e anotações durante a construção do trabalho *Ecótono*, 2013.

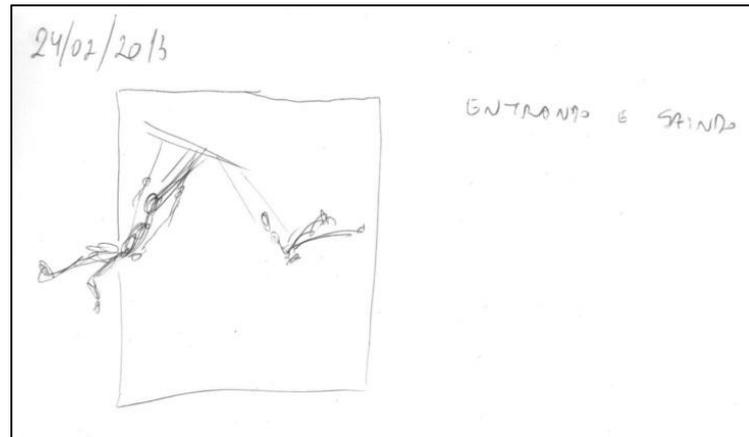


Figura 5 – Esboço e anotação durante a construção do trabalho *Entre as plantas*, 2013.

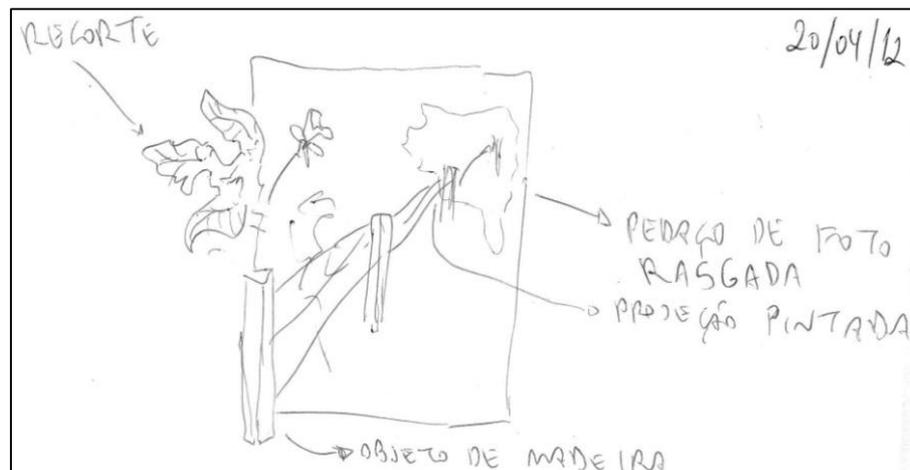


Figura 6 – Esboço e anotações durante a construção do trabalho *Entre as plantas*, 2013.

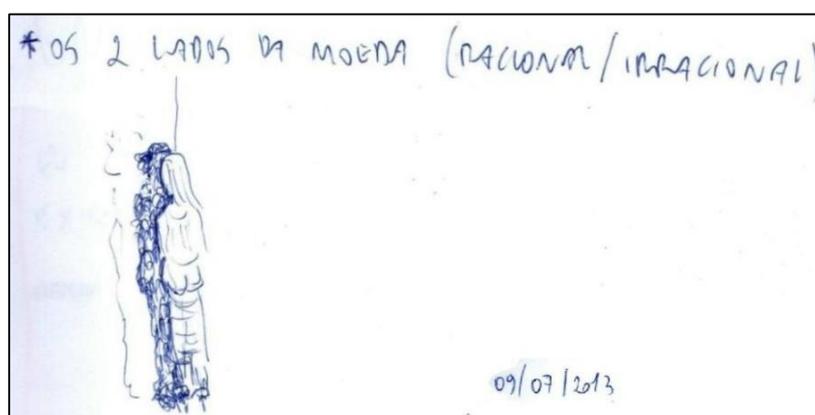


Figura 7 – Esboço e anotação para a construção do trabalho *A troca*, 2013.

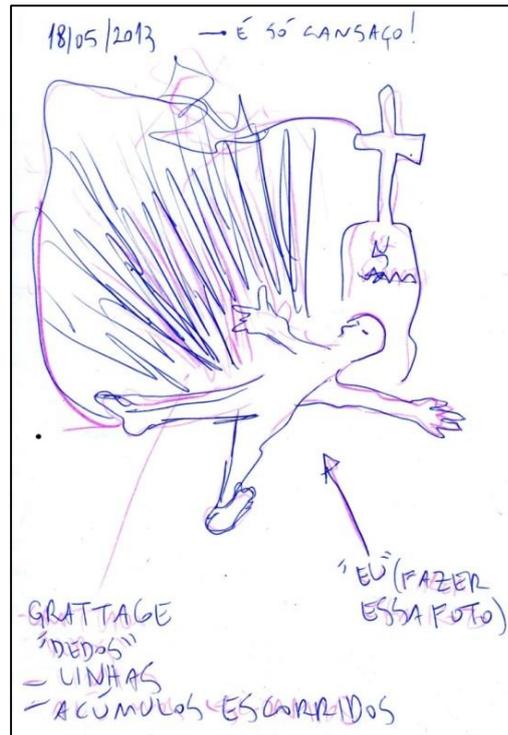


Figura 8 – Esboço e anotações durante a construção do trabalho *A cegueira de Narciso*, 2013.

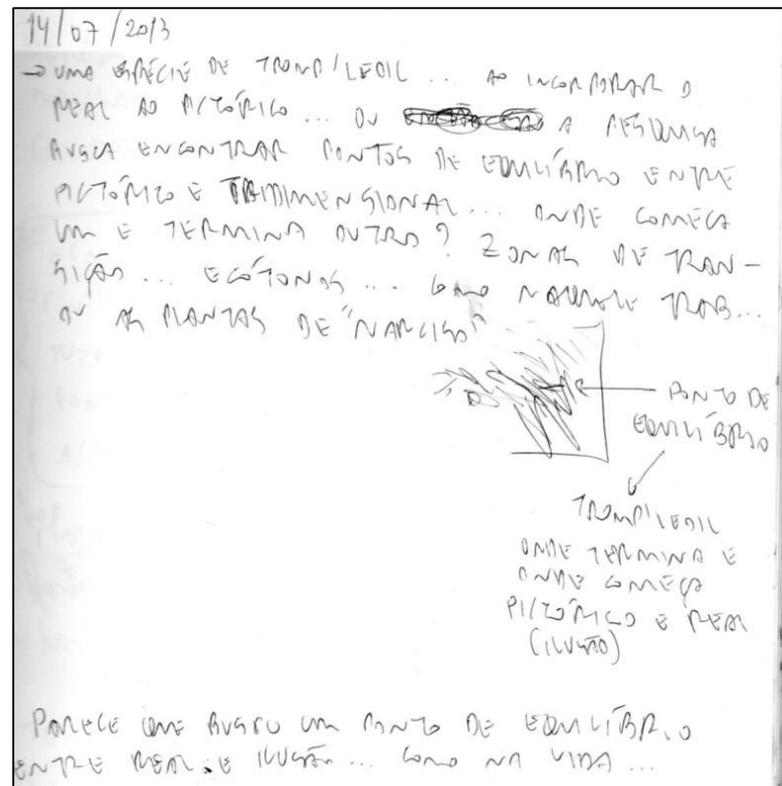


Figura 9 – Esboço e anotações durante a construção do trabalho *A cegueira de Narciso*, 2013.



Figura 10 – Esboço e anotação para a construção do trabalho *Duas direções*, 2013.



Figura 11 – Esboço e anotação durante a construção do trabalho *Pele pictórica*, 2013.



Figura 12 – Esboço e anotações para a construção do trabalho *Pintura armada*, 2013.



Figura 13 – Esboço para a construção do trabalho *Vanitas*, 2013.

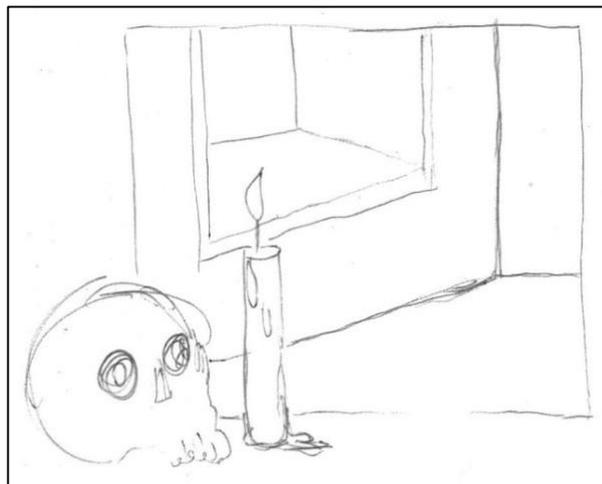


Figura 14 – Esboço para a construção do trabalho *Vanitas*, 2013.



Figura 15 – Esboço durante a construção do trabalho *Morcego*, 2013.



Figura 16 – Cleandro Tombini. *Correndo livre*, 2005.
Caneta esferográfica e lápis de cor sobre papel vergê, 29,5 x 21 cm.
Desenho utilizado no trabalho *Puxando o ar pela boca*, 2013.



Figura 17 – Fotografia “construída” (corpo de Cleandro Tombini caindo) para o trabalho
A possibilidade da queda, 2013.



Figura 18 – “Fotografia construída” (Simone no balanço) para a o trabalho *Entre as plantas*, 2013.



Figura 19 – Cleandro Tombini. *Orelha-de-elefante*, 2010.
Fotografia digital.

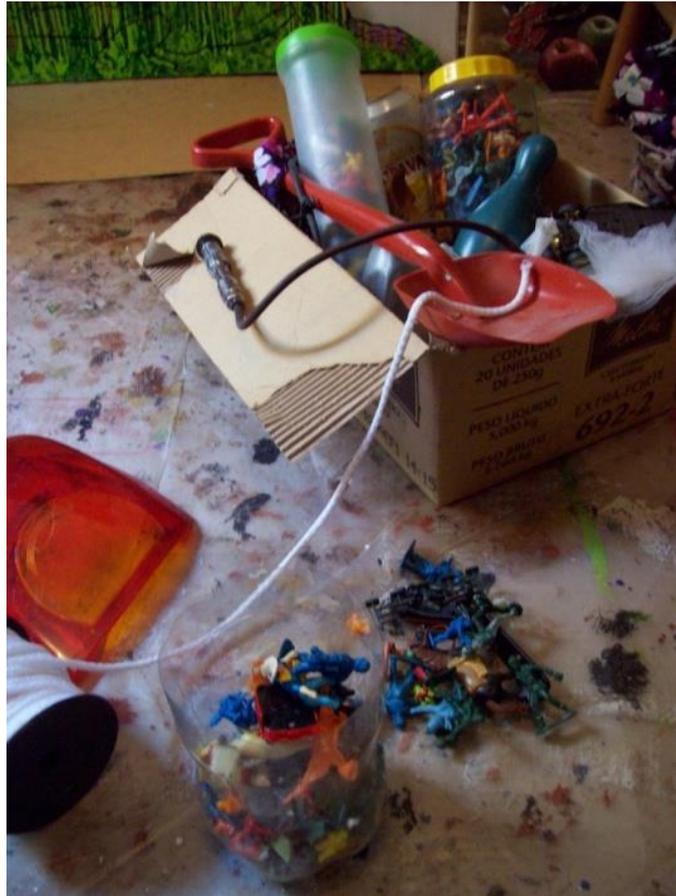


Figura 20 – Objetos e materiais diversos (lanterna e vela de carro, barbante, pá de plástico, pino de boliche, tule, brinquedos, etc.) no chão do ateliê.



Figura 21 – Objetos encontrados (peça de maquete, pedaço de torneira de cozinha, peça de aspirador de pó e partes de uma bomba de descarga de banheiro) e arranjados, configurando a imagem de uma espingarda para ser inserida no trabalho *Pintura armada*, 2013.

1.2 Acúmulos e contraposições nas produções anteriores

A atual pesquisa em pintura, que desenvolvo no Mestrado em Artes Visuais da UFSM, teve sua origem em 2004, por ocasião do meu Projeto de Graduação intitulado *Manchas*, desenvolvido no Curso de Artes Plásticas do Instituto de Artes da UFRGS, no qual procurei dar ênfase a pictorialidade (Figura 22).

Assim, durante a pré-banca de Graduação o professor Flávio Gonçalves alertou-me para alguns hábitos de trabalho presentes no início daquela produção (segundo semestre de 2004), que vinham se repetindo desde as primeiras experiências com a pintura (primeiro semestre de 2004 – Figura 23), ou seja, a utilização de uma composição muito racional, que deixava pouca vazão para o acaso, o demasiado uso de “grafismos” e de soluções formais bastante técnicas (as “esferas vermelhas”).

As soluções técnicas, os avanços na ilusão de perspectiva e similitude na representação, constituíam os chamados cânones de representação produzidos durante a Renascença, e por isso, de acordo com GOMBRICH (2007, p. 9), “[...] na antiguidade, a conquista da ilusão pela arte era proeza tão recente, que toda discussão sobre pintura e escultura inevitavelmente girava em torno da imitação, *mimesis*.”

Na busca de uma nova postura em relação à pintura comecei a indagar-me sobre como fazer pintura, e o que era pintura para mim.

A resposta a tais questionamentos foi a intenção de fazer uma pintura mais expressiva, partindo de seu elemento fundamental, a pictorialidade, ou seja, definindo a imagem através de transições entre massas de cores e tonalidades, influenciada pela observação aos acúmulos e sobreposições de camadas de tinta utilizadas pelo artista Iberê Camargo (Apêndice A), significando uma ruptura com os procedimentos que predominavam anteriormente.

No ano de 2005 aumentou consideravelmente o uso de recursos fotográficos em meu processo criativo, ou seja, a extração de silhuetas de fotografias (compostas apenas por linhas de contorno), ampliadas por meio de fotocópia e transferidas, por meio da cópia com papel carbono, para o plano da pintura (Figura 24, 25 e 26), culminando, naquele ano, com a produção de 15 obras de grandes dimensões.

Por meio de tal procedimento, tive por intuito contrapor a perspectiva ao caráter pictórico da construção, motivado, naquela ocasião, pela observação a um detalhe presente na última pintura, *Massa Cromática* (Figura 22), realizada para o meu Projeto de Graduação, mencionado anteriormente.

Nessa mesma produção, passei a aumentar os acúmulos de tinta acrílica (e também de têmpera guache), e comecei a inserir os primeiros objetos e materiais tridimensionais, (colados e/ou pregados no suporte de MDF) contrapostos ao pictórico (Figura 26).

Em 2010, a utilização de recursos fotográficos (extração e transferência de silhuetas) no espaço pictórico passou a ser o foco da minha pesquisa, culminando com a realização da monografia *Desvios pictóricos: recursos fotográficos na pintura*¹¹.

O objetivo daquela pesquisa (2010) era investigar “[...] de que maneira os recursos fotográficos e a pintura se relacionam e se influenciam na construção do espaço de representação da minha poética visual, através de um estudo comparativo acerca do meu processo criativo: entre a minha produção pictórica atual (2010) e a anterior (2005).” (TOMBINI, 2010, p. 6).

Contudo, pode-se verificar que naquela produção (2010) já eram explorados com maior ênfase, os acúmulos (matéria pictórica e papel machê¹²) e contraposições (simulações do real, colagem de fragmentos fotográficos e objetos diversos) na construção das imagens (Figura 27, 28, 29 e 30).

Em 2011, após concluir o Curso de Especialização, continuei produzindo algumas pinturas. Nessa fase diminui a utilização da técnica de pontilhismo¹³, e aumentei consideravelmente o uso de acúmulos (de matéria pictórica) por meio de empastos e gotejamentos (*dripping*), e de contraposições, através de colagens de fragmentos fotográficos, e do uso de silhuetas e objetos misturados à tinta (Figura 31).

¹¹ Pesquisa desenvolvida no Curso de Especialização em Pedagogia da Arte, na Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Faced/UFRGS), sob a orientação do Prof. Dr. Marcelo de Andrade Pereira.

¹² Papel machê: do francês *papier maché* (papel picado, esmagado, amassado). No meu processo criativo é feito com páginas de revistas amassadas e embebidas em cola, uma espécie de papel machê rudimentar.

¹³ “Pontilhismo: ou Divisionismo, denominação dada ao método neo-impressionista de aplicação das cores de maneira pura, sem empastes nem misturas, sob a forma de pontos, ‘vírgulas’ e pequenos traços. Este procedimento se fundamenta nas leis das cores complementares, de modo que a fusão delas não se realiza no quadro, mas na retina do espectador.” (Bienal de Artes Visuais do Mercosul, s. p., 2001).

1.2.1 Imagens das produções anteriores



Figura 22 – Cleandro Tombini. *Massa Cromática*, 2004. Acrílico sobre MDF, 122 x 168 cm.



Figura 22 – Cleandro Tombini. *Massa Cromática* (detalhe), 2004.

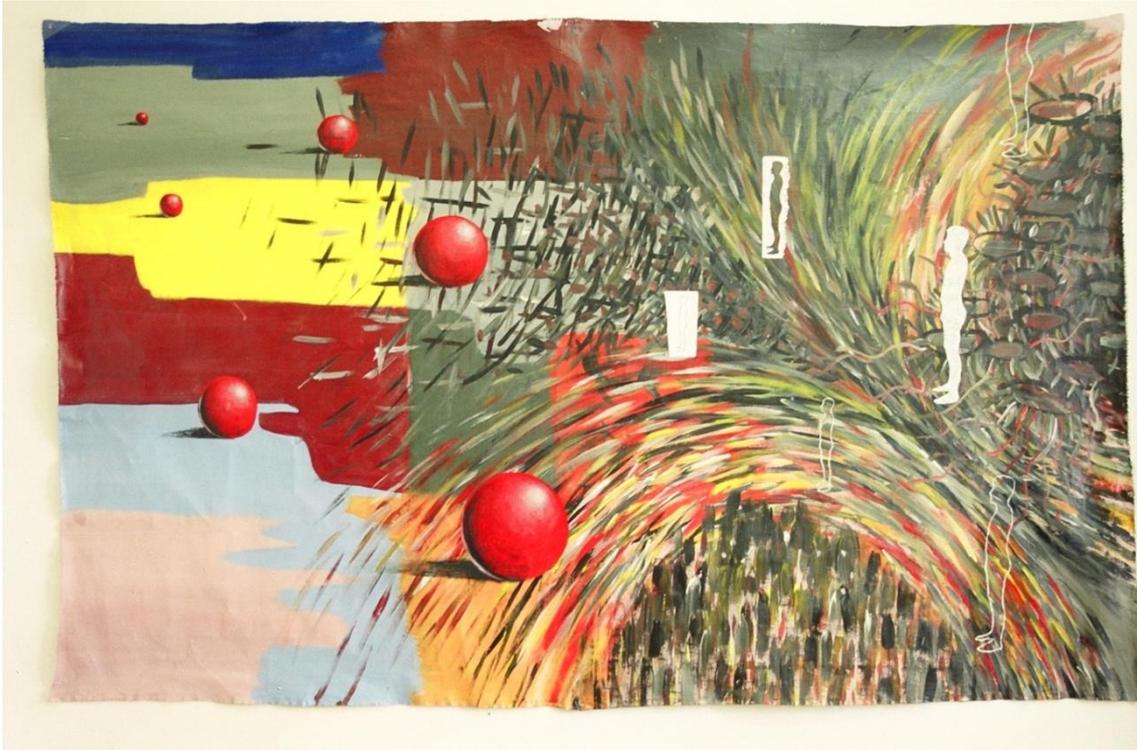


Figura 23 – Cleandro Tombini. *Ecos, ruídos e repetições II*, 2003. Acrílica sobre tela, 120 x 195 cm.



Figura 24 – Cleandro Tombini. *Excreções pictóricas*, 2005. Acrílica sobre MDF recortada, 124 x 122 cm.



Figura 25 – Cleandro Tombini. *Desdobramentos da pintura*, 2005.
Técnica mista sobre MDF recortada, 115 x 202 cm.



Figura 26 – Cleandro Tombini. *Mimetismo*, (detalhe), 2005.



Figura 27 – Cleandro Tombini. *Misturando*, 2010.
Técnica mista sobre MDF recortada, 114 x 92 cm.



Figura 28 – Cleandro Tombini. *Ação eólica*, 2010.
Técnica mista sobre MDF recortada, 92 x 105 cm.



Figura 29 – Cleandro Tombini. *Rasante profundo*, 2010.
Técnica mista sobre MDF recortada, 85 x 90 cm.

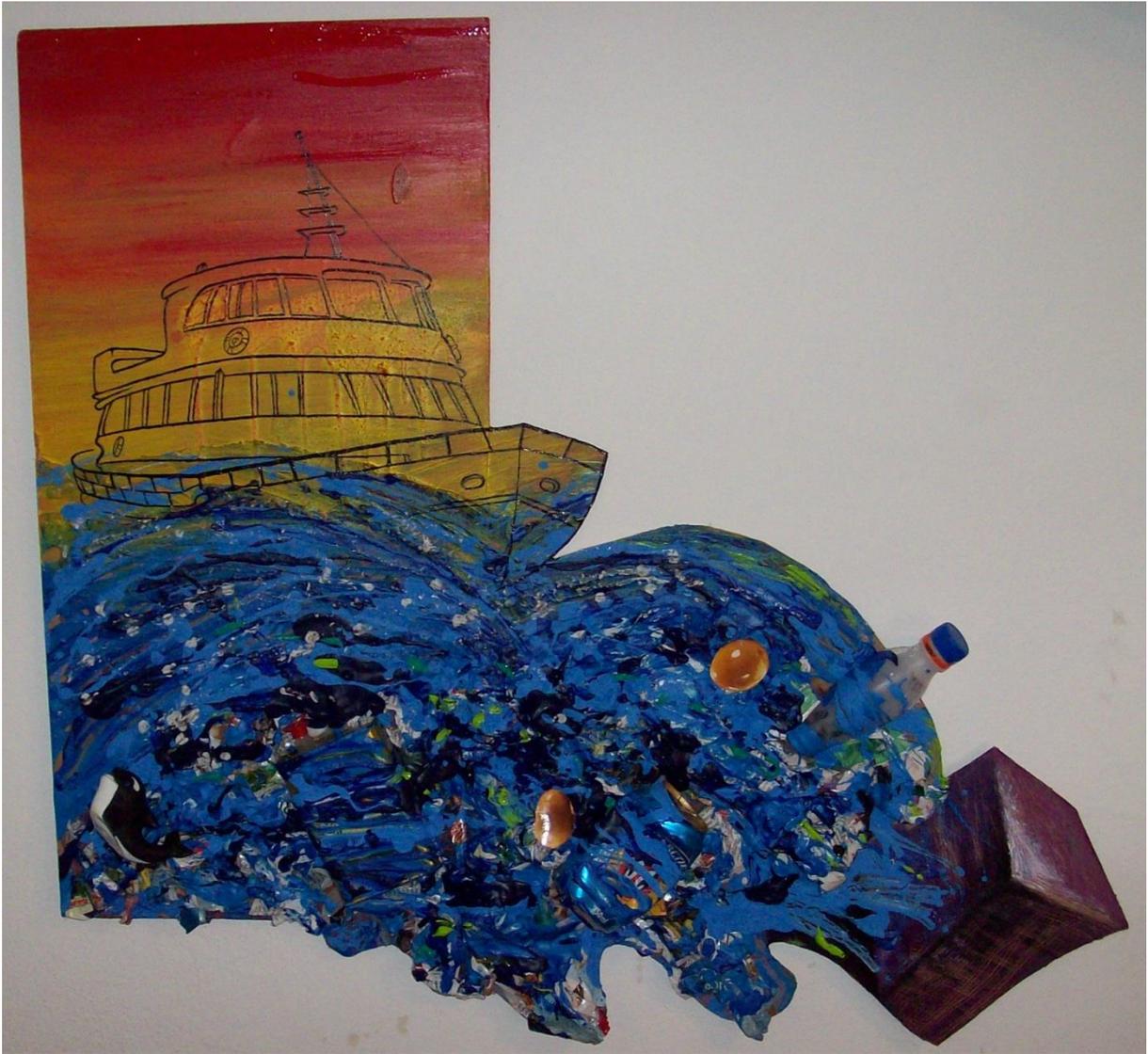


Figura 30 – Cleandro Tombini. *Navegando no empaste*, 2010.
Técnica mista sobre MDF recortada, 80 x 86 cm.



Figura 31 – Cleandro Tombini. *As três infecções da pintura*, 2011.
Técnica mista sobre MDF recortada, 51 x 47,8 cm.

1.3 O trabalho atual/delimitando o tema da pesquisa

Atualmente, no Mestrado em Artes Visuais na Universidade Federal de Santa Maria (2012/2013), numa espécie de desdobramento e amadurecimento dos procedimentos utilizados anteriormente na constituição dos meus trabalhos, a questão central reside na construção do campo pictórico (Figura 32 a 45), tendo como princípios norteadores as noções de: acúmulos (de matéria pictórica: empastos, *drippings* e pontilhismos) e contraposições (pelo uso da linguagem tridimensional: inserção de objetos e materiais diversos – e pela retomada da questão do ilusionismo, obliterado pela arte moderna¹⁴: a representação da tridimensionalidade dos objetos e da profundidade espacial no plano bidimensional da tela). Tais elementos díspares, ou linguagens opostas, justapõem-se ou se fundem durante o processo de criação.

Desse modo, proponho uma construção entre o planar e o tridimensional, num diálogo entre o pictórico, as simulações¹⁵ do real (pelo uso da perspectiva e modulações de luz e sombra para definir as imagens, ou pela introdução da perspectiva por meio de silhuetas extraídas de fotografias e desenhos, transferidas sobre a pintura) e o caráter volumétrico (inserido por meio de objetos e materiais diversos).

Assim, devo mencionar, que de início, percebo minha prática plástica como sendo pintura, pois os trabalhos são gerados ou concebidos a partir da pictorialidade, constituindo-se em um meio que se abre, que se torna permeável, tensionando-se ou fundindo-se a outros meios, técnicas e procedimentos.

¹⁴ Greenberg (1997, p. 103) considerava o abstracionismo a mais avançada forma de arte, e por isso o seu formalismo dogmático dava ênfase a planaridade da superfície pictórica, por ser ela “[...] a única condição que a pintura não partilhava com nenhuma outra arte [...]”. Segundo o crítico norte-americano, a mais leve sugestão de uma entidade reconhecível, como a silhueta fragmentária de uma figura humana, bastaria para evocar associações de espaço tridimensional e assim, alienar [...] o espaço pictórico da bidimensionalidade literal que é a garantia da independência da pintura como arte. A tridimensionalidade é o domínio da escultura, e para preservar a sua própria autonomia, a pintura teve, principalmente, que se despojar de tudo o que podia partilhar com a escultura, e foi nesse esforço, e não tanto – repito – para excluir o representativo ou literário, que ela se tornou abstrata. (GREENBERG, 1997, p. 103-104).

¹⁵ “O termo ‘simulado’ foi empregado pelo filósofo francês Jean Baudrillard em função da crescente valorização dos signos em detrimento dos objetos. Assim o mundo dos signos passa a ser mais real que o dos objetos. A simulação ambiciona um grau de perfeição inexistente na própria realidade.” O simulacro (imitação, aparência, fingimento) “[...] simula um objeto real, com a intenção crítica de desnudar-lhe a inutilidade e a ausência de sentido.” (Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2001, glossário).

Trata-se de pinturas feitas a partir da construção de um “campo pictórico aberto”, ou seja, que parte de seus elementos essenciais (plano, cor e gesto) e abre-se a diversas experimentações: colagens (de fragmentos fotográficos extraídos de páginas de revistas, de papel machê e de elementos tridimensionais), grafismos, raspagens (*grattage*), projeção e transferência de imagens (desenhos e/ou fotografias) e recortes do suporte de MDF (que podem ser no formato retangular, recortado em formas irregulares ou ainda, uma junção de suportes).

Aqui, cabe pontuar, que nessa dissertação trato de uma “pintura em um campo aberto”, conforme mencionei anteriormente, e não de uma “pintura em campo expandido” (ou ampliado), pois este último termo, segundo Spier (2010, p. 09) é utilizado por muitos artistas e teóricos desde o início do milênio para compreender melhor o campo que a pintura ocupa hoje, além de ser “[...] impossível falar de *pintura expandida* sem relacionar o assunto à noção de *campo ampliado* que foi trazida ao debate por um ensaio de Rosalind Krauss em 1979, *A escultura no Campo Expandido*.”¹⁶

Assim, para atuar com a pintura em um campo aberto a experimentalismos, optei por usar, de maneira geral, um suporte rígido de MDF, porque necessitava de um suporte em que eu pudesse pincelar, pregar, raspar, colar, amarrar, enroscar, furar, cortar, pendurar, transferir imagens, etc.

Esse tipo de suporte (MDF) é análogo ao plano do quadro do tipo *flatbed*, que segundo Steinberg (2008), alude simbolicamente a superfícies duras, tampos de mesa, chão de ateliê, quadros de aviso, etc., ou seja, qualquer superfície receptora em que se inserem dados, espalham-se objetos, imprimem-se ou se estampam informações, entre outros, de forma coerente ou confusa. De acordo com o crítico, foi Rauschenberg quem propôs o uso do *flatbed*, no início de 1950, em Nova York,

¹⁶ Nesse ensaio, Krauss, por meio de diagramas, confrontou a escultura a dois negativos, ou seja, coisas que ela não é: paisagem e arquitetura (logicamente, surgiram três outras categorias: paisagem e arquitetura, arquitetura e não-arquitetura, e paisagem e não-paisagem). De acordo com Krauss (2012, p. 136), “o espaço pós-modernista da pintura envolveria, obviamente, uma expansão similar em torno de um conjunto diferente de termos do binômio arquitetura/paisagem – um conjunto que provavelmente faria oposição ao binômio unicidade/reprodutibilidade.” Acerca dessa discussão, Spier (2010, p. 12) comenta que “[...] recentemente, foram publicados estudos baseados neste ensaio, porém tendo a pintura como elemento central [...]”, como o ensaio *Painting in the Expanded Field*, do professor da Universidade de Lawrence, Gustavo Fares, que coloca a pintura no retângulo de Greimas, como fizera Krauss com a escultura, propondo substituir os termos unicidade/reprodutibilidade (por não serem opostos em sua natureza) por “[...] outro par de termos bipolares ao retângulo: ‘a tridimensionalidade e o movimento, dois aspectos que faltam à pintura.’” (SPIER, 2010, p. 18).

como uma superfície receptora, onde incluiu objetos artísticos inesperados, como uma cadeira encravada na pintura atrás dela, ou a própria cama fixada verticalmente na parede, na qual espalhou tinta no travesseiro e na coberta acolchoada (Apêndice B).

“As pinturas dos últimos quinze a vinte anos insistem numa orientação radicalmente nova, na qual a superfície pintada não é mais o análogo de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais.” (STEINBERG, 2008, p. 117).

Por vezes, utilizei essa espécie de “anteparo¹⁷ para uma série de operações artísticas”, junto com a perspectiva, como nas obras que agrupei e denominei de “passagens” (Figura 32 e 33) e “pinturas com enxertos” (Figura 34 a 37). Esse tipo de tratamento está presente nas paisagens do pintor Anselm Kiefer, como na obra *A Via Láctea* (Apêndice C), que de acordo com Tassinari (2001b, p. 122-125), mostra uma lembrança nostálgica e longínqua de uma paisagem naturalista, promovendo uma comunicação espacial entre o mundo da obra e o mundo em comum, por meio de dois movimentos: um que puxa o espectador para o interior da obra devido às linhas de fuga bastante marcadas; e o outro que o repele, pela colagem de objetos e materiais diversos. Segundo Tassinari, (2001b, p. 125),

Menos, ou mais do que uma paisagem, a pintura é um agregado de intervenções sobre o plano de uma pintura que também mostra uma paisagem. Arames e objetos de chumbo aplicados sobre a obra e também as saliências dos meios pictóricos empregados – que acompanham, aquém da tela, o desenho das linhas de fuga – fazem dela uma espécie de colagem. Não que, desse modo, o aspecto de paisagem da pintura desapareça. Simplesmente não se trata de uma paisagem naturalista, mas de um espaço em obra que também deixa ver uma paisagem.

A seguir, apresento as imagens dos trabalhos, uma série de pinturas, compostas de técnicas e procedimentos diversos, e de variadas dimensões e formatos, que teve a sua produção iniciada nos meses finais do ano de 2012 e concluída no final de 2013.

¹⁷ Termo utilizado por Alberto Tassinari (2001b, p. 29) para se referir a pintura moderna, como a praticada por Jasper Johns, em que “as coisas são vistas sobre um plano, não através dele – e não é um plano transparente, mas opaco. O que o pintor quer ou quis pintar também não é visto como se através de uma janela aberta, mas como se estivesse numa parede.”

1.3.1 Imagens do trabalho atual



Figura 32 – Cleandro Tombini. *A possibilidade da queda*, 2013.
Técnica mista sobre MDF recortada, 138 x 157 cm.



Figura 32 – Detalhe da obra *A possibilidade da queda*, 2013, Cleandro Tombini.



Figura 33 – Cleandro Tombini. *Ecótono*, 2013.
Técnica mista sobre MDF recortada, 170 x 154,5 cm.



Figura 33 – Detalhe da obra *Ecótono*, 2013, Cleandro Tombini.



Figura 33 – Detalhe da obra *Ecótono*, 2013, Cleandro Tombini.



Figura 34 – Cleandro Tombini. *Entre as plantas*, 2013.
Técnica mista sobre MDF recortada, 168 x 171,5 cm.



Figura 34 – Detalhe da obra *Entre as plantas*, 2013, Cleandro Tombini.



Figura 35 – Cleandro Tombini. *A cegueira de Narciso*, 2013.
Técnica mista sobre MDF recortada, 166,5 x 150 cm.



Figura 35 – Detalhe da obra *A cegueira de Narciso*, 2013, Cleandro Tombini.



Figura 35 – Detalhe da obra *A cegueira de Narciso*, 2013, Cleandro Tombini.



Figura 36 – Cleandro Tombini, *Com lama até o pescoço*, 2013.
Técnica mista sobre MDF, 122 x 126 cm.



Figura 36 – Detalhe da obra *Com lama até o pescoço*, 2013, Cleandro Tombini.



Figura 36 – Detalhe da obra *Com lama até o pescoço*, 2013, Cleandro Tombini.



Figura 37 – Cleandro Tombini. *Duas direções*, 2013. Técnica mista sobre MDF, 148 x 62 cm.



Figura 37 – Detalhe da obra *Duas direções*, 2013, Cleandro Tombini.



Figura 37 – Detalhe da obra *Duas direções*, 2013, Cleandro Tombini.



Figura 38 – Cleandro Tombini. *Puxando o ar pela boca*, 2013.
Técnica mista sobre MDF recortada, 208 x 138 cm.



Figura 38 – Detalhe da obra *Puxando o ar pela boca*, 2013, Cleandro Tombini.



Figura 39 – Cleandro Tombini. *Pintura armada*, 2013. Técnica mista sobre MDF, 113 x 154 cm.



Figura 39 – Detalhe da obra *Pintura armada*, 2013, Cleandro Tombini.



Figura 40 – Cleandro Tombini. *Cavalo de batalha*, 2013.
Técnica mista sobre MDF recortada, 220 x 137 cm.



Figura 40 – Detalhe da obra *Cavalo de batalha*, 2013, Cleandro Tombini.

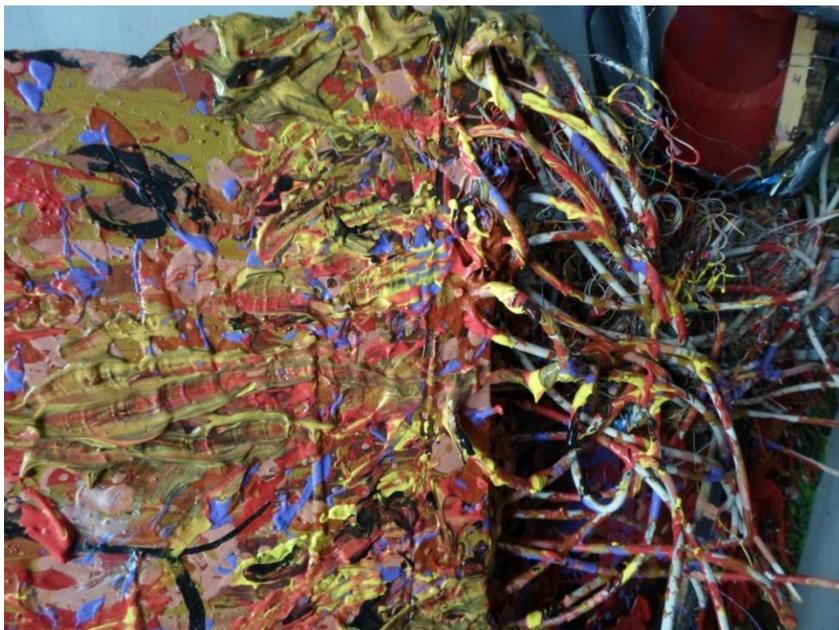


Figura 40 – Detalhe da obra *Cavalo de batalha*, 2013, Cleandro Tombini.



Figura 41 – Cleandro Tombini. *Morcego*, 2013. Técnica mista, 110 x 70 cm.



Figura 41 – Detalhe da obra *Morcego*, 2013, Cleandro Tombini.



Figura 41 – Detalhe da obra *Morcego*, 2013, Cleandro Tombini.



Figura 42 – Cleandro Tombini. *Vanitas*, 2013. Técnica mista, 72 x 123 x 51 cm.



Figura 42 – Detalhe da obra *Vanitas*, 2013, Cleandro Tombini.



Figura 43 – Cleandro Tombini. *A troca*, 2013. Figura feminina: técnica mista, 162,7 x 47 x 13 cm. – espelho: 133 x 60 cm. – distância da figura até o espelho: 41 cm.).



Figura 43 – Detalhe da obra *A troca*, 2013, Cleandro Tombini.



Figura 43 – Detalhe da obra *A troca*, 2013, Cleandro Tombini.



Figura 44 – Cleandro Tombini. *Pele pictórica*, 2013.
Técnica mista sobre MDF, 183,5 x 138 x 86 cm.



Figura 44 – Detalhe da obra *Pele pictórica*, 2013, Cleandro Tombini.



Figura 44 – Detalhe da obra *Pele pictórica*, 2013, Cleandro Tombini.



Figura 45 – Cleandro Tombini. Ave, 2013. Técnica mista sobre MDF recortada, 195 x 138 cm.



Figura 45 – Detalhe da obra *Ave*, 2013, Cleandro Tombini.



Figura 45 – Detalhe da obra *Ave*, 2013, Cleandro Tombini.

2 O PROCESSO DE CONSTRUÇÃO DO CAMPO PICTÓRICO

Nesse capítulo tenho por objetivo refletir acerca do meu processo de criação, ou seja, do processo de construção do campo pictórico, o qual se orienta pelas noções de acúmulos e contraposições.

Para isso, apresento as principais técnicas (*drippings*, *grattages*, empastos, *papier collé* e papel machê), procedimentos e estratégias (colagem, apropriação, mestiçagens e hibridizações) utilizadas na construção do campo pictórico, bem como, as buscas e indagações surgidas durante a pesquisa.

Enfim, apresento as intenções e indagações suscitadas durante a pesquisa ao investigar a exploração da matéria pictórica, os desvios experimentais, o diálogo com a linguagem tridimensional, a retomada da questão do ilusionismo e o tempo de construção das minhas pinturas.

2.1 Acúmulos

Conforme mencionei anteriormente no texto, minha pesquisa em pintura tem sua origem em 2004, por ocasião do meu Projeto de Graduação, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), na qual procurei explorar a pictorialidade.

Então, como a matéria pictórica é explorada agora, na minha produção atual (2012-13), pesquisa para o Mestrado em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)?

Num primeiro momento, em que me entrego à intuição, ao inconsciente, trabalhando de maneira gestual, em que a questão do plano constitui-se no foco central do trabalho, realizo acúmulos de matéria pictórica por meio de gotejamentos (*drippings*), pontilhismos e empastos de tinta acrílica (algumas vezes utilizo têmpera guache).

Tais acúmulos, que mais parecem com uma “arqueologia às avessas”, aonde vou “encontrando” as primeiras formas através da sobreposição de várias camadas de matéria pictórica, funcionam como ponto de partida para os meus trabalhos.

O procedimento de acumulação é realizado, de forma geral, entre variados subterfúgios, ou desvios experimentais, que também se acumulam sobre o plano da tela, tais como: colagens (de fragmentos fotográficos extraídos de páginas de revistas, de papel machê e de elementos tridimensionais), grafismos, raspagens (*grattage*), projeção e transferência de imagens (desenhos e/ou fotografias) e recortes do suporte de MDF (em formato retangular, formas irregulares ou ainda, uma junção de suportes).

Dessa forma, em meu processo de criação, a pintura (acúmulos de matéria pictórica: *drippings*, empastos e pontilhismos) parece atuar nos “espaços entre”, nas fendas, nos interstícios. O pictórico teria então uma função de junção, agindo então como um agente de ligação.

Tal ideia foi-me sugerida por um esquema que tenta descrever uma “certa ordem” para as etapas empregadas em minhas pinturas durante a prática em ateliê, que denominei de *Esquema de alternância* (registrado em meu caderno de anotações) e que percebi tratar-se de um hábito de trabalho:

1ª etapa: acúmulos de matéria pictórica (*drippings*, empastos e pontilhismos);

2ª etapa: *grattage*;

3ª etapa: acúmulos de matéria pictórica (*drippings*, empastos e pontilhismos);

4ª etapa: colagem de fragmentos fotográficos;

5ª etapa: acúmulos de matéria pictórica (*drippings*, empastos e pontilhismos);

6ª etapa: colagem (acúmulos de objetos e materiais diversos);

7ª etapa: acúmulos de matéria pictórica (*drippings*, empastos e pontilhismos);

8ª etapa: projeção e transferência de imagens;

9ª etapa: acúmulos de matéria pictórica (*drippings*, empastos e pontilhismos);

10ª etapa: recorte? Dúvidas! Análise demorada...

Diante de tais ideias, creio que atuo nos interstícios do trabalho, utilizando a linguagem pictórica como um conceito permeável, em um campo aberto, influenciando e sendo influenciada ao dialogar com esses desvios experimentais durante o processo de criação.

2.1.1 Desvios experimentais

Por que o campo pictórico necessitaria então de tantos subterfúgios?¹⁸

Para se investigar essa questão, inicialmente faz-se necessário observar aquilo que seria específico ao campo da pintura. Segundo Mário Röhnel, este campo obedeceria a dois determinantes iniludíveis:

[...] a) a pintura é um retângulo no qual se insere uma imagem (quaisquer outros formatos são desvios experimentais); e b) a pintura pertence à parede (é o lugar por excelência da pintura, ortogonal ao olhar; outros lugares também são desvios experimentais). Esses determinantes, adições de materiais alheios à tradição – constituem o modelo ideal dessa prática (2011, p. 7-8).

Tomando como base o conceito de Röhnel, o recorte do suporte de MDF (uma espécie de desenho no espaço realizado com auxílio do estilete¹⁹ que delinea a forma pela linha), o qual utilizo desde 2005 (Figura 24 e 25) em meu processo de criação, seria um desvio experimental, portanto uma fuga, um subterfúgio do campo pictórico.

Desse modo, na produção pictórica de 2005 utilizei o recorte de forma bastante experimental, recortando o suporte de MDF em formatos variados, antes mesmo da execução das pinturas (Figura 24 e 25).

Contudo, em certo momento, comecei a refletir sobre o porquê do seu uso em meu trabalho. Percebi então, que ele é um procedimento que direciona a construção pictórica, e a redireciona a cada novo recorte²⁰, passando a utilizá-lo na produção de 2010 (Figura 27, 28, 29 e 30), durante todo o processo pictórico.

¹⁸ Conforme questionamento do Dr. Flávio Roberto Gonçalves (professor no PPG-Artes Visuais/UFRGS) na página 02 do Parecer para Qualificação, apresentado em minha Banca de Qualificação, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Mestrado, na sala 1325 do Centro de Artes e Letras da Universidade Federal de Santa Maria, no dia 04 de abril de 2013.

¹⁹ O recorte é feito basicamente com estilete, contudo, em alguns detalhes o recorte é realizado com alicate, arrancando partes da chapa de MDF, para dar um efeito de “rasgado”, “despedaçado”, ou “desgastado” (Figura 25 e 32).

²⁰ Exemplo análogo ao que ocorre com os recortes, temos as “[...] limitações impostas pelas curvas dos medalhões decorativos que invadem o espaço pictórico.” (MOREIRA, 2006, p. 48). Conforme menciona Altamir Moreira, em sua Tese *A Morte e o Além: iconografia da pintura mural religiosa da região central do Rio Grande do Sul (século XX)*, o pintor Angelo Lazzarini, ao pintar o *Sacrifício de Isaac* (no teto da nave central da Igreja da Santíssima Trindade, em Nova Palma, no ano de 1955),

Tal procedimento foi influenciado pela observação aos *shaped canvases* de Frank Stella²¹ (Apêndice D), que na década de 1960, questionou a representação pictórica ao não levar em consideração os limites retangulares das telas tradicionais, e, transgredindo os limites do quadro, não se limitou “[...] a pôr em causa a diferença de gênero entre a pintura e a escultura. A própria forma deixa de ser meio de representação para se transformar em conteúdo do quadro.” (KRAUBE, 2000, p. 113).

Outrossim, da mesma forma que os recortes, utilizo outros desvios experimentais durante a prática pictórica, também no intuito de orientar, de influenciar o pictórico, como a colagem (de fragmentos fotográficos extraídos de páginas de revistas, e de elementos tridimensionais) e a *grattage*.

O uso da colagem de fragmentos fotográficos (*papier collé*), associada ao pictórico, traz-me a sensação de estar trabalhando nos limites da figuração e da abstração. A cada adição e raspagem de tinta úmida sobre o fragmento colado, a imagem vai se modificando e alternando entre figuração/abstração. Imagens sugeridas surgem e em seguida são soterradas novamente. É como atuar em uma espécie de interstício, garimpando, escolhendo qual imagem será utilizada (Figura 32, 35 e 44).

Uso a colagem de elementos tridimensionais como uma contraposição ao pictórico (volume x plano), e também para utilizar as suas qualidades mais imediatas como: cor, forma e textura, no intuito de expandir “[...] o material da pintura à matéria do mundo” (CATTANI, 2011, p. 18).

Já a *grattage*, influencia na distribuição dos empastos, pois suas linhas de construção acabam servindo de baliza para a distribuição dos acúmulos de matéria pictórica, e, portanto, auxiliando na estruturação da composição. A combinação da *grattage*, imprimindo ou gravando linhas ao sulcar a tinta e o suporte de MDF, e dos acúmulos de gotejamentos (*dripping*), criando um emaranhado, uma rede de linhas

sugerido por uma gravura retangular, não tendo área suficiente para desenvolver o tema, teve que fazer uma série de modificações, que acabaram por aumentar a tensão e o dinamismo da cena.

²¹ Frank Stella iniciou seus estudos artísticos na Phillips Academy e na Universidade de Princeton. Foi influenciado pelos quadros recortados (e pintados com cores planas ou bandas monocromáticas) de Noland. Renunciou ao expressionismo abstrato e converteu-se, desde a década de 1960, num dos maiores representantes da abstração geométrica e construtivista que preludia a arte minimalista. “Foi um dos criadores e promotores do hard edge, e do desenvolvimento do shaped canvas ou pintura de marco recortado. Seus quadros-objetos e suas pinturas-relevo ocuparam um papel fundamental no desenvolvimento da neo-vanguarda norte-americana e internacional.” (STELLA, 2013).

com tinta densa, auxilia ainda na configuração do espaço, na visualização (projeção) de imagens sugeridas (Figura 33, 38 e 45).

Assim, creio que utilizo tais subterfúgios na construção das pinturas com o intuito de abrir o campo pictórico a experimentação.

Devo mencionar ainda, que o procedimento de construir os trabalhos com a junção ou cooperação das técnicas mencionadas anteriormente constitui-se em uma “necessidade interior”, é como gosto de me expressar, alternando entre períodos de trabalho mais emotivos (pinceladas gestuais, gotejamentos), outros mais pensativos, intimistas, analistas, bem mais calmos (utilizando dregadês, delineamentos, recortes, etc.), e outros um tanto violentos (raspando, gravando, ferindo o suporte de MDF com faca, serrote e estilete), semelhante ao *fazer* de Iberê Camargo, que pintava por meio de movimentos enérgicos, pincelando, golpeando, riscando, marcando, traçando contornos retos ou curvos, e por vezes amaciando, para criar sobreposições, opacidades, agregar e cortar formas, depois de muito apagar e de muito fazer, como nos descreve Lisete Lagnado na seguinte passagem:

Cólera. Olhar pasmado. Sobressalto. Violência da pincelada. Veloz. Ruídos revoltos. Talha a forma várias vezes com instrumentos de todo o tipo. Passa a língua sobre os lábios. Enerva-se. Acrescenta, retira massa. [...] então toma uma ampla brocha e varre tudo. [...] movimentos incisivos com a espátula. Borra o que sobra. O visível soçobrou numa camada que o encobre. [...] Campo espessando-se. [...] Iberê insulta, insulta, insultos. Sua passagem é uma ação brutal e repentina. O suporte recebe golpes repetidos, abalos profundos, quase incisões. Ferir, inundar, imprimir cavidades, maltratá-lo sem deixar de venerá-lo. (LAGNADO, 1994, p. 59-60).

Por fim, devo mencionar que essa junção de técnicas, em combinações diversas, que utilizo como um recurso na configuração do espaço, na visualização (projeção) de imagens sugeridas, irá direcionar toda a construção do trabalho daí para frente. Utilizo tal junção para influenciar na escolha de fotografias ou desenhos que serão projetados e transferidos sobre o plano pictórico (imagens transferidas), outro desvio (recurso de construção e contraposição ao pictórico, que será melhor analisado na sequência do texto).

Percebo que a inserção dessas imagens (imagens reelaboradas) influencia a pintura de forma indireta, ao influenciar no recorte do suporte (o que ocorre desde a

produção 2010), uma mudança de formato que irá redirecionar o processo de trabalho.

Assim, tenho por hábito, relacionar esses dois procedimentos (a sugestão de imagens – pela junção de técnicas da pintura, em que me entrego à intuição, ao inconsciente – e a transferência de imagens – com o auxílio de projetor multimídia, numa espécie de segunda etapa, mais “pensada”) na construção dos trabalhos, com o intuito de fazer com que o sensível e o racional balizem-se constantemente até a instauração das obras, para que a pesquisa desenvolva-se “[...] em duas direções opostas e complementares: o pensamento estruturado da consciência e um afrouxamento das outras estruturas inconscientes.” (REY, 2002, p. 127).

2.1.1.1 Imagens sugeridas

Para pintar não parto de modelos pré-existentes, mas sim, do plano da tela (suporte de MDF) presa à parede ou deitada no chão, para que eu possa trabalhar ao seu redor, a maneira da *action painting*²² (como fazia o pintor americano Jackson Pollock²³), compondo com o uso das técnicas mencionadas anteriormente no texto, para que suas diferentes combinações me forneçam uma estrutura para encontrar uma primeira imagem, surgida a partir do acaso, e que irá “direcionar” todo o resto do trabalho pictórico daí para frente. É nesse espaço, nessa realidade material do plano, sobre a configuração da pintura, que projeto formas que me são familiares (Figura 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44 e 45).

De acordo com Gombrich, muitos artistas despertaram o interesse para essa faculdade de projeção, ou capacidade de reconhecer coisas ou imagens nas formas casuais. Para o historiador, a tentativa mais interessante foi a de utilizar tais formas para o que chamamos de *schemata*, “que são os pontos de partida do vocabulário

²² *Action painting*: “Em determinado momento, os pintores norte-americanos, um após o outro, começaram a ver a tela como um campo de ação, mais do que como um espaço onde se devia reproduzir, analisar ou expressar um objeto real ou imaginário. O que se ia realizar na tela não era um quadro, mas um acontecimento.’ Tratava-se de uma variante do expressionismo abstrato, baseada na espontaneidade inspirada no gesto [...]” (ROSENBERG apud VICENS, 1979, p. 113).

²³ Para Francastel apud Campos (1990, p. 63), Pollock e outros artistas hodiernos, como Dubuffet e Wols, “[...] exploram o retorno à visão plástica primitiva, ou seja, à primeira repertorização espacial da criança. Trata-se, porém, de um retorno cultivado e de um agenciamento geométrico-mítico semelhante aos ocorridos no passado.”

do artista. A mancha de tinta torna-se a rival do livro de modelos.” (GOMBRICH, 2007, p. 155).

Assim, vou “encontrando” as primeiras formas, por meio da sobreposição de várias camadas (de acúmulos de matéria – empastos – e de outras técnicas), e pela retirada de algumas camadas (através da abertura de sulcos na matéria pictórica). A ideia é incorporar os desvios, ou seja, acolher o acaso em meu processo de criação, pela mudança temporária de rota, no intuito de evitar um controle total do racional sobre o trabalho. “Depois deste acolhimento, não há mais retorno ao estado do processo no instante em que foi interrompido.” (SALLES, 2011, p. 41).

Tenho procedido dessa forma no início dos trabalhos, ou seja, com a predominância do *fazer* sobre o copiar, com base em uma passagem de Leonardo da Vinci, presente em seus escritos no *Tratado da Pintura* (1651), em que ele discorre sobre seu método de “acelerar o espírito de invenção”:

Você deve olhar para certas paredes manchadas de umidade ou para pedras de cor desigual. Se tiver de inventar fundos de quadro, poderá ver nessas paredes e pedras a semelhança de paisagens divinas, adornadas com montanhas, ruínas, rochedos, florestas, grandes planícies, colinas e vales da maior variedade. Poderá ver nelas também batalhas e estranhas figuras em ação violenta, expressões de fisionomias, e roupas, e uma infinidade de outras coisas, que poderá completar e reduzir a suas formas próprias. (DA VINCI apud GOMBRICH, 2007, p. 159).

2.1.1.2 Imagens transferidas

Em meu trabalho atual, as imagens transferidas são provenientes de fragmentos de desenhos (apropriados ou produzidos por mim) e/ou fotografias (capturadas diretamente do real ou apropriadas de revistas, livros ou internet), transferidas para o plano pictórico com o auxílio do projetor multimídia (Figura 32, 34, 37, 38, 39 e 40).

A partir de 2005 aumentou consideravelmente o uso de imagens transferidas em meu processo criativo, ou seja, a extração de silhuetas (compostas por linhas de contorno) de fotografias, ampliadas por meio de fotocópia e transferidas através da

cópia com papel carbono para o plano da pintura, culminando, naquele ano, com a produção de 15 obras de grandes dimensões (Figura 25 e 26).

Tal procedimento tinha sido motivado, naquela ocasião, pela observação a um detalhe presente na última pintura, *Massa Cromática* (Figura 22), realizada para o meu Projeto de Graduação, e tinha por intenção, usar silhuetas transferidas, sobrepostas em algumas áreas da pintura, para que as linhas destas tomassem para si o fundo de caráter pictórico, para que interagissem com este, e outras vezes se mesclassem a ele.

Em 2010, a utilização de recursos fotográficos (extração e transferência de silhuetas) no espaço pictórico passou a ser o foco da minha pesquisa, culminando com a realização da monografia *Desvios pictóricos: recursos fotográficos na pintura* (desenvolvida no curso de Especialização em Pedagogia da Arte – Faced/UFRGS, conforme mencionei anteriormente no primeiro capítulo dessa dissertação).

Diante de tais fatos, devo dizer ainda, que na maioria das vezes inicio um trabalho pelo uso de imagens sugeridas, no intuito de incorporar o acaso no processo, conforme mencionei anteriormente no texto, e também para inverter um uso tradicional desse procedimento, dado por diversos artistas ao longo da História da Arte, os quais iniciavam suas pinturas por meio da projeção e transferência de imagens.

Assim, no século XIX, o pintor Pedro Américo teria utilizado um instrumento óptico, um tipo de projetor denominado de *Lanterna Mágica*²⁴, como defende a tese de Vladimir Machado, como um recurso na ampliação de fotografias e esboços para iniciar a pintura de grandes batalhas, como o painel *Batalha do Avahy* (1875-1876), sobre um dos últimos episódios da guerra do Paraguai.

No século XX, durante a *Pop Art*, Andy Warhol usou o projetor de *slides* como recurso para transferir fotografias para a tela, como se verifica em um esboço feito apenas por linhas de contorno – um aquário com duas hélices de batadeira – que provavelmente serviu de base para posterior pintura. De acordo com Hockney (2001, p. 25), o que torna evidente o uso do projetor por Warhol, é que nesse trabalho o

²⁴ “A lanterna mágica era, em substância, o antepassado dos modernos projetores e compunha-se de uma caixa de ferro com um espelho côncavo no interior e um tubo com duas lentes convergentes. Seu funcionamento consistia em colocar uma fonte luminosa – vela, lamparina, luz oxietérica e, a partir de 1885, a lâmpada elétrica – que refletiam-se pelo espelho na lente convexa, por trás de uma imagem desenhada, pintada sobre vidro, ou um clichê fotográfico de vidro (colódio úmido e, depois de 1871, as chapas secas), ou outro material transparente. Desse modo, obtinha-se a visão do desenho ou fotografia ampliados pelas lentes sobre uma parede, lençol ou tela branca [...]” (MACHADO, 2008, s. p.).

seu traço é contínuo, feito com confiança, sem tateio, e “[...] tem uma óbvia aparência ‘decalcada’.”

E, atualmente, Vik Muniz²⁵ utiliza a projeção fotográfica para elaborar imagens com objetos do cotidiano, repintando e redesenhando a partir de fotografias (para posterior documentação fotográfica).

Durante o desenvolvimento da minha pesquisa questionei-me constantemente como poderia desdobrar melhor esse procedimento. Através da reflexão suscitada por tal questão, incluí importantes modificações formais e conceituais no processo de criação.

Uma delas foi realizar “passagens”, de um espaço com ilusão de profundidade para um espaço mais denso, empastado, saturado.

A outra, alternar mais entre o uso de imagens sugeridas e imagens transferidas durante o processo pictórico, no intuito de integrar melhor racional/irracional na instauração das obras.

2.2 Contraposições

Na continuação do processo de construção, são inseridos elementos contrapostos ao pictórico, elementos figurativos que simulam o real (ilusionismos) e a colagem de materiais heteróclitos (objetos e materiais tridimensionais reais).

Assim, minha intenção é fazer uma pintura a partir de um campo mais aberto, bastante afinado com o modo como Marilice Corona²⁶ parte em sua investigação ao mencionar que, se tomarmos, além dos elementos essenciais da pintura (a cor, o gesto e o plano), “[...] o ilusionismo, o diálogo com outras linguagens e a narrativa como capacidades inerentes à linguagem pictórica, alcançaremos um número muito mais amplo de significações.” (CORONA, 2009, p. 06).

²⁵ Vik Muniz nasceu em 1961, em São Paulo. Vive e trabalha em Nova York e Rio de Janeiro. Participou de inúmeras bienais e exposições pelo mundo. (MUNIZ, 2013).

²⁶ Bacharel em Pintura (1988) e Desenho (1990), Mestre (2002) e Doutora (2009) em Poéticas Visuais pelo PPG-AV - UFRGS. Professora de pintura no mesmo Instituto. Participa de salões e eventos no país desde 1990. Em 2010, na mostra *En abyme*, expôs trabalhos produzidos entre 2005 e 2010, no Espaço Cultural ESPM (Porto Alegre), discutindo “[...] questões relativas à representação, à convencionalidade de seus sistemas, às implicações dos discursos construídos sobre a pintura e, mais atualmente, às relações e confluências entre pintura e fotografia.” (CORONA, s. p., 2010).

2.2.1 Simulações

Salvo utilizar a partir da produção de 2010, a técnica do degradê para criar no espaço pictórico uma profundidade ilusória, ou uma imitação de perspectiva aérea²⁷ (Figura 28 e 30), as simulações do real ocorrem em meu trabalho basicamente por meio de imagens transferidas (mencionadas anteriormente no texto). Essas imagens funcionam como uma baliza para a inserção, em certas áreas da pintura, da perspectiva²⁸ e da modelagem (suave) de luz e sombra (ou claro-escuro²⁹) – truques ilusionistas (Figura 34 e 43). Tais truques, ou cânones de representação, “[...] foram produzidos e aperfeiçoados pela observação e comparação com os modelos naturais, de acordo com as exigências da época [...]”, conforme comenta Gonçalves (1994, p. 12), com base no livro *Arte e Ilusão*, de 1977, de Ernst Hans Gombrich.

Essa orientação naturalista de representação nada mais era do que a ilusão de tridimensionalidade gerada no espaço pictórico tradicional através da “[...] representação das distâncias entre os objetos e o olho do artista [...]” (DUARTE, 1994, p. 305).

Na produção atual ocorrem dois recuos: o primeiro, no uso de simulações do real sem o uso de projeções fotográficas, como a construção de figuras de sólidos geométricos nas produções de 2004, 2005 e 2010 (Figura 30); e o segundo, na utilização da ilusão de profundidade apenas por meio de linhas de contorno sobre áreas pictóricas, constituindo-se em um hábito nas produções de 2005 (Figura 25 e 26) e 2010 (Figura 27, 28, 29 e 30), figurando agora, em poucos trabalhos (Figura 32, 39 e 40).

Contudo, na produção atual (2012/13) foram as contraposições ao pictórico por meio da inserção de objetos e materiais diversos que mais aumentaram durante os desdobramentos da pesquisa.

²⁷ “O espaço propriamente dito é sugerido pelo fundo aéreo (perspectiva atmosférica), confunde-se como o próprio ambiente e não coincide com a construção linear.” (PANOFSKY apud CAMPOS, 1990, p. 25).

²⁸ “A perspectiva designa um sistema de agenciamento da superfície plana da tela onde todos os elementos a representar são considerados a partir de um ponto de vista único e as dimensões relativas das partes deduzidas, matematicamente, do cálculo da distância dos objetos que aparecem numa relação com o olho sempre imóvel do hipotético espectador.” (CAMPOS, 1990, p. 25).

²⁹ “*Claro-escuro*: representação das luzes e das sombras através de tons. Como técnica acadêmica, serve para dar ilusão de volume dos objetos.” (BALZI, 2009, p. 82).

2.2.2 Materiais heteróclitos

Se partirmos do pressuposto mencionado por Mário Röhnelt, de que a pintura obedece iniludivelmente a parede (e possui formato retangular), e que as “[...] adições de materiais alheios à tradição – constituem o modelo ideal dessa prática” (2011, p. 8), pode-se dizer a respeito da última, que são feitas em meu trabalho por meio da colagem de objetos e materiais diversos.

Os primeiros elementos tridimensionais, objetos e materiais diversos colados ou pregados no suporte de MDF, contrapostos ao pictórico, foram inseridos na produção de 2005 (Figura 26), tendo sua continuação nas produções seguintes, 2010 (Figura 29 e 30) e 2011 (Figura 31), até a atual, 2012/13 (Figura 32 a 45), numa espécie de desdobramento e amadurecimento desse procedimento.

Mas, por que as contraposições feitas por meio de elementos tridimensionais têm aumentado tanto em meu processo de criação?

Inicio essa investigação mencionando que passei a acumular materiais de maneira mais compulsiva a partir do trabalho *A cegueira de Narciso* (Figura 35), e sua prática foi constituindo-se em um hábito com os trabalhos que se seguiram, tais como: *Duas direções* (Figura 37), *Puxando o ar pela boca* (Figura 38), *Pintura armada* (Figura 39) e *Cavalo de Batalha* (Figura 40).

Tal procedimento foi motivado por observação a um trabalho que construí em 2011, *As três infecções da pintura*³⁰ (Figura 31), em que acumulei vários soldadinhos de plástico em meio a empastos e a uma massa de papel machê.

Assim, ao combinar de forma mais intensa materiais de naturezas distintas, a ideia era poder operar com um conceito “mais estendido” de acúmulo, antes bem mais restrito à matéria pictórica em meu processo de construção.

Mas por que essa necessidade de saturar, de tensionar ao máximo o uso de elementos heteróclitos na pintura? E por que na medida em que aumentavam sentia a necessidade de cobri-los cada vez mais com matéria pictórica?

De início, meu desejo era apenas conferir uma maior materialidade à tinta acrílica, por achá-la um tanto sem corpo no momento de sua secagem. Na busca de algo mais “matérico”, experimentei a inserção de papel machê, e ao submetê-lo a

³⁰ O nome desse trabalho remetia a contaminação da pintura pela fotografia, pelo desenho e pelos elementos tridimensionais.

sobreposição de várias camadas de acúmulos de tinta, percebi que enveredava por outro caminho, experimentando uma sensação de camuflagem.

Aqui, pode-se traçar um paralelo com as obras de 1989 de Nuno Ramos³¹ (Apêndice E) que também parecem camuflagens, em que elementos desconexos, partes da obra, se avolumam mais em relação ao todo. As manchas de cor presentes nos quadros de 1988³² (Apêndice F) são substituídas agora, em parte por pedaços de madeira, borracha e pano. Nuno busca por um amálgama entre esses pedaços de coisas e os veículos da pintura. “É que agora tem-se um misto da investigação anterior do fazer pelo gesto com uma do fazer por justaposição.” (TASSINARI, 1997a, p. 20). Nessas obras (de 1989), os veículos de pigmentos, pigmentos e pedaços de coisas compõem uma justaposição de partes moles e duras. Alberto Tassinari comenta ainda, que

uma atmosfera de encantamento já presente nos quadros de 88, entretanto, permanece ou, melhor, se intensifica. As partes que se salientam pela cor, pelo volume aquém da tela ou por destroços, não conseguem vencer a força unificante do quadro. A ele retornam. Um jogo entre a forte presença física da obra e a indefinição ou a esgarçada das cores faz dela uma espécie de camuflagem. (TASSINARI, 1997a, p. 20).

A partir do meu quarto trabalho, *A cegueira de Narciso* (Figura 35), aumentei muito a utilização de todo o tipo de elemento tridimensional. Utilizei esse tratamento em algumas regiões do quadro, e não como Nuno Ramos, que criava relevos totais, ou seja, quadros tridimensionais, compostos de materiais díspares em meio a uma massa colorida que projeta sua superfície para além dos limites do suporte. À

³¹ Nasceu em São Paulo, SP, 1960. Escultor, pintor, desenhista, cenógrafo, ensaísta, videomaker. Cursou Filosofia pela USP (1978/82). Em 1983, juntamente com outros artistas, funda o ateliê Casa 7, quando começa a pintar. Em 1986 realiza os seus primeiros trabalhos tridimensionais. Em 1992 expõe em Porto Alegre a instalação *111*, que se refere ao massacre dos presos na Casa de Detenção de São Paulo (Carandiru). Em 1993 publica, em prosa, *Cujo* e, em 1995, o livro-objeto *Balada*. Em 2000, vence em Buenos Aires o concurso para a construção de um monumento em memória aos desaparecidos da ditadura militar. Em 2002 publica *O Pão do Corvo*, livro de contos. “Para compor suas obras, o artista emprega diferentes suportes e materiais, e trabalha com gravura, pintura, fotografia, instalação, poesia e vídeo.” (RAMOS, 2013).

³² Nas pinturas de 1988, Nuno Ramos leva a expressão a um paradoxo, em pinturas que mais parecem um lodo de tintas e cores, em que se tem a impressão de que os gestos demoram, numa espécie de crise expressiva, de deixar ou não que o gesto se despegue na tela. Uma interpretação da quase impossibilidade de criar uma pintura de gestos, pois eles sempre se ausentam na obra acabada (uma coisa é o *fazer* e outra é o seu feito). Nuno “rumina seu fazer mas, ao mesmo tempo, seus gestos se esfarelam na massa pictórica.” (TASSINARI, 1997a, p. 18).

primeira vista seus quadros nos passam a impressão de caos, mas acabam por produzir, apesar do contraste e da repelência, “[...] uma impressão harmoniosa, mesmo bela, que canta sua vitória sobre a desordem da qual mostra ter emergido.” (TASSINARI, 2001a, p. 158).

Desse momento em diante, passei a ter como hábito de trabalho a utilização de objetos e materiais diversos como uma espécie de suporte adicional para a pintura, mas com o intuito também de me apropriar da cor original destes, integrando-as à cor da tinta acrílica (matéria pictórica).

Penso que estou tentando fazer um tipo de “imitação do pictórico” através do uso de objetos reais, ao emprestar suas qualidades mais imediatas (cor e forma) para combinar-se, mesclar-se, ou camuflar-se ao pictórico. Além do que, os acúmulos pictóricos parecem atuar como “agentes camuflantes”, dando a impressão de assimilar, ou absorver os objetos e materiais, por meio de um amálgama feito de papel machê e tinta.

Na Banca de qualificação para o Mestrado, o professor Flávio Gonçalves questionou-me acerca da existência de um *trompe-l’oeil*³³ em meu trabalho pictórico.

Assim, se a pintura clássica desejou iludir através do uso da perspectiva, do *trompe-l’oeil*, fazendo com que a pintura parecesse realidade (escultura, arquitetura, enfim, volume), parece que estou tentando praticar um *trompe-l’oeil* que ilude ao camuflar objetos reais, por meio da sobreposição de camadas de tinta, fazendo-os parecer pintura. Então, minha prática pictórica inverte agora o objeto da ilusão.

Por outro lado, creio que estou tentando expandir meu campo de trabalho de forma plástica e conceitual, antes bem mais limitado ao uso da tinta, para que essa abertura do campo pictórico ao uso de objetos reais, funcione como um recurso para construir a imagem, diante das limitações da pintura.

Acredito ainda, que minha intenção, ao fazer com que o pictórico assimile o tridimensional, é criar uma passagem entre um e outro, tentando atuar na criação desse interstício, operando num limite, numa zona fronteira, entre o objeto real e o pictórico, tensionando-os, hibridando-os.

³³ *Trompe-l’oeil*: Palavra francesa, literalmente quer dizer “engana o olhar”, que designa uma técnica muito desenvolvida a partir do período Barroco. “Estilo de pintura no qual a imagem é representada com um intencional grau de detalhes realísticos, conseguido graças ao uso da perspectiva e do claro-escuro, com o propósito de iludir o espectador, levando-o pensar que se trata de algo real, em três dimensões” (Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2001, glossário).

Por fim, creio que o que faço, é atuar num espaço entre, nos interstícios da pintura, entre matéria pictórica e os elementos tridimensionais, entre a simulação e o real, entre a abstração e a figuração, entre racional e irracional, entre o pictórico e seus desvios. Concluo então, que a instauração dos trabalhos se dá nas “fendas” do processo de criação.

2.3 As estratégias

A colagem, a apropriação e as mestiçagens e hibridizações são estratégias que utilizo para construir os meus trabalhos. Estas se entrelaçam e se complementam durante a construção dos mesmos.

2.3.1 Colagem

Refiro-me aqui à colagem de forma mais abrangente, ou seja, como estratégia de construção dos meus trabalhos, e não apenas a minha prática de colar fragmentos de fotografias apropriadas de páginas de revistas (*papier collé*), rasgados em diversos tamanhos e formatos, durante várias etapas do processo de composição (já analisada no subcapítulo *Desvios experimentais*).

Contudo, essa colagem que salienta o caráter construtivo da minha pintura, remonta ao *papier collé*, inventado pelos pintores cubistas, Pablo Picasso³⁴ e Georges Braque. Esses artistas colavam vários elementos sobre a superfície da tela (característica da fase sintética do Cubismo), como no quadro *Guitarra* de Picasso (Apêndice G), em que são aplicados papéis coloridos, páginas de jornal e restos de

³⁴ Pintor, desenhista, escultor e ceramista espanhol (1881 - 1973). Em 1904 pintou temas populares (período azul), e centrados no mundo do circo (período rosa). Em 1907 pintou *As Senhoritas de Avignon*, rompendo com a profundidade espacial ao representar as figuras numa simultaneidade de planos (seu período cubista). Entre 1908 e 1911, decompôs as formas, especialmente de paisagens, e reduziu sua gama cromática aos cinzentos (fase analítica). Em 1912, interessou-se pela colagem, com *Natureza Morta com Cadeira de Palha*, iniciando sua passagem ao cubismo sintético, por meio da reconstrução do objeto através de seus planos essenciais. Passa ainda, por uma fase realista e outra com influências surrealistas. O bombardeamento da cidade de Guernica levou-o a criar Guernica, “[...] como protesto pela violência sem sentido da guerra [...]” (PICASSO, 2013).

papel de parede, sobre os quais são pintados “[...] a carvão, lápis e aquarela, em que sobrepõe-se a fragmentação do objeto do quadro em peças soltas e a sua reprodução através de fragmentos da realidade. Concorrem assim, um contra o outro dois sistemas pictóricos [...]” (WALTHER, 1994, p. 44).

Em meus trabalhos, a colagem como estratégia configura-se como um processo de construção³⁵, e vem a ser o resultado da apropriação, completando a remoção do elemento apropriado “[...] de seu contexto. Porém, ela sempre deixa aparente as fissuras que denuncia seu desenraizamento.” (GONÇALVES, 2000, p. 113).

Quando procedo com a colagem entre diferentes técnicas da pintura e os elementos tridimensionais, procuro camuflar tais fissuras, ou seja, as marcas quando da sua manipulação, pela disjunção entre a coisa colada e o substrato onde tenta se misturar (um aspecto de coisa quebrada presente nos cruzamentos), por meio de acúmulos de matéria pictórica. Contudo, algumas vezes, deixo-as visíveis, para acentuar a tensão entre as fissuras, e propiciar uma espécie de “efeito mestiço”.

Assim, em meu trabalho procedo com a colagem entre suportes, imagens fotográficas (reelaboradas), objetos e materiais diversos, e fragmentos de diferentes técnicas da pintura (*drippings*, *grattages*, *papier collé* e empastos, justapostos ou fundidos entre si) pertencentes a épocas e estilos diversos³⁶ (pastiche), numa espécie de processo livre-associativo, sobrepondo, justapondo, recortando, despedaçando, e principalmente, acumulando e contrapondo, afinado com a maneira de Leda Catunda³⁷ proceder em seu processo de criação, num “[...] processo de transfiguração e reabsorção do cotidiano.” (TONE, 2009, p. 13).

Algumas “peças para colagem” são construídas “fora do campo” pictórico, para depois serem inseridas na pintura, ou servirem de suporte para a mesma, num movimento “de fora para dentro” do campo da pintura. Sua concepção se dá

³⁵ Argan (1992, p. 305) menciona que a *collage* “é uma maneira drástica de destruir o preconceito de que a superfície do quadro era um plano *para além* do qual se distinguia a invenção de um acontecimento: a pintura, a partir de agora, é uma construção *sobre* o suporte da superfície”.

³⁶ “O processo criativo é uma viagem no tempo que recontextualiza imagens passadas em uma nova escala e dinâmica. As conexões desafiam a ordem do tempo cronológico. Toda criação é uma espécie de colagem de tempos diversos.” (GIANOTTI, 2009, p. 13).

³⁷ Graduada em Licenciatura Plena em Artes Plásticas na FAAP (1984), Doutora em Artes pela ECA-USP (2003) e professora titular da FASM. Aluna de Nelson Leirner, “[...] herda o interesse pela apropriação de objetos, os quais utiliza como suporte para um tipo muito particular de pintura, que pode ser tanto figurativa quanto abstrata e que é realizada por meio de tintas e pincéis, combinadas com práticas tradicionalmente femininas, como a costura e o bordado. FARIAS, 2002, p. 35).

primeiro na agregação e arranjo de objetos, que depois serão “camuflados”, aglutinados ou hibridizados pela sobreposição de acúmulos de matéria pictórica, ou aproveitando as próprias qualidades do material apropriado, de forma análoga ao procedimento de Leda Catunda, que no final de 1983, começa a utilizar objetos feitos com o uso de material mole, a espera de ser transformado em algo, e que também continham figuras para vedar (Apêndice H), “[...] um bom exemplo de apropriação de objetos como base para a pintura, realizada sobre um colchão de casal.” (CATUNDA, 2003, p. 11). As pinturas de Leda foram tornando-se mais figurativas, fortalecendo, de forma poética, a relação entre o objeto e aquilo que estava sendo pintado sobre este, e assim, a escolha das imagens era influenciada pelas qualidades apresentadas pela superfície do objeto/material mole, tais como: tapetes, pelúcias, capachos entre outros. A artista segue até o início dos anos 1990, conforme menciona em sua Tese (2003, p. 17-18), com uma pintura composta por suportes variados e com intervenções da tinta. A construção de suas pinturas era feita em etapas, e apontou para o gesto de avolumar, de construir formas com volume.

Por fim, devo mencionar que no trabalho *Pintura Armada* (Figura 39), por influência do trabalho de Leda, procedi com uma colagem mais maleável entre diferentes suportes. Assim, devido ao uso do arame para fazer a junção entre as partes, para agregá-las, a estrutura ficou bem mais articulada.

2.3.2 Apropriação

A apropriação é o nome dado ao ato de utilização de objetos ou imagens (no caso das artes visuais) de procedências e autorias diversas na elaboração de um trabalho. O elemento apropriado é transposto de seu contexto original, agregado ao trabalho e passa a constituí-lo acrescentando as sugestões de origem desse elemento. A apropriação trata basicamente com conceitos como originalidade e contexto: como o termo sugere a ação do apropriador, não se trata de uma concessão, mas de um tomar para si pelo sentimento de que aquilo possa lhe pertencer e que ele possa fazer uso da maneira que achar conveniente. Não existem regras para a utilização do que é apropriado, portanto podemos falar também de *autonomia* e *autoridade* do que é apropriado: elas podem ser mantidas ou invertidas (como no caso da alegoria clássica ou da sátira, respectivamente). O elemento apropriado vai ser transposto de seu contexto para sofrer transformações em sua função de acordo com as regras impostas pelo jogo do apropriador. (GONÇALVES, 1994, p. 45-46).

Diante desse conceito, devo dizer que a apropriação é um dos procedimentos que utilizo para construir os meus trabalhos. Trata-se da apropriação de imagens de desenhos e fotografias, de objetos e materiais do circuito cotidiano, e por fim, de fragmentos de diferentes técnicas da pintura (*drippings*, *grattages*, *papier collé* e empastos) pertencentes a épocas e estilos diversos (pastiche).

Assim, desejo que todos os elementos mencionados anteriormente, criem, nesse novo contexto em que foram inseridos, uma hibridação semântica, desencadeando cruzamentos e inter-relações, por meio de uma absorção e uma ressignificação crítica dos elementos apropriados, entendida como uma estratégia canibal, no sentido dado pelo Movimento Antropofágico, que constitui “[...] uma história fabricada a partir de fragmentos diversos, tentando construir nesse ato, uma identidade nova e legítima.” (GONÇALVES, 2000, p. 22).

2.3.2.1 Imagens apropriadas

Os desenhos de que me aproprio são extraídos de livros ou da internet.

Já as fotografias, são apropriadas de revistas, livros, internet, ou de capturas a partir do real, feitas por mim com câmera digital.

Assim, tenho por objetivo apropriar-me dessas imagens e, tirá-las de seu contexto, em que possuem um significado e identidade estabelecidos, numa espécie de colagem/montagem, para utilizá-las com novos significados e identidades, por meio de duas formas.

A primeira diz respeito às fotografias provenientes de páginas de revistas, que mesclo à *grattage*, ao *dripping* e aos empastos. Pode-se considerar estas como imagens “encontradas”, pois as recolho do chão do meu ateliê e vou colando qualquer fragmento, de maneira frenética.

A segunda é feita por meio de projeção (com projetor multimídia) e transferência das características da fotografia ou do desenho, para o plano da pintura. Trata-se do uso de imagens reelaboradas, ou seja, da representação da imagem e não da própria imagem, que utilizo para que se relacionem com a matéria pictórica, com o recorte do suporte, e com a colagem de fragmentos fotográficos, de papel machê, e de elementos tridimensionais.

Devo mencionar que, antes de “escolher” uma imagem para posterior reelaboração, faço uma extensa pesquisa em revistas, livros, internet e em imagens fotográficas do meu arquivo pessoal. Trata-se de imagens “procuradas”.

Por fim, se não encontro a imagem desejada, que considero portadora das características essenciais para relacionar-se com as técnicas da pintura, e com os diversos objetos e materiais agregados, passo ainda, a “construir” uma imagem em ambientes fechados, como no interior do meu apartamento (Figura 17), ou em locais abertos, como em ruas, praças e parques da cidade de Porto Alegre (Figura 18 e 19), para em seguida capturá-la por meio da fotografia.

Essa imagem é “construída” ou “encenada” porque “[...] os elementos produzidos e até o ângulo preciso da câmera são montados antecipadamente e reunidos para expressar uma ideia já elaborada para criar a imagem.” (COTTON, 2010, p. 08).

2.3.2.2 *Objet trouvé*

Os objetos e materiais diversos como: brinquedos, caixinhas de papelão, acessórios de carros e motos, recipientes de plástico, partes de madeira, PVC, metal, vidro, tecidos, entre outros, que utilizo enxertados ao plano da pintura, são, na sua grande maioria, encontrados ao acaso. Estes são recolhidos da rua, do pátio de casas ou do ambiente doméstico, e selecionados em função de suas especificidades: cor, textura, forma, etc. Desse modo, escolho aqueles elementos tridimensionais que acredito serem portadores de potencial estético, de qualidades potenciais para algum trabalho que venha a realizar futuramente.

Penso que utilizo esses objetos e materiais como uma espécie de corpos abandonados que “salvo do naufrágio”³⁸, num *fazer* por justaposição, num contínuo

³⁸ Nuno procede de forma análoga em seu livro *Junco*³⁸, em que parece querer salvar do naufrágio os cães mortos e os juncos à beira da praia, ao fotografá-los e justapô-los a textos poéticos. Mas se as fotos parecem querer reforçar comparações, ao apresentarem cão e junco em disposição quase idêntica, não devemos perder de vista que “[...] cão é cão e junco é planta. E mesmo que o caule se exponha como cão-lagarto, lambendo algas, e ao cão, no asfalto, se possa ver como junco, lenha, banha, planta, persiste a dissimetria.” (SÚSSEKIND, apud RAMOS, 2011a, s. p.).

gesto de agregar, para através da arte “dar continuidade ao descontínuo”³⁹, ou seja, dar um uso poético àquilo que seria descartado, e assim, mais próxima da forma de proceder de Nuno Ramos, do que da maneira de Leda Catunda, que nos primeiros anos de sua carreira, deu preferência àqueles com os quais havia tido uma história em comum ou lhe eram muito familiares: “[...] objetos do convívio, como a capa da poltrona da sala de jantar, a lona do guarda-sol, a colcha da cama dos pais, a toalha de banho, as cortinas e os tapetes da sala etc.” (FARIAS, 2002, p. 36).

Desse modo, minha intenção é utilizar os elementos tridimensionais conforme o conceito a seguir, ao modo do *objet trouvé*:

O *objet trouvé* (fr. ‘objeto encontrado’) - objeto encontrado ao acaso pelo artista e exposto como obra de arte - segue em linhas gerais o princípio que orienta a confecção do ready-made, ainda que Duchamp faça questão de marcar a diferença entre ambos: enquanto o *objet trouvé* é escolhido em função de suas qualidades estéticas, de sua beleza e singularidade (implicando então num juízo de gosto), o ready-made elege um objeto entre vários iguais a ele. Nada diferencia ou particulariza a escolha, que é feita de modo totalmente casual. O encontro aleatório de objetos díspares e a defesa de que o trabalho artístico visa romper as fronteiras entre arte e vida cotidiana - afinal, todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte - está na raiz das assemblages da década de 1950, tributárias dos ready-mades de Duchamp e das obras *Merz*, 1919, de Kurt Schwitters (1887 - 1948) (READY-MADE, 2012).

Tal procedimento faz referência os quadros de Robert Ryman, que nas décadas de 1980 e 1990 internalizou o pluralismo de nossos tempos, começando “[...] a incorporar elementos esculturais – parafusos de aço, prendedores de alumínio, plástico, papel encerado e assemelhados.” (DANTO, 2006, p. 188).

Assim, deixo meus objetos dentro de caixas de papelão ou em algum canto do ateliê, contudo, em locais próximos do meu campo de visão, para que eu possa estabelecer relações entre eles e a pictórico no momento do *fazer*, incorporando-os ao plano da pintura (Figura 20).

Nas produções de 2005 (Figura 26) e 2010 (Figura 30), a operação de colagem desses elementos tridimensionais era balizada pelas silhuetas (projeção e transferência de imagens). Na produção atual, esse procedimento inicia

³⁹ Termos empregados por Alberto Tassinari para se referir à maneira de proceder de Nuno Ramos, agregando objetos e materiais diversos por justaposição, em seu processo de trabalho. (TASSINARI, 1997a, p. 29).

praticamente da mesma forma (Figura 32), contudo, tem um grande recuo durante o desdobramento da pesquisa.

Ao observar tal procedimento repetitivo, questionei-me acerca desse hábito de trabalho: Por que não modificá-lo, inserindo os elementos de forma mais “solta”, mais aleatória sobre o plano pictórico? E pensei ainda, por que não fazer uso destes também para projetar imagens sobre as suas configurações, da mesma forma como procedia com a junção de tinta e colagem de fragmentos fotográficos, por exemplo?

Assim, comecei a inserir tais procedimentos nos trabalhos seguintes (Figura 36, 37, 39, 40, 41, 43 e 44), num uso mais afinado ao modo de proceder de Pablo Picasso em suas esculturas (Apêndice I), do que com a maneira de proceder de Marcel Duchamp (Apêndice J).

Desse procedimento originou-se *Cavalo de batalha* (Figura 40), em que projetei nas configurações de um pedaço de carenagem de motocicleta (encontrado na rua), a figura de um cavaleiro, uma espécie de Dom Quixote. Talvez essa imagem signifique a figura do pintor “lutando contra seus moinhos” (as dificuldades da sua pesquisa).

Outro exemplo de imagem projetada sobre as configurações de objetos é a espingarda formada pela junção de vários *objets trouvés* (Figura 21), para ser inserida no trabalho *Pintura armada* (Figura 39).

Dessa forma, eu estava usando os objetos como suporte para a pintura, contudo, ainda enxertados ao plano pictórico. Pensei que poderia desdobrar esse procedimento ainda mais.

Por fim, outro desdobramento, realizado a partir das reflexões acerca da maneira de utilizar os objetos (achados e apropriados) ou de fragmentos de outros trabalhos, foi a utilização destes de forma acumulada, compondo um suporte tridimensional para o acúmulo de matéria pictórica, fora do plano da pintura, fora da parede, uma espécie de *bricolage*⁴⁰, termo francês, que “[...] designa o ato lúdico de empilhar objetos (brinquedos) formando uma única peça” (NEWMAN apud GONÇALVES, 1994, p. 49), como se pode observar no meu trabalho denominado *Vanitas* (Figura 42).

⁴⁰ Segundo Claude Lévi-Strauss (apud Gonçalves, 1994, p. 49), “[...] no âmbito da Antropologia (em seu livro *O Pensamento Selvagem*, 1989), o *bricolage* é o meio prático pelo qual se expressa o pensamento mítico. O *bricoleur* primitivo organiza estruturas a partir de materiais já utilizados, residuais, existentes em seu entorno, na interpretação mítica de eventos, operando numa constante reutilização: estruturas já existentes e fragmentos de estruturas transformados em novas estruturas.”

2.3.2.3 Pastiches

Outra estratégia que utilizo para a construção dos meus trabalhos é o pastiche, que se refere à apropriação e colagem de fragmentos de diferentes técnicas da pintura, pertencentes a épocas e estilos diversos. Para construir o campo pictórico, costumo usar o *dripping*, a *grattage*, o *papier collé* e o empasto, um repertório de técnicas justapostas ou fundidas entre si, que aludem excessivamente a outros modos de *fazer*.

Em meu processo de criação utilizo essa prática, de juntar e recombinar fragmentos díspares, na esteira da postura pós-moderna⁴¹, rompendo com o sentido de continuidade histórica, para apossar-me e utilizar tudo o que considero importante na construção do campo pictórico.

Minha prática pictórica faz referência à pintura dos anos 1980 (o *neo-expressionismo* alemão, a *transvanguarda*⁴² italiana, e a *Bad painting*⁴³ americana), na qual os artistas daquela geração viam o mundo como um simulacro, justapondo estilos díspares e imagens retiradas de diferentes fontes, combinando e recombinando-as, numa cultura feita de citações. De acordo com Archer (2001, p. 156), a citação podia aparecer sob inúmeras formas, “[...] mas por mais que seu efeito fosse surpreendente, ela não poderia reivindicar a originalidade.”

Assim, devo mencionar que, no contexto dessa dissertação, a forma de citação que utilizo é o pastiche, uma imitação de técnicas do passado, conforme o conceito de Jameson apud Hutcheon (1988, p. 47-48), ou seja, como uma “[...] canibalização aleatória de todos os estilos do passado, o jogo da alusão estilística aleatória”. Desse modo, pretendo apenas imitar as técnicas da pintura, sem, contudo, partir para a crítica, a sátira, ou mesmo a ironia, como ocorre na paródia⁴⁴,

⁴¹ A arte dita pós-moderna é marcada pela experimentação de linguagens e meios, e, conforme David Harvey (1996, p. 54), pela colisão e superposição de mundos ontologicamente diferentes.

⁴² “Transvanguarda significa não só o fim das vanguardas, mas também a defesa do ecletismo total (misturam-se anjos barrocos e cenários Pop), e a ausência de compromisso social ou intelectual na arte.” (SANTOS, 2004, p. 56).

⁴³ Teve como pioneiro Philip Guston, que pintava de maneira grosseira, como se fosse um cartunista, contudo, era liderada por Julian Schnabel (Apêndice AB), que pintava sobre cacos de louça, figuras distorcidas. Na Europa, era seguida por jovens italianos e franceses que se dedicavam ao pastiche e à paródia de mestres do modernismo, como De Chirico, Miro e Picasso. (SANTOS, 2004, p. 56).

⁴⁴ Quando Linda Hutcheon (1988, p 47) menciona “paródia”, não está se referindo à imitação ridicularizadora, e sim, sugerindo “[...] uma redefinição dessa palavra, como uma repetição com

a qual segundo Jameson apud Hutcheon (1988, p. 47), encontra-se ‘sem vocação’ no pós-modernismo, “[...] substituída pelo pastiche, que (por estar preso a uma definição de paródia como imitação ridicularizadora) considera como uma paródia neutra ou inexpressiva.”

Desse modo, não utilizo a imitação com conotações irônicas ou como uma violação ou negação da integridade do original, mas no sentido de tomar as técnicas do passado como equivalentes, para reconstituí-las, rearranjá-las em outras configurações, como uma espécie de expansão temporal, reconectando técnicas díspares para refletir e transformá-las, como também o desejavam os pintores dos anos 1980. O que desejo é constituir um léxico formal próprio e submetê-lo ao meu trabalho, com a finalidade de sugerir imagens, conforme mencionado anteriormente nesse texto.

Ao longo do processo de construção de minhas pinturas, sempre tento estabelecer nexos entre as diferentes técnicas, através de uma experimentação constante, tentando inovar na maneira de arranjar estes diferentes modos de *fazer*, para que construam um trabalho de forma mútua. Portanto, é por meio de tais técnicas, que constituem o meu léxico formal, que tento dar forma às minhas ideias, assimilando-as, digerindo-as e transformando-as em um trabalho próprio, pessoal.

2.3.2.3.1 Imitar, iludir e aludir

Dessa forma, para compreender como se dá o uso do pastiche em meu processo de criação, procurei investigar como alguns artistas utilizavam tais técnicas, estabelecendo comparações (aproximações e distanciamentos) com o meu modo de *fazer*.

Assim, o uso do *dripping* durante a construção pictórica é uma das maneiras pela qual procuro explorar o conceito de acúmulo, procedendo de forma similar a de Jackson Pollock (Apêndice K), que despejava por “[...] aspersão pela ponta do pincel, em um processo que acumulava, camada após camada, as densas meadas e véus de tinta [...]” (WOOD, 1998, p. 46).

distância crítica que permite a indicação irônica da diferença no próprio âmago da semelhança.” Para ela não há nada de “aleatório” no olhar da arquitetura sobre o passado estético e histórico.

A seguir, a experiência do *fazer* descrita nas palavras do pintor:

Minha pintura não vem do cavalete. Quase nunca estendo a minha tela, antes de pintar. Prefiro prender a tela não esticada na parede dura ou no chão. Preciso da resistência de uma superfície dura. No chão, sinto-me mais à vontade. Sinto-me mais próximo, mais uma parte da pintura, já que dessa forma posso passear em torno dela, trabalhar dos quatro lados e, literalmente, estar *na* pintura. É isso parecido com o que faziam os pintores índios de areia do Oeste. Continuo a afastar-me mais dos instrumentos do pintor comum, tais como o cavalete, a paleta, os pincéis, etc. Prefiro bastões, trolhas, facas e tinta líquida gotejante, ou um pesado empastamento com areia, vidro quebrado e outros materiais estranhos por acréscimo. (O'HARA, 1960, p. 129).

De forma análoga ao *fazer* de Pollock⁴⁵, tenho por hábito utilizar a chapa de MDF deitada no chão, ou ainda, arranjos de objetos e materiais diversos, trabalhando ao seu redor, a maneira da *action painting*⁴⁶, em pelo menos alguma etapa do processo criativo.

Outrossim, tal como Pollock, que utilizava outros instrumentos para pintar, como a colher de pedreiro, utilizo a colher de sopa. Esta tem se mostrado um ótimo instrumento de pintura. Tenho me acertado bem com esse utensílio, que prefiro chamar de “ferramenta pictórica”, pois abriu-me um leque de possibilidades, como poder alternar entre o uso de sua parte convexa, para calcar, esfregar e raspar (*grattage*), e de sua parte côncava, conseguindo arremessar grandes quantidades de tinta ao suporte, ou adicionar uma quantidade bem grande de tinta para adensar, empastar, acumular. No momento em que realizo essa espécie de salpico, como no trabalho *A cegueira de Narciso* (Figura 35), a colher de sopa parece transformar-se em uma colher de pedreiro, e o papel embebido em cola (papel machê) em uma espécie de barro, o que me faz lembrar momentos da infância em que costumava observar o trabalho de meu pai, e principalmente de meu avô, erguendo paredes,

⁴⁵ Pollock é um dos maiores representantes do expressionismo abstrato, estabelecendo, com a técnica do ‘dripping’, as bases do ‘action painting’. “A partir de 1946, renunciou aos elementos figurativos em seus quadros, que passaram a caracterizar-se “[...] por redes de linhas coloridas entrelaçadas que, pela transparência, desviam a atenção para o fundo do quadro (Catedral, 1974; Ritmo Outonal e Névoa Azul-Lavanda, 1950)” (POLLOCK, 2013).

⁴⁶ *Action painting*: “Em determinado momento, os pintores norte-americanos, um após o outro, começaram a ver a tela como um campo de ação, mais do que como um espaço onde se devia reproduzir, analisar ou expressar um objeto real ou imaginário. O que se ia realizar na tela não era um quadro, mas um acontecimento.’ Tratava-se de uma variante do expressionismo abstrato, baseada na espontaneidade inspirada no gesto [...]” (ROSENBERG apud VICENS, 1979, p. 113).

construindo casas. Com a utilização desse procedimento, o termo “construir” parece fazer bastante sentido em meu processo de criação, pois muitas vezes tenho a impressão de que estou “rebocando” o quadro. Nesse ponto questiono-me se não estaria eu querendo praticar uma continuação daquelas construções que ficaram guardadas na minha memória.

Quanto à tinta que utilizo, trata-se de uma mistura de acrílica e têmpera guache, diluída com água e com adições de cola para torná-la mais tenaz. Esta, que ainda é muitas vezes falsamente adensada por meio de uma camada de papel machê, fica sob o *dripping*, dando a impressão de que a tinta é bem espessa, numa espécie de camuflagem. Trata-se de uma imitação mesmo, de menor qualidade (mas sem caráter irônico) da tinta utilizada por Pollock, que “[...] usava tipos novos de tinta industrial (inclusive um composto de alumínio), e a textura e o brilho dessas substâncias formavam um contraste marcante com os efeitos da tinta a óleo tradicional.” (WOOD, 1998, p. 47).

Outro uso que delego ao *dripping*, além de imitação de seu efeito plástico (estético), é o de recurso, para conferir a sensação de movimento a algumas figuras dos meus quadros (sejam elas compostas de tinta, fragmentos fotográficos, objetos, ou híbridas).

Assim, realizo esses gotejamentos da mesma forma que Pollock, fazendo dos quadris e não dos ombros, o ponto de equilíbrio para conseguir movimentos gestuais mais expansivos, mais amplos e demorados durante a aplicação da tinta pelas mãos, para assegurar, por meio da ação da gravidade e a fluidez maior da tinta, uma pintura mais propensa “[...] a efeitos ‘acidentais’” (STANGOS, 2006, p. 156).

O ponto é que, enquanto para Hofmann a técnica de respingar era essencialmente um aspecto e uma função da composição no abstrato, enquanto para Masson era um meio para a invenção e a “descoberta” da forma, enquanto para Ernst talvez fosse significativo como “ponto de partida”, para Pollock essa atividade envolvia a própria modelagem da forma pictórica. Era o seu meio de sintetizar e classificar seu poderoso vocabulário de arquétipos e mitos e criaturas, e de inculcar nessa síntese uma vida mimética em pintura – quer dizer, uma vida “no momento de pintar”. Ainda que possamos ver os entrelaçamentos das telas de Pollock de 1947 a 1950 como representativos de uma nova espécie de espaço pictórico [...] (STANGOS, 2006, p. 157).

Nesse ponto, ao criar, com o gotejamento, uma espécie de “teia”, um emaranhado, uma rede de linhas com tinta densa, por meio do *dripping*, em que vou acumulando, camada por camada, entre justaposições e fusões com outras técnicas (como a *grattage* e o *papier collé*) para auxiliar na configuração do espaço, na visualização (projeção) de imagens sugeridas (Figura 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44 e 45), meu processo de trabalho tem mais a ver com o modo com que Max Ernst⁴⁷ procedia com o uso do *dripping*, ou seja, como ponto de partida para os trabalhos, conforme já mencionei anteriormente no texto, do que com o modo de Pollock, que de certa forma, “desenhava” com a tinta, criando padrões altamente intrincados, de marcas “lineares”, compostos de elementos cromáticos e lineares, criando na tela, ilusões espaciais, ou seja, “[...] uma espécie de “imagem” ou “presença”, embora ironicamente ela não se refira a nada (por exemplo, a uma pessoa ou paisagem).” (WOOD, 1998, p. 47).

São exatamente essas ilusões ou alusões a objetos ou eventos da realidade que busco com o auxílio do *dripping* (imagens sugeridas).

A colagem (o *papier collé*) e a *grattage* seguem nessa mesma esteira, e já foram melhor analisadas no subcapítulo 2.1.1 Desvios experimentais.

Contudo, cabe mencionar que em meu processo de criação, a técnica da *grattage* consiste numa transposição da técnica de Ernst, que consistia em se pressionar a tela pintada contra uma superfície texturada para em seguida raspá-la, e dessa forma, criar uma imagem negativa (Apêndice L). Em meu trabalho é feita sobre o suporte rígido da chapa de MDF, com raspagens realizadas com faca e serrote (com a tinta seca ou ainda úmida), e com colher de sopa (com a tinta úmida), de forma a imprimir marcas ou abrir sulcos por entre a tinta. Com a combinação destas, obtive excelentes efeitos lineares e pictóricos, como se pode verificar no trabalho *Puxando o ar pela boca* (Figura 38).

Outro pastiche que realizo em meu trabalho é uma imitação de empasto, feito pelo acúmulo de densas camadas de matéria pictórica (tinta acrílica e algumas vezes têmpera guache) sobre acúmulos de papel machê (Figura 32, 35, 37, 38, 39,

⁴⁷ Max Ernst (1891 - 1976) aprendeu a pintar copiando paisagens de Van Gogh. Passou por uma breve fase cubista após a guerra. No ano seguinte, 1919, fundou o grupo Dadá em Colônia, que propunha destruir os valores estéticos de uma sociedade falida moralmente pela Primeira Guerra Mundial. Em 1922, na França, conheceu André Breton e ingressou no movimento surrealista. Em seus quadros “[...] associava imagens de elementos demoníacos e absurdos com outros eróticos e fabulosos. Unia de forma irracional esses símbolos para expressar seu subjetivismo. Da mesma forma que em suas colagens, as esculturas mesclavam objetos cotidianos, como peças de automóvel e garrafas de leite, a blocos de cimento, que depois fundia em bronze.” (ERNST, 2013).

40 e 42), similares àqueles realizados com tinta óleo por Iberê Camargo, desde as paisagens que pinta no início da década de 1940, em que já apresentava um traço solto e expressivo realizado sobre uma massa espessa de tinta (Apêndice M). Os empastos de Iberê, uma referência para minha pesquisa desde 2004, são constituídos de volumosos e ‘escultóricos’ empastamentos de tinta e “[...] podem ser considerados, no horizonte perceptivo do artista, o fundamento.” (COUTINHO apud RIBEIRO, 2010, p. 313).

Mas que fundamento seria esse?

O *fazer* de Iberê remontaria a escatologia, como o próprio pintor descreve em seu conto *O relógio*, no qual um menino, Savino, busca reaver a todo o custo um relógio perdido no fundo de uma latrina infectada de aranhas, que o aterroriza, em seu quintal. Mesmo assim, com uma enxada, começa a busca em meio aos dejetos. Ao final do dia consegue algumas peças. Durante a noite, excitado, não consegue dormir. Após dias de busca encontra boa parte do relógio, mas decide esvaziar a fossa, e ajoelhado examina cada fragmento com um graveto. Além das outras peças do relógio encontra seus brinquedos de infância: uma cornetinha, soldadinhos de chumbo e carretéis. Passam vários dias, está exausto e fedorento, e nem mesmo se importa em ser descoberto por seus amigos, pois

está inteiramente absorto em remexer a merda. Fora isto, nada mais conta. Sente na pele a friidez, a maciez pastosa daquela matéria sovada. Esta amolece, muda a forma, separa-a e aglutina-se ao toque. A cabeça de cabelo cor de cobre, o rosto salpicado de sardas, abrasado pelo sol, apoia-se sobre um joelho. As mãos trabalham dentro da merda. Savino fecha os olhos, dilata as narinas e aperta os lábios. Seu rosto ora reflete prazer anelante, ora sofrimento. (CAMARGO, 1988, p. 72-73).

De acordo com Ribeiro (2010), nesse conto de caráter autobiográfico, fica claro como Iberê transpõe para a literatura os mesmos temas, inquietações e angústias que inspiraram sua pintura. Ele é uma reflexão sobre o seu processo de criação (formas, valores e fundamentos), pois muitos elementos presentes no relato remetem aos aspectos composicionais do pintor. Assim, a ação de Savino, ao apalpar cada fragmento, separar os excrementos em pequenas porções, e dispor os objetos pelo chão de zinco, remeteriam “[...] simbolicamente ao seu *fazer* e *criar*: o chão de zinco é a tela, vista como um áspero enfrentamento; o graveto é o pincel; e

os excrementos, que são apalpados e examinados em suas menores proporções, são a tinta.” (RIBEIRO, 2010, p. 344).

Savino mergulha naquela matéria espessa e a manipula com as próprias mãos, em frenesi, da mesma forma como o pintor Iberê procede em sua prática pictórica, numa espécie de transe⁴⁸. “Em Iberê, a fatura de seus quadros, segundo o próprio artista, ‘é densa, pastosa, por uma necessidade de expressão, por uma necessidade quase tátil e sensual no emprego da tinta.’” (CAMARGO apud RUDUIT, 2005, p. 74).

É dessa mesma forma que me sinto quando estou trabalhando com o uso da matéria pictórica (e também de procedimentos alheios à pintura), numa espécie de transe, proveniente de uma necessidade de me expressar. O fundamento da pintura em meu *fazer* talvez remonte a minha infância, nos dias em que passava horas construindo casinhas de lama e argila para brincar com meus carrinhos. Creio que o prazer em moldar com o uso do papel machê também possa remontar a esse remexer o barro quando criança.

Iberê empreendeu ao longo de sua carreira, uma extensa pesquisa plástica. A partir de 1958, tomou o carretel, um brinquedo da infância como motivo para pintar uma série de naturezas-mortas, numa paleta de tons escuros. Contudo, com o tempo os carretéis “[...] perdem sua função representativa e se tornam formas espessas de tinta.” (CAMARGO, 2013, s. p.).

A partir de 1960, seus carretéis são pintados de forma mais gestual, ganhando dinamismo, perdendo a base e ganhando o espaço, originando seus grandes trabalhos abstratos como: *Núcleos* (Apêndice N), pintados de forma frenética, com as massas concentradas em um núcleo muito denso, fazendo desaparecer o fundo, e *Desdobramentos* (já nos anos 1970), em que Iberê multiplica signos que se alastram do centro para a periferia, os quais mantêm uma “[...] unidade formal e uma relação muito forte entre a figura e o fundo.” (RAMOS, s/d., p. 21).

No início dos anos 1970, Iberê utiliza pinceladas grossas de cores indefinidas, para pintar signos e figuras reconhecíveis, numa uma espécie de preparação para

⁴⁸ “Nesta experiência radical da matéria também reside uma condição metafísica que define o homem moderno desiludido: a vontade intensa de agir e não encontrar resultado na sua ação. As pinturas de Iberê Camargo exigem o mais alto grau de perturbação e transtorno. Também de concentração. A concentração no transtorno leva o nome de transe, concentração transtornada que não se distrai de nada e não se desvia por nada. Transe, significa combate e luta, assim como crise de angústia.” (FILHO, 2001, p. 46-47).

uma volta a figuração nos anos 1980, em que a figura humana vai gradativamente tornando-se o centro da cena nas suas pinturas, em que irá pintar “[...] personagens solitários, sombrios e disformes. A ação das telas ocorre em um fundo indefinido, feito com tinta grossa e pintado com grande maestria.” (CAMARGO, 2013, s. p.). Nessa virada para o figurativo surgem as séries dos *Ciclistas* e das *Idiotas* (Apêndice O).

Se para Iberê, ao longo de sua vida, os empastos constituíram o cerne de sua pesquisa plástica, em meu trabalho, as densas camadas de matéria pictórica foram o ponto de partida para as minhas investigações artísticas, funcionando como um veículo formal, para aglutinar outras técnicas e procedimentos, e conceitual, para eu refletir acerca de questões relativas à própria pintura.

2.3.3 Mestiçagens e hibridizações

Pode-se dizer que a pintura contemporânea caracteriza-se com um campo aberto, pois se apresenta como um trabalho híbrido (e também mestiço), ao cruzar-se com outros materiais e procedimentos.

Assim, uso a mestiçagem e a hibridização⁴⁹ para justapor ou fundir elementos opostos, tais como “[...] profundidade/superfície; volume/planaridade; figuração/abstração, e vários outros.” (CATTANI, 2007, p. 28).

Utilizo a mestiçagem para estabelecer diálogos entre diferentes partes de suportes já pintados, nas técnicas de pintura díspares, e nos acúmulos de objetos e materiais diversos, formando “agregados”, para criar cruzamentos tensos, ambivalentes, pois não tenho por finalidade fundi-los em uma totalidade única, como nas hibridizações.

⁴⁹ A modernidade foi norteadada pela originalidade, novidade e unicidade, pela exaltação do artista como um gênio criador. A partir de 1940, Clement Greenberg acrescentaria a isso, a pureza dos meios, a especificidade de cada modalidade artística (na pintura, a planaridade e o antiilusionismo). A contemporaneidade, a partir de 1970, significou um questionamento aos paradigmas modernos. E em 1975, começaram a surgir obras “impuras”, contaminadas pela justaposição de elementos díspares. As poéticas passaram a ser marcadas pela transitoriedade, pelas migrações de técnicas, materiais e suportes. A coexistência de múltiplos sentidos em oposição à unicidade. Em síntese, começam a surgir de forma progressiva “[...] linguagens e formas abandonadas na modernidade, acompanhadas de misturas de elementos que abrem a mestiçagens ou hibridizações.” (CATTANI, 2007, p. 22).

Desse modo, o trabalho *Ecótono* (Figura 33) constitui-se em um exemplo daquilo a que me refiro, pois tal como o seu nome designa, ecótono é um hábitat criado pela justaposição de hábitats diferentes (RICKLEFS, 1993, p. 444), que demonstra a passagem de um sistema a outro, da abstração a figuração, contudo, sem fundi-los, mas aproximando-os de forma tensa.

O arame e a cola foram os “agentes agregadores” que mais utilizei em meu processo de criação, para conectar objetos e materiais diversos. O primeiro auxiliou-me ainda para “prender” objetos na frente da pintura, para testar um possível uso destes na composição.

Por outro lado, utilizo a hibridização para “fundir” elementos num todo único, integrando-os, assimilando-os a composição, geralmente por meio de camadas de tinta espessa, de empastos e *drippings*, como no trabalho *A cegueira de Narciso* (Figura 35), em que são “hibridizados” elementos tridimensionais (que parecem “jorrar para fora do quadro”) ao fundo pictórico do quadro, numa espécie de “passagem”, uma continuação da perspectiva, que vai se adensando, tornando-se cada vez mais matéria.

Tais estratégias, mestiçagens e hibridizações, são utilizadas por mim em diferentes etapas do meu processo criativo, contudo, foram as hibridizações que mais aumentaram nos últimos trabalhos, principalmente pela utilização da tinta para amalgamar diferentes objetos, criando uma espécie de “camuflagem”, já analisada anteriormente no texto.

Creio que uso a tinta para hibridizar os diversos materiais, para mesclar ou fundi-los à composição. Muitas vezes, tenho a sensação de que os gotejamentos e os empastos “achatam” os objetos e materiais tridimensionais.

2.4 O tempo das pinturas

O tempo de execução de minhas pinturas varia muito. Em algumas, tenho soluções bastante rápidas, em outras, trabalho muito mais, exigindo mais destas, “querendo que me deem respostas”.

Durante a prática em ateliê, construo, em geral, quatro ou cinco trabalhos ao mesmo tempo, durante meses. Sempre deixo um deles preso a parede, e os outros encostados ao redor do ateliê.

Como opero por meio de acúmulos de matéria pictórica, preferi utilizar a tinta acrílica e a têmpera guache (e também a cola), por me proporcionarem um tempo relativamente rápido de secagem. Assim, posso “controlar” mais os acúmulos, sobrepondo várias camadas de tinta sem que haja misturas de cores e gestos, para que não se apaguem os rastros deixados pelo processo (pelas camadas inferiores) em algumas partes do trabalho. Contudo, quando tenho por intenção misturar, procedo rapidamente com a tinta ainda úmida.

Assim, no uso da tinta, na utilização de diversas técnicas de pintura, e ainda, nas contraposições de elementos tridimensionais (que geralmente se acumulam ao longo do processo), meu trabalho configura-se como um somatório de escolhas e ações que ficam registradas a um mesmo tempo, em que é possível se perceber os diferentes momentos de trabalho. Nessa mesma esteira de pensamento, o pintor inglês David Hockney comenta:

Creio que assim é como se cria o espaço nos quadros: cada pincelada provoca no olho a percepção de um momento distinto. Creio que foi por isto que as fotografias passaram a me parecer cada vez mais planas, porque todas as áreas da superfície de uma fotografia remetem a um mesmo momento. Em uma pintura isto não pode ocorrer porque o movimento da mão ao traçar uma linha implica na existência de uma dimensão temporal: o tempo está implícito porque em uma pintura há um começo, um desenvolvimento e um final, e tudo isso contribui de alguma maneira para a criação de um espaço. Muitas vezes tenho pensado que quiçá seja isto o que ocorre na vida real. (HOCKNEY apud RUDUIT, 2005, p. 44).

No decorrer do processo, realizo, constantemente, várias pausas para analisar um trabalho, que, por vezes, podem ser mais demoradas que a própria construção deste.

Outrossim, ao estar tão imerso no processo, trabalhando numa distância muito próxima da pintura, e assim, não conseguir ter uma visão geral do trabalho, lanço mão de distanciar-me o máximo que posso no espaço do meu ateliê. Quando necessito de uma distância maior, devido ao espaço limitado, para decidir quais os

próximos passos a serem seguidos, utilizo a máquina fotográfica, pois a foto me proporciona uma observação geral do trabalho, para uma melhor análise do todo.

Dessa forma, enquanto executava a pintura *A cegueira de Narciso* (Figura 35), de forma prioritária, e ainda alternava entre outros quatro trabalhos, questionava-me a todo instante: O que procuro? Ou melhor: O que vou encontrar? Nesse momento, veio-me a cabeça, um esquema, que parece ter se tornado um hábito de trabalho, durante o tempo de execução das pinturas:

Início de uma pintura (Excitação) → Ação por impulso → Dúvida → Hesitação (recúo) → Reflexão → Ação por meio da cognição...

3 A ANÁLISE DO CAMPO PICTÓRICO

Neste último capítulo analiso os trabalhos da minha produção atual, as intenções e os recuos na construção do campo pictórico, estabelecendo comparações com o *fazer* de outros artistas com quem o meu trabalho dialoga.

3.1 Análise da produção atual

Neste subcapítulo empenharei-me em associar recurso formal, utilizado na construção dos trabalhos, e intenção expressiva.

Dessa forma, durante a análise das minhas pinturas, serão apresentados pontos de aproximação e distanciamento entre o meu *fazer* e o de Iberê Camargo, Nuno Ramos, Leda Catunda, e de outros artistas com os quais o meu trabalho firma diálogo.

Deve-se mencionar ainda, que utilizo uma divisão em cinco categorias, denominadas por mim de: Passagens, Pinturas com enxertos, Rumo a uma pintura-objeto, Pinturas fora da parede e Pinturas que retornam à parede. Tais denominações agrupam as pinturas por suas afinidades, para fins de análise, porém, as características presentes em um grupo, também poderão figurar nos outros.

3.1.1 Passagens

Nesta categoria incluo as pinturas *A possibilidade da queda* (Figura 32) e *Ecótono* (Figura 33), como trabalhos que realizam uma espécie de “passagem” de um espaço com ilusão de tridimensionalidade, como a perspectiva aérea (simulações de espaço atmosférico por meio do uso da técnica de degradê) e da modelagem por luz e sombra (truques ilusionistas) até áreas com maior volume, feitas com acúmulos de matéria pictórica e papel machê.

Foi assim que tornei mais volumosos alguns elementos figurativos, análogo ao tratamento utilizado por Iberê Camargo no quadro *As idiotas* (Apêndice O), em que o pintor explora os acúmulos de matéria pictórica nas figuras em primeiro plano, trabalhando “[...] o *volume* nas partes essenciais do corpo: seios, coxas, nádegas, os quais se revelam ainda mais pela espessura da tinta [...]” (RIBEIRO, 2010, p. 269).

Desse modo, para dar a ideia de uma “passagem”, projetei uma fotografia do meu corpo em escorço, como se estivesse caindo, transferi a sua silhueta (avolumada com papel machê e matéria pictórica), e utilizei o recorte do suporte para ampliar a sensação de volume, e conseqüentemente, de que a figura estivesse sendo “jogada para fora” do quadro.

No trabalho seguinte, *Ecótono* (Figura 33), agreguei e recortei diferentes partes de suportes de MDF sobre um chassi de madeira, num arranjo muito semelhante a alguns trabalhos de Stella (Apêndice P), que já sinalizavam para a tridimensionalização do suporte da pintura. Contudo, repeti a mesma solução do trabalho anterior ao criar uma “passagem”, mas agora, de um espaço abstrato (mais volumoso) para um espaço mais figurativo (mais plano), com ilusão de tridimensionalidade (ampliada pelo recorte do suporte) em que uma planta, feita por meio de papel machê, dá a impressão de “sair” do quadro.

Meu processo de criação parece operar na contramão do processo de trabalho da Doutora Marilice Corona, que adentra a tela, criando vários espaços ilusórios, do quadro dentro do quadro numa representação em abismo⁵⁰ (Apêndice Q).

Assim, com a construção e reflexão a partir dos meus dois primeiros trabalhos, comecei a questionar-me por que essa solução, uma espécie de “passagem”, vinha se repetindo desde os trabalhos das produções anteriores (Figura 27, 28, 29, 30 e 31) a essa pesquisa.

O que poderia buscar ou modificar daqui para frente?

⁵⁰ Em sua Tese, *Autorreferencialidade em Território Partilhado* (PPG-AV/UFRGS), sob orientação da Prof^a. Dr^a. Mônica Zielinsky (2009, p. 06), o dispositivo fotográfico é responsável por gerar uma representação em abismo. Um recurso que tem como característica a autorreferencialidade, que tem por objetivo colocar três diferentes espaços em circulação infinita: o espaço de produção (processo de realização das pinturas), o espaço de representação e o espaço de apresentação da obra. “Nesse processo, instaura-se, em território partilhado, um espaço de pensamento no qual a pintura se interroga sobre seu próprio espaço na contemporaneidade.” (CORONA, 2010, p. 1).

Cheguei à conclusão de que poderia aumentar ainda mais os acúmulos. Desse modo, a solução encontrada foi partir para o uso de objetos reais, e enxertá-los no quadro. Ao tomar essa direção na pesquisa, acabei por recuar no uso dos recortes nos trabalhos seguintes.

3.1.2 Pinturas com enxertos

Entre as plantas (Figura 34), *A cegueira de Narciso* (Figura 35), *Com lama até o pescoço* (Figura 36) e *Duas direções* (Figura 37) são pinturas em que centrei o foco da construção na utilização de acúmulos de papel machê como estruturas tridimensionais, ou ainda, como um suporte para enxertar todo o tipo de objeto ou material, no intuito de criar uma espécie de desdobramento das “passagens”, realizadas nos trabalhos anteriores. Tal procedimento gerou, em contrapartida, um grande recuo na questão do recorte do suporte de MDF.

Desse modo, as “passagens” foram feitas agora, por meio de um espaço com ilusão de tridimensionalidade, passando por espaços intermediários (com *drippings* e pinceladas mais expressivas), até constituírem espaços mais densos (criados a partir de acúmulos de matéria pictórica, papel machê e agora, de materiais tridimensionais diversos), numa espécie de junção entre simulação, gesto e acúmulo, com o intuito de promover uma junção entre esses três tratamentos (uma justaposição que promove uma “passagem” de um ao outro de forma gradual).

Os materiais tridimensionais agregados ao suporte começam a funcionar ainda, como suportes adicionais para a pintura, a qual parece atuar como um agente camuflante, tornando difícil diferenciar o que é objeto real e o que é pintura quando de uma observação mais distante.

Desse modo, no quadro *Entre as plantas* (Figura 34), ao transitar entre o acaso, feito por meio do acúmulo de várias camadas escorridas de tinta acrílica sobre a tela de MDF, e o racional, pela projeção e transferência de características fotográficas, minha intenção era produzir uma passagem, através de cordas de balanço e galho de árvore (construídos com arame, papel machê e acúmulos de matéria pictórica), enxertados em um espaço bidimensional com efeito de tridimensionalidade.

Nesta pintura decidi fazer um experimento com o procedimento de “vedação” criado pela artista Leda Catunda (Apêndice R), a partir da aplicação de tinta acrílica sobre algumas áreas do quadro em que coleí um tecido estampado com a padronagem de flores.

O procedimento da vedação era utilizado por Leda com a intenção de criar uma pintura que tivesse outra função, além daquela de expressão, dando espaço para uma clara visualização dos procedimentos empregados, promovendo um esvaziamento pelo preenchimento da tinta que recobria a maior parte das figuras presentes em tecidos estampados, num processo inverso ao da pintura tradicional. Como suporte, Catunda utilizava módulos de tecidos costurados, sem chassi, para introduzir a gestualidade “romântica” da pintura nessa operação fria, que utiliza o procedimento de apropriação de imagens já prontas (*ready-made*), para apagar, negar as imagens produzidas pelos meios de produção em massa, aumentando “[...] o caráter irônico de seu trabalho.” (CHIARELLI, 1998, p. 12). Catunda comenta que a série de “vedações” de 1983, foi feita com tinta acrílica sobre tecidos e flanelas estampadas com imagens do universo infantil e doméstico. Algumas imagens eram totalmente apagadas, enquanto outras ficavam ainda visíveis dentro da transparência da tinta, optando-se pelo emprego da tinta acrílica industrial, no intuito de reforçar a atitude de vedar, utilizando apenas uma cor a cada trabalho, para “[...] afastar outras possíveis qualidades que a tinta pudesse vir a oferecer, fazendo do gesto de recobrimento o assunto principal.” (CATUNDA, 2003, p. 5).

No intuito de dar uma função diferente para tal procedimento em meu trabalho, decidi utilizar as partes de flores que ficaram a mostra, para projetar imagens em suas configurações. Assim, sobre uma delas, que sugeria um olho, projetei e transferi a imagem de um lagarto, proveniente de uma fotografia (extraída da internet). Sobre outra, em que as flores podiam ser visualizadas sob uma fina camada de tinta (transparência), que sugeriam a imagem do rosto de uma mulher, utilizei tinta acrílica para reforçar tais características e tornar a imagem mais evidente.

Na construção do trabalho *A cegueira de Narciso* (Figura 35), acumular e contrapor cegamente foram a regra, numa espécie de desdobramento dos conceitos operatórios. Dessa forma, passei a acumular compulsivamente elementos reais ao pictórico, numa enorme quantidade de materiais e objetos díspares. A ideia agora era “enxertar”, em papel machê e matéria pictórica, um grande número de elementos

tridimensionais, para “exteriorizar ainda mais o espaço da obra”. Comecei então, a trabalhar de forma “extra-campo”, ou melhor, fora do campo pictórico, selecionando, agregando ou fundindo objetos e materiais diversos para em seguida inseri-los no quadro. Assim, pedaços de páginas de revistas, enrolados, trançados e acumulados sobre técnicas de *grattage*, pinceladas e *drippings*, serviriam de base para enroscar, infiltrar, enganchar e colar todo o tipo de material metálico (hastes de guarda-chuva, espetos, fios de cobre, arame, alumínio, etc.), panos, mangueiras plásticas, entre outros. Tive a impressão de ter criado barreiras para pintar, tal como as barreiras criadas para o gesto, presentes em alguns quadros de Nuno Ramos.

Nuno acaba criando, de modo inibidor, obstáculos para a ação, de modo que, a própria presença pastosa e corpórea dos materiais empregados (como a parafina e a vaselina) e de suportes adicionais (como o papel e o feltro), enfraquece e absorve as marcas de seu deslocamento, conforme comenta Tassinari (1997b, p. 186). Dessa forma, nenhuma ação e direção muito precisas são simbolizadas ou remetidas pelas crostas ou embrulhos que surgem. Entretanto, os quadros não são apenas acúmulos inertes, “o resultado final é um todo espasmódico, mapas de uma gestualidade residual. Espécie de ‘*all-over*’ de tentativas de ação fracassadas que o olhar, entre temeroso e instigado, segue uma a uma.” (TASSINARI, 1997b, p. 186).

Assim, as várias inserções de objetos e materiais diversos no trabalho *A cegueira de Narciso*, criaram uma estrutura com uma superfície muito complexa, bastante irregular. Não sabendo qual caminho trilhar, comecei a salpicar (por intuição), uma espécie de *dripping* feito com o auxílio de uma colher de sopa, que me permitiu trabalhar de forma bastante solta, possibilitando-me acumular, empastar, raspar, arrastar e sulcar a tinta. Empreguei ainda, o pontilhismo, com tinta direto do tubinho, sobre essa malha. Percebi que esse relevo aludia a uma imagem, à forma de uma floresta, de um jardim, ou ainda, de uma espécie de aglomerado de “vermes”, devido à sensação de movimento produzida. A alusão a algumas formas torna meu procedimento bem diferente daquilo que almejava Nuno Ramos (principalmente em seus últimos quadros), em que a menor assonância produzida poderia fazer aparecer uma imagem, e assim, a obra estaria condenada a um impressionismo vazio. “As grandes dimensões são necessárias para que o formato não sugira uma forma. A enorme espessura impede que se adivinhe um fundo sobre o qual seja possível medir a acumulação dos materiais.” (MAMMÌ, 1997, p. 189). Nesses quadros, todas as formas, cores e matérias são recoberta por outras formas,

cores e matérias, semelhante a um “ruído branco” (em física acústica), em que se pode ouvir todas as frequências ao mesmo tempo, mas nenhuma é inteligível, obtendo um silêncio por saturação, mas um silenciamento tenso e não inerte.

Assim, denominei esse trabalho de *A cegueira de Narciso*, porque representava o meu ato de trabalhar de forma compulsiva, quase sem ver o que estava acontecendo durante o *fazer*. Senti a presença de um ponto cego dentro do processo criativo, pois não sabia bem ao certo o que estava fazendo, por que fazia, para quê, e muito menos onde queria chegar. Nesse momento deixei-me guiar, levar pela intuição.

A instauração dessa obra parece ter me levado aos limites da acumulação. Muitas vezes tive a impressão de que a grande quantidade de material empregado “asfixiava” o trabalho, e foi por isso que não vi mais espaço para outros procedimentos, tais como o recorte.

Comecei a questionar-me por que criava uma malha tão volumosa, e por que tinha a necessidade de me impor dificuldades, de criar barreiras ou microsuportes tridimensionais (suportes adicionais) para pintar.

No trabalho seguinte, *Com lama até o pescoço* (Figura 36), não sentia mais a presença daquele ponto cego, mas parecia atolado até próximo da cabeça, daí o nome do trabalho. Mergulhei em dúvidas durante a sua construção. Alternei várias vezes entre razão e emoção com o uso de *drippings* e pontilhismos, e não encontrei resultados satisfatórios. Ocorreram ainda recuos, quanto ao uso do recorte e dos acúmulos de objetos heteróclitos: a inexistência do primeiro, e o uso de poucos elementos tridimensionais na composição. Ocorrendo uma espécie de contração do processo, que parecia expandir-se no trabalho anterior.

Nesse ponto da pesquisa as dúvidas eram muitas. Questionei-me constantemente: Para onde estou indo? Onde vou parar com isso tudo? Onde quero chegar? Percebi então, que não estava indo a lugar nenhum, estava sendo levado pelo processo.

Na pintura *Duas direções* (Figura 37), como o próprio nome designa, tive por intenção criar duas direções opostas, numa espécie de equilíbrio entre os procedimentos formais e conceituais utilizados nos dois trabalhos anteriores. A primeira é realizada para “dentro do quadro”, representada pela caminhada dos personagens que sobem a montanha, construídos em perspectiva, criando uma ilusão de espaço tridimensional. A segunda é feita em direção oposta, para “fora do

quadro”, pelo “ser grotesco” que aparece em primeiro plano (em relevo), feito por meio de acúmulos de objetos diversos (pedra, brinquedos, pedaços de fios elétricos, madeira, etc.) recobertos de matéria pictórica.

Apesar da oposição entre as duas direções, uma “passagem” bastante harmoniosa e de forma bem gradual é criada. Inicia com um espaço bastante plano, ilusório (da última pessoa no topo da montanha), passa por uma área mais avolumada feita com tratamento mais expressivo (uso de *grattages*, *drippings* e papel machê), até adensar-se bastante, por meio de acúmulos: empastos, objetos e materiais diversos (o “ser” em primeiro plano). Essa junção, entre pictórico, simulações e elementos tridimensionais reais parece ampliar a sensação de “passagem”, e também, de espaço.

3.1.3 Rumo a uma pintura-objeto

Puxando o ar pela boca (Figura 38), *Pintura armada* (Figura 39) e *Cavalo de batalha* (Figura 40) são trabalhos que ainda não podem ser denominados de “pintura objeto”, contudo caminharam em direção à construção de uma: a obra *Morcego* (Figura 41), devido ao aumento no volume e pelo seu formato irregular.

Assim, nos três primeiros trabalhos, aumentei o volume no todo da composição para dar menos ideia de “passagem”, e mantive ainda, parte daquilo que se denomina de “fundo” (o que está atrás da figura). Contudo, em *Morcego* (Figura 41), decidi fazê-lo desaparecer completamente com o uso do recorte ao redor de toda a figura.

O recorte é um procedimento que retomo nessas pinturas, um antigo hábito de trabalho, que utilizo agora com bastante ênfase, em formatos bastante irregulares, principalmente pela influência da observação aos trabalhos de Leda Catunda (Apêndice H, R, U, V e W).

Início essa série com o quadro *Puxando o ar pela boca* (Figura 38). Nesse trabalho marquei a forma de um rosto (sugerido pela aplicação irregular da base branca – mistura de PVA e cola – que deixou marcas sobre o fundo) com um desenho inicial, por meio de linhas feitas como pincel e com o auxílio do estilete.

Em seguida, decidi trocar os pincéis pela colher (o lado côncavo e o convexo), para pintar de forma mais solta. Assim, foi possível trabalhar o pictórico de maneira bem expressiva, por meio da aplicação de massas de tinta, de acúmulos pastosos em meio aos sulcos abertos, possibilitando-me espalhar grande quantidade de matéria pictórica, calcando-a, arrastando-a, ainda úmida sobre as camadas anteriores já secas. Essa adição (acúmulos) e subtração (sulcos), executadas concomitantemente, à maneira de trabalhar de Iberê Camargo (também no uso das cores que utilizei: vermelhos, azuis, grenás e roxos), permite-me antever camadas anteriores já secas. Além disso, agreguei um pote (feito de material acrílico), retirado da minha cozinha, para fazer a boca (que puxa o fôlego) dessa figura.

Decidi que esse trabalho seria uma espécie de autorretrato, composto de empastos e *grattages*, e assim, resolvi criar algumas características semelhantes às minhas, como a forma e cor dos olhos e do cabelo (feito a partir de acúmulos de tinta sobre um pinheirinho de natal, de plástico). Criei ainda, um pincel, a partir da hibridização de papel machê, fios, pote de remédio e empastos.

Em seguida, realizei vários recortes, ao redor da figura maior e da figura menor (feita por meio da projeção e transferência de um desenho à caneta, de um menino correndo, de minha autoria), e mantive uma pequena parte do fundo nessa composição.

Ruth Schneider⁵¹ é uma artista que também utiliza materiais e técnicas variadas na composição de suas obras (Apêndice S), que já foram denominadas de objeto ou escultura de parede, pintando figuras bem soltas, livres, ao trabalhar a gestualidade e o uso, com frequência, do recorte do suporte em seus trabalhos, ora recortando toda a figura, ora mantendo parte do fundo (Apêndice T).

De forma análoga ao que ocorre em *Puxando o ar pela boca* (Figura 38), e de forma geral em meu processo de criação, Ruth Schneider, conforme mencionado em vídeo sobre o seu trabalho (RUTH, 2013), usa o desenho para marcar o padrão para a construção de suas figuras (o esboço de cada personagem com suas características particulares), para depois, ganharem sentimentos através da cor e

⁵¹ Artista autodidata nascida em Passo Fundo, RS (1943 - 2003). Com formas irreverentes, suas obras revelam, a partir da memória de histórias ouvidas na infância, figuras humanas em aventuras e desventuras do mundo boêmio (vividos no "Cassino da Maroca" um cabaré de Passo Fundo - década de 40 e 50), representados em técnica expressionista, com características gestuais (traços grossos e cores fortes e pastosas). Expôs nos Estados Unidos, Inglaterra, Japão, Alemanha, entre outros. "Participou da XIX Bienal Internacional de São Paulo em 1991. Em 1996 foi fundado em Passo Fundo o Museu de Artes Visuais Ruth Schneider que recebeu o seu nome." (SCHNEIDER, 2013).

dos relevos da massa de tinta, e a pintura a dedo (impressões literalmente digitais da mão da artista). Um caos de linguagens, que impressiona pela afetividade e não pela estranheza, pois as colagens mais inusitadas também se integram perfeitamente, como se fossem pura tinta. “Tranquilamente e sem pudores, ela vai agregando a sua pintura, qualquer objeto ou material de nosso cotidiano, pois na verdade tudo faz parte do mesmo mundo imaginário, onde não há diferença entre a realidade e a sua representação.”

Em *pintura armada* (Figura 39) coleí, amarrei, e costurei um acúmulo de suportes com o auxílio de arames. Tal agregação fez com que esse trabalho adquirisse um formato bastante irregular (no que concerne aos contornos da imagem sobre a parede). Criei uma arma (espingarda) por meio da hibridação de diversos materiais encontrados (Figura 21 e 39), unindo-os também com arame. Outrossim, modelei um braço em tela metálica (usada em cercas) e o enxertei no suporte de MDF.

Tanto o arranjo de suportes, quanto a arma e o braço, serviram de base para a aplicação de tinta. Contudo, moldar plasticamente um braço pela união entre dois materiais com especificidades matéricas tão diferentes, como a tinta e o metal foi algo bem inusitado. Acumular a tinta àquela estrutura metálica era algo bastante difícil, por ser ela um material extremamente poroso.

Pode-se notar aqui, uma proximidade com o pensamento de Leda Catunda, no aspecto da utilização dos objetos como um suporte para o emprego da tinta (Apêndice U), e ainda, quando uso um tipo de costura feita com arame, que tornam a junção de objetos (espingarda) e de suportes (partes de MDF) maleável, e por isso pendem pela ação da gravidade, favorecendo o aspecto amolecido do trabalho. Leda que explora o caráter amolecido, principalmente na *Poética da Maciez* (sua Tese de doutorado), também constrói seus trabalhos a partir de procedimentos próprios da colagem, sobrepondo, entrelaçando, recortando, colando, costurando, e, finalmente, pintando, tecidos e objetos planos, ricos em texturas e cores intensas. “O resultado é uma superfície espessa, frequentemente volumosa e estufada, que extrapola o plano pictórico.” (TONE, 2009, p. 13). Assim, ao investigar os limites entre a pintura e o objeto (uso de materiais heterodoxos), Leda constrói seus trabalhos por meio da costura e da pintura, com a verdadeira intenção de investigar os elementos estruturais do campo pictórico, sem deixar de usar materiais pouco ortodoxos, e apesar de construir um suporte nada convencional, sempre considerou

a sua produção como sendo “[...] fundamentalmente pintura e, como tal, queria debater com seus pares, insuflando o debate sobre a natureza conceitual dessa modalidade.” (CHIARELLI, 1998, p. 21).

Quanto ao tema do meu trabalho, uma “pintura armada”, creio que seja uma alusão à pintura como trincheira, como lugar de abrigo no embate do *fazer* pictórico, ou talvez signifique ainda, uma luta entre uma pintura expressiva e a frieza calculada dos objetos.

Já a pintura, *Cavalo de batalha* (Figura 40), tem sua origem em um *objet trouvé*, um cavalete jogado na rua, ao lado de um container de lixo, ainda em ótimo estado, que decidi utilizar como chassi para uma série de agregações, de vários pedaços de suportes, por meio de cola e arame.

No início de sua construção, esse trabalho não me agradava nem um pouco. Mas bastou virá-lo de ponta cabeça e fotografá-lo que percebi que estava diante da imagem sugerida de um cavaleiro, um guerreiro, uma espécie de Dom Quixote. A aparição daquela figura quixotesca fez com que voltasse uma energia que até então estava dormente. A figura quixotesca começou a fazer sentido pela primeira vez. As crinas, feitas de pedaços de cabo coaxial (também encontrado na rua) e de pequeninos fios coloridos (provenientes de um cabo elétrico, encontrado próximo de um bueiro) enxertados em meio a um denso acúmulo de papel machê e matéria pictórica, davam a sensação daquele cavalo galopar “ao vento”. Foi o disparador que precisava para seguir em frente. Refleti um pouco e decidi que deveria perseguir aquela ideia, projetando e transferindo a imagem (apropriada da internet) de um desenho de cavalo, para hibridar às crinas e proceder com o recorte de grande parte do suporte.

A imagem de um cavalete “afundado” em densos acúmulos de matéria (tinta e papel machê) talvez quisesse representar um desejo oculto, de sufocar uma pintura acadêmica, ou pudesse estar indicando que eu devesse suprimir o uso, daqui para frente, de ilusionismos no meu trabalho (aquelas reminiscências de pintura com tratamentos suaves de modelados de luz e sombra que utilizo contraposta ao pictórico). Já a figura do “guerreiro”, de aparência híbrida, meio homem, meio cavalo, parecia a representação de um centauro em outra sintaxe, ou ainda, um pintor quixotesco.

Pode-se dizer que este último trabalho fica a meio termo de uma pintura-objeto, ou seja, ele já adquire bastante volume, mas o seu recorte sobre a parede, ainda não é completo.

Contudo, no trabalho denominado *Morcego* (Figura 41), busquei construir uma figura sem fundo, que fosse recortada sobre a parede, em formato irregular, com um corpo avolumado, tridimensionalizado pelo acúmulo de materiais diversos. Classifiquei esse trabalho de pintura-objeto segundo a definição de Leda Catunda. Conforme a artista, a nomenclatura “pintura”, antes usada para justificar o emprego da tinta sobre superfícies bidimensionais, parecia não se adequar bem aos seus novos trabalhos, que passaram a ser denominados por ela, de pintura-objeto (Apêndice V), porque além do volume, grande parte deles adquiriu formatos irregulares, ou seja, de figuras recortadas (recortes estabelecidos pelos contornos propostos pela imagem escolhida) sobre a parede. “Ainda, o espessamento passou a conferir um corpo tridimensionalizado às obras, reforçando sua presença no espaço e seu entendimento para além do território da pintura [...]”. (CATUNDA, 2003, p. 19).

Assim, minha intenção no trabalho *Morcego*, era construir uma figura bem reconhecível, diferente da concepção de Leda Catunda, que passou a perseguir uma figuração sugerida, na visualidade de formas orgânicas, no intuito de conferir uma maior ambiguidade às suas obras (Apêndice W) a partir de 1993 e 1994, como base para a sua Tese *Poética da Maciez*. (CATUNDA, 2003, p. 22), e diferente de algumas ambiguidades que pretendi passar em meus trabalhos anteriores, como *Puxando o ar pela boca* (Figura 38) e *Cavalo de batalha* (Figura 40), em que alguma de suas partes não eram totalmente recortadas.

Desse modo, para dar a ideia de uma pintura-objeto procedi com o uso de acúmulos de materiais (potes de emulsão acrílica, camisetas usadas, um guarda-chuva encontrado, arame e fita crepe) como suporte para os acúmulos de matéria pictórica, no intuito de construir um corpo. Sobre as configurações deste, visualizei a imagem de um morcego, que decidi levar em frente na construção desse trabalho.

Em seguida, construí as pernas do morcego com arame revestido por fita crepe, que após foi pintada com tinta acrílica. Para fazer a cabeça do animal, decidi manter parte de um suporte de MDF recortado (e também pintado), que serviu de base para a construção das “ventas” (inserção de parte de um braço de violão, encontrado na rua), e das orelhas (um caixote de plástico recortado, encontrado em

uma feira de legumes). Em seguida, a cabeça serviu de suporte para a inserção de acúmulos (e raspagens) de matéria pictórica, e foi agregada a composição anterior, no intuito de manter a linguagem pictórica contraposta aos volumes reais.

3.1.4 Pinturas fora da parede

Neste grupo inclui os trabalhos *Vanitas* (Figura 42) e *A troca* (Figura 43) por serem pinturas realizadas fora da parede.

Desse modo, mesmo que esses trabalhos assumam aspectos de uma instalação, objeto ou escultura (por conter volume e utilizar o chão como suporte), discutindo fronteiras, são construídos com a intenção de pensar questões relativas à visualidade pictórica.

Mas essa pintura que sai da parede e invade o espaço real deixa de ser pintura ou apenas deixa de ser quadro? ⁵²

Em *Vanitas*⁵³ (Figura 42), abandonei a parede com o objetivo de construir um “suporte tridimensional”, no chão do ateliê, para a pintura (acúmulos de matéria pictórica: *drippings* e empastos), numa uma espécie de desdobramento dos procedimentos utilizados na pintura-objeto *Morcego* (Figura 41).

Decidi começar pelo procedimento de acumular objetos e materiais diversos (mangueira de construção, brinquedos, materiais descartados e pedaços de tecidos, asfalto, fios elétricos, pedaços de tinta acrílica seca e papel machê), ou seja, um agregado de elementos tridimensionais colados e amarrados com arame, montados sobre o próprio chão, como o fez Nuno Ramos (contudo em dimensões bem mais

⁵² Na modernidade, “[...] a linguagem expandiu-se nos materiais, mas dentro dos limites tradicionais do chassi. É na contemporaneidade, se a considerarmos a partir dos anos 1960, que a pintura começa a invadir o espaço tridimensional, rompendo suas fronteiras e ampliando o seu campo. Pode-se dizer a partir destas considerações, que campo do quadro e campo da pintura são duas questões complementares mas distintas. O que constitui o campo específico de uma obra de pintura é seu campo *interno* mas não os limites ou formas do seu suporte.” (CATTANI, 2011, p. 23).

⁵³ “[...] uma variedade de *natureza morta alegórica* na qual os objetos representados aludem à efemeridade da vida humana e das coisas materiais. A denominação remete ao célebre versículo latino de Eclesiastes, ‘*vanitas vanitatum, et omnia vanitas*’ que, em tradução livre, significa ‘*vaidade das vaidades, é tudo vaidade*’. Em geral, a *vanitas* apresenta relógios, livros, jóias, moedas e outros objetos evocativos dos valores transitórios dos homens. Tradicionalmente, a introdução de uma caveira remete, de modo explícito, para a ideia da morte ou *memento mori* (‘lembra-te que morrerás’), reforçando a finitude da nossa existência ante toda e qualquer preocupação.” (MUÑOZ, 2013, s. p.).

reduzidas) nas pinturas de 92 e 94 (Apêndice X), em que os acúmulos, diferentemente de seus outros quadros, estão sobre um suporte retangular que suporta a obra, numa relação, que segundo Tassinari (1997a, p. 21), já não a tensionaria bem, além do que, constituiria uma expansão exagerada do volume delas, numa espécie de expandir por expandir o seu volume, e por isso, já não seriam “[...] tão convincentes quanto as de 88 (Apêndice F) e 91”.

A ideia era utilizar um “amontoado”, análogo ao de Nuno, como um suporte para acumular matéria pictórica (*drippings* e empastos), e assim, fazer uma junção de objetos e materiais. Desse modo, por meio de uma camuflagem pictórica, o intuito era fundir tais elementos tridimensionais, mais afinado agora, com o procedimento de Leda Catunda. Nas palavras da artista: “o tecido funciona para mim como um material pintável”, e “a tinta faz uma junção das matérias, ela contextualiza.” (apud TONE, 2009, p. 13).

Em seguida, sobre as configurações desses acúmulos, visualizei a imagem de um caule de planta, escorado sobre pedras. Para reforçar a ideia de um vegetal, inseri na composição, as folhas de uma planta denominada “Orelha-de-elefante”, retiradas (recortadas) do trabalho *Ação eólica*, de 2010 (Figura 28). Tais folhas são o resultado de uma fotografia daquela planta (Figura 19), que fiz em um parque de Porto Alegre, e que após, transferi suas características (linhas de contorno) com o auxílio de papel carbono, sobre uma área com acúmulos de matéria pictórica e com colagem de pedaços de páginas de revistas, em tons de verde. As folhas foram recortadas em toda a sua extensão, com o auxílio do estilete. Enfim, construí um tronco (tridimensional) de onde “brotam” folhas pictóricas (imagem bidimensional). Agora, eu tinha reduzido o quadro a um pedaço de MDF pintada e agregada àquela composição tridimensional.

Então, questioneimei-me constantemente o porquê do uso desses pequenos pedaços de suporte de MDF pintados. Seriam reminiscências de pintura em um trabalho que parecia estar se tornando cada vez mais tridimensional, mais escultórico? Uma âncora, diante da fobia de sair completamente do plano? Medo de não mais retornar?

Na sequência desse trabalho, por meio do acúmulo de papel machê e tinta, moldei uma cobra, e com este mesmo material, dias depois, moldei um crânio sobre um capacete de motociclista (objeto encontrado em uma lixeira). Percebi que poderia inserir esses dois elementos na composição para reforçar a ideia de uma

vanitas (uma espécie de natureza-morta, inspirada em um tipo de arte simbólica dos séculos XVI e XVII, praticada principalmente no norte da Europa e nos Países Baixos).

Assim, na *vanitas* que construí, também procurei inserir elementos que fossem simbólicos para mim: a caveira simboliza a morte, a planta, a vida, e o animal peçonhento, os dois simultaneamente.

No outro trabalho, *A troca* (Figura 43), a intenção foi proceder com uma tentativa de trocar os “papéis espaciais” de dois tipos de tratamentos utilizados em pintura.

Desse modo, a partir de uma projeção fotográfica, pintei (em tratamento realista) e recortei a figura de uma mulher, de costas. Suspendi essa imagem (por meio de um fio de *nylon*) em frente a um espelho (escorado na parede). Após, utilizei o verso dessa figura recortada para construir a imagem da mesma mulher, contudo agora, de frente e por meio de uma pintura com características contemporâneas (por meio de acúmulos de matéria pictórica sobre objetos e materiais diversos).

E finalmente, usei um espelho como recurso para visualizar, ao mesmo tempo, os dois lados dessa espécie de pintura-objeto, simulando uma inversão espacial: como se a imagem (lado de costas) que antes era ilusão saísse da parede e tomasse corpo no espaço, e o lado da pintura com volumes reais, fosse inserido em seu lugar (de forma virtual, simulada pelo uso de um espelho).

A troca possui afinidades com alguns trabalhos de Adriana Varejão⁵⁴ (Apêndice Y e Z), que são espécies de esculturas/pinturas, com formato de ruínas revestidas por azulejos geometrizados, e no lugar do cimento, carne de charque, em que “[...] as pinturas saem da parede para ganhar o espaço, dialogando com a escultura e a arquitetura.” (DUARTE apud MORAES, 2013, p. 68).

Durante a construção desses trabalhos muitas perguntas insistiam em me perseguir: Estaria eu tentando me afastar do plano pictórico? Continuar a pesquisa futuramente seria partir para a instalação, ou expandir minha prática, do ateliê para a esfera pública?

⁵⁴ Adriana Varejão (Rio de Janeiro, RJ 1964). Pintora. No Rio de Janeiro, entre 1981 e 1985, frequenta cursos livres na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, e faz sua primeira exposição individual em 1988, na Galeria Thomas Cohn. Com azulejos e mapas, evoca um repertório de imagens associadas à história do período colonial brasileiro. “Em obras que se situam entre a pintura e o relevo, emprega frequentemente cortes e suturas em telas e outros suportes que permitem entrever materiais internos que imitam o aspecto de carne. A artista evoca também o barroco, associando pintura, escultura e arquitetura em seus trabalhos.” (VAREJÃO, 2013).

3.1.5 Pinturas que retornam à parede

Por fim, os meus últimos trabalhos da produção atual, *Pele pictórica* (Figura 44) e *Ave* (Figura 45), recuam, voltando à parede.

Assim, em *Pele pictórica* (Figura 44) decidi realizar um “preparado”, uma mistura, um emaranhado de *drippings* sobre um pedaço de plástico, que foi deixado para secar. Dessa massa de tinta seca surgiu uma espécie de “pele pictórica”, que utilizei para agregar objetos e materiais diversos: restos secos de tinta de outras pinturas, um pincel usado, um graveto encontrado na esquina da minha casa, e um pedaço de caixote de plástico (encontrado em uma feira de legumes) recortado na forma de asas de mosquito. Em seguida, dessa junção surgiu uma espécie de corpo (meio peixe, meio inseto), que decidi inserir em um suporte de MDF. A queda inesperada desse corpo durante a noite, devido a sua grande densidade, fez com que eu tivesse a ideia de projetar, ilusoriamente, uma continuação para dentro da tela. Então o corpo foi hibridizado a imagem de uma cabeça de pássaro, sugerida pela junção entre matéria pictórica e colagem (um fragmento fotográfico – imagem de um sapato de salto – extraído de revista). Desse modo, aquela cabeça unida ao corpo projetado para fora do quadro, parecia a junção exata entre os dois espaços (dentro e fora do quadro).

Desse modo, a intenção final foi trabalhar em uma região fronteira, num “espaço-entre”, para conseguir uma ilusão de continuidade. Percebo que aqui há um desdobramento das “passagens” presente em outros trabalhos, analisados anteriormente nesse texto.

A concepção dessa pele (feita de tinta acrílica seca), que é amparada pelo chão do espaço e continua ligada à “pele da tela”, é muito semelhante à ideia presente no trabalho *Língua com padrão sinuoso* (Apêndice AA), de Adriana Varejão, nos quais já existia um claro movimento “para fora”. Adriana acrescenta objetos e cortes à tela, explorando a potencialidade das relações entre pintura e tridimensionalidade, como ocorre com a pele e a carne que “[...] se desvencilham uma da outra para acentuar a ambiguidade, a impossibilidade de sobrevivência” (MORAES, 2013, p. 62).

Outra semelhança pode ser estabelecida com o trabalho *O fígado* (Apêndice W), de Leda Catunda, em que a artista tem por intenção trabalhar volumes e

texturas em formas orgânicas arredondadas, na tentativa de construir um universo de macios. A artista menciona que muitas vezes a tinta não tem função de expressão, e sim gráfica, de reforçar a forma, é uma pintura que liga tudo, que junta as partes, e que alguns de seus trabalhos são feitos para que saiam da parede e funcionem como instalação. (CATUNDA apud RICCIOPPO, 2012, s. p.).

Por fim, o trabalho *Ave* (Figura 45), última obra dessa produção, parece ser uma síntese de várias ideias anteriores.

O animal que dá nome ao trabalho é fruto de uma imagem sugerida sobre as configurações da pintura, feita por meio de *drippings* (que simulam penas), empastos e o recorte de parte de sua silhueta.

Nesse trabalho eu queria realizar uma construção, a partir de acúmulos e contraposições, de forma bem sintética, dando outra função para o “caráter amolecido” (utilizado por Leda Catunda). Para isso, decidi por utilizar apenas um objeto agregado ao quadro, um cinto feito por meio da união de diversas miçangas (acessório de moda feminina), que preendi à ave para que se estendesse até o chão, para dar a ideia de pernas. Esse quadro precisa ser colocado em uma altura exata da parede para que se formem dobras no cinto, para passar a impressão de “pés de ave”. Para ampliar essa sensação, entreabri as pontas do cinto, para lembrar pequenas garras.

Percebo que nesse trabalho (*Ave*) e também na obra anterior (*Pele pictórica*), busquei operar nos limites do plano, buscando um equilíbrio entre a matéria pictórica, na superfície, e os materiais avolumados, ou seja, afastando-me bastante do plano, mas mantendo-me conectado a ele.

Por fim, devo mencionar ainda, que durante o meu *fazer*, muitas vezes sinto como se estivesse construindo um corpo, gerando outro ser, como que imerso em um processo de colagem “*Frankstein*”. Pedra e capacete parecem ossos (crânio), suturas são feitas de arame e fios elétricos. O estilete funciona como uma espécie de bisturi, com o qual faço incisões, para enxertar objetos e materiais (esqueleto?) em meio à massa de papel machê, que muitas vezes se parece com carne ou vísceras. O vermelho da tinta acrílica escorrida e tenaz lembra-me o sangue, que também pode jorrar por meio dos *drippings*. Cabos elétricos e tinta vermelha transfiguram-se em artérias. Tenho a sensação de estar instaurando “um outro” (a obra se fazendo), contudo, num embate recíproco com a matéria. É assim que sinto, muitas vezes durante a execução da obra, da sua instauração. Segundo Passeron

(2004, p.12), na conduta criadora, cria-se um objeto único, com o qual temos relações de diálogo, de pessoa para pessoa, pois este “[...] toma a posição de um ‘pseudo-sujeito’ [...]”.

Características de corpo estão presentes em muitos de meus trabalhos: na representação das vísceras, feitas de acúmulos de objetos e materiais diversos em *Duas direções* (Figura 37), e da pele, composta por várias camadas de tinta acrílica na pintura *Pele pictórica* (Figura 44); na exposição da carne, no rosto, peito e braços da figura presente em *Pintura armada* (Figura 39), e dos órgãos genitais, feminino e masculino, no quadro *Com lama até o pescoço* (Figura 36).

Minhas obras possuem afinidades com a pintura contemporânea da artista Adriana Varejão (Apêndice Y, Z e AA), que segundo MORAES (2013), explora a materialidade da tinta em espessas camadas, abrangendo à superfície da tela e da parede o conceito de pele, tendo como uma de suas referências, a discussão acerca do corpo humano (incisões, inscrições e cicatrizações como marcas e registros sobre a pele), da visceralidade, da carnalidade, do erotismo e da sexualidade. Adriana primeiramente expande o campo da pintura ao dar corpo à espessa massa pictórica em forma de relevo. Em seguida, esse corpo se craquela e fere-se, expondo “[...] grande quantidade de massa pictórica como uma paródia da carnalidade da pintura.” (HERKENHOFF, apud MORAES, 2013, p. 62).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante a pesquisa, o hábito de documentar o meu processo criativo constituiu-se em um importante instrumento de reflexão, pois diante da observação a esses registros (centenas de fotos) costumava indagar-me acerca da seguinte questão: Em que ponto do processo reside o trabalho?

Tais fotografias fizeram-me perceber que poderia ter seguido tantos outros caminhos durante a construção do campo pictórico (Figura 11), apontando para a presença de mais de um trabalho ao longo de um processo, “acabado” ou apenas como embrião de uma ideia para outra construção. Assim, os registros fotográficos do meu processo de criação, juntamente às reflexões do diário de anotações, funcionaram como um importante instrumento de auxílio na redação desse texto, o qual espero ter auxiliado o leitor na decodificação de minhas obras.

Outrossim, sigo agora pontuando algumas questões suscitadas no decorrer da pesquisa.

A primeira, diz respeito ao porquê do uso de elementos tridimensionais ter aumentado tanto em minha prática plástica.

A grande ênfase no uso de elementos heteróclitos pode ser o resultado da necessidade que senti em expandir o meu trabalho artístico, de abrir o campo da pintura a outros campos de experimentação (e a novas relações e influências), antes bem mais restrito ao plano e ao uso de ilusões de tridimensionalidade. Creio que a utilização de elementos tridimensionais em minha prática ganhou força quando comecei a pensar em novos arranjos para o tridimensional (já utilizado por mim de uma forma mais contida desde a produção pictórica de 2005) no momento em que decidi agregar uma grande quantidade destes no trabalho *A cegueira de Narciso* (Figura 35), iniciando assim, uma grande experimentação com todo o tipo de objetos e materiais.

Mas, se minha prática plástica visava associar, desde a produção de 2005, imagens bidimensionais (com tratamentos pictóricos e ilusionistas) a elementos tridimensionais reais, por que o fazia? Por que ambos teriam função equivalente para representar?

O que primeiramente considero importante em meu trabalho é que o real e a pintura têm por função representar, funcionando como equivalentes na balança perceptiva da *mimese*. Vou exemplificar: se a pintura de um cão é a representação de um animal, e não o animal verdadeiro, também a imagem de uma espingarda projetada sobre as configurações de objetos reais (Figura 21) é uma representação, e, portanto, não a arma verdadeira (o real simula ser outra coisa). Ainda, utilizo um acréscimo de matéria pictórica sobre esse suporte tridimensional para que simule ser uma arma pintada. Em síntese, a pintura simula o real, e o real simula a pintura, numa espécie de conceito ampliado de simulação⁵⁵. Creio que meu desejo, ao camuflar objetos reais em pintura, é questionar as fronteiras entre verdadeiro e falso.

Outrossim, uma das minhas intenções, ao utilizar esse equilíbrio entre “simulação do real” e “simulação de pintura”, durante a instauração das obras, foi o de ampliar a sensação de espaço da obra, ou seja, estender o espaço ilusório da pintura ao espaço exterior a esta, por meio de passagens sutis (zonas híbridas de transição), como no trabalho *Duas direções* (Figura 37). Assim, esse *fazer*, entre acúmulos e contraposições, parece criar algumas vezes, uma colagem (ou uma ponte) entre simulações – linguagem pictórica – elementos tridimensionais, de forma mais ou menos equilibrada.

A reflexão anterior vai de encontro à outra questão: por que a hibridização tem aumentado tanto nos últimos trabalhos? Híbrido ou mestiço a composição? Fundir ou tensionar? Qual a melhor estratégia?

Creio que esta questão fica sendo secundária em minha pesquisa, pois me interessa mais a ideia de conhecer as especificidades de cada uma, hibridizações e mestiçagens, e trabalhar “entre” as duas, para que cooperem na construção dos trabalhos. De forma objetiva, elas constituem uma estratégia de colagem na construção das obras, contudo, questiono-me se não seria melhor deixá-las a cargo da intuição, apenas como etapas inerentes ao processo.

Durante a pesquisa, verifiquei ainda, se o uso de diversos desvios experimentais (espécie de subterfúgios do pictórico) faz-se necessário em meu trabalho. Cheguei à conclusão de que os grafismos, as raspagens, as colagens, os

⁵⁵ A simulação está associada ao conceito de *mímesis*, que foi compreendida (e também a própria pintura), de forma bastante redutora durante séculos, como a aparência do real. Atualmente o conceito expandido de *mímesis* inclui também “[...] categorias como cópia, representação, expressão e visualização sensorial da realidade, incluindo – principalmente – o independente produto da realidade.” (GLEINIGER & VRACHLIOTIS apud RAMOS, 2011b, p. 21-22).

recortes e adição de elementos tridimensionais ao suporte, funcionam muitas vezes como uma espécie de recurso compositivo, orientando a deposição de matéria pictórica. E, a cada nova adição destes, acaba por redirecionar a execução das pinturas.

Acredito que o uso “combinado” de simulações e de elementos tridimensionais se constitui em um auxílio para construir a imagem, diante das limitações representativas da pintura, assim como, o arranjo criado entre variadas técnicas da pintura e os desvios experimentais. Todos esses procedimentos fazem com que a obra atinja ainda, um número maior de significações.

Em síntese, minha intenção é conceber uma pintura à maneira de Frank Stella, que se desenvolva para além de seu espaço interno, que possa se expandir de modo ilimitado, ou seja, que não fique “confinada por fronteiras de ângulos e superfícies” (STELLA, 1986, p. 35).

Por fim, empenhar-me-ei na tarefa de responder à questão central dessa pesquisa, ou seja, como a linguagem tridimensional se relaciona e se influencia na construção do campo pictórico.

Se num primeiro momento a pintura foi utilizada como um suporte para a inserção de elementos tridimensionais, num segundo instante, foram estes (todo o tipo de objetos e materiais) que funcionaram como suportes (adicionais – Figura 35, ou montados sobre o próprio chão – Figura 42) para a matéria pictórica.

Pictórico e tridimensional possuem ainda, uma relação de troca, ao emprestarem suas formas, cores e texturas para a construção dos trabalhos, e também de tensão, na “colagem” entre plano e volume. Tensão essa, que pode conduzir a novos empregos de camadas de matéria pictórica para “assimilar” objetos e materiais diversos, numa operação de “camuflagem”.

Outrossim, a sugestão de imagens, por meio da projeção sobre as configurações de objetos e materiais constituiu-se em uma transposição, ou seja, foi diretamente influenciada pelo procedimento que utilizava nas produções anteriores: a sugestão de imagens pelo uso de uma junção de técnicas pictóricas.

Por outro lado, percebo que os elementos tridimensionais influenciaram a pintura a “sair” da parede.

Uma análise acerca do estado atual da minha pesquisa sintetiza assim o caminho trilhado: De um desejo inicial por “enxertar”, ou “diluir” objetos e materiais tridimensionais no espaço pictórico (a pintura tinha por função camuflar e

amalgamar), passei a avolumar bastante a matéria pictórica, como na pele feita por vários acúmulos de tinta acrílica, que se estende pelo chão (Figura 44). Seria uma tentativa de transformar uma linguagem em outra?

Numa espécie de terceiro momento, as pinturas passaram a ser realizadas fora da parede, utilizando suportes tridimensionais para o pictórico (Figura 42 e 43), caminho este, que pode apontar para a sequência dessa pesquisa.

Contudo, este trabalho pode seguir ainda, por outros rumos, investigando maneiras de construir pinturas no espaço, em um campo expandido, ou ainda, tentar responder a questões que ficaram em suspenso nessa e nas minhas pesquisas anteriores, como as relações estabelecidas entre a pintura (plano, cor e gesto) e o desenho (linhas de construção e de contorno), ou seja, verificar como estes dois campos autônomos se relacionariam e influenciariam-se na construção de obras híbridas.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michel. **Arte Contemporânea: Uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

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

BALZI, Juan José. **O Impressionismo**. São Paulo: Claridade, 2009.

Bienal de Artes Visuais do Mercosul (3. : 2001 : Porto Alegre) 3 Bienal do Mercosul : Arte por toda parte. Ação Educativa. Porto Alegre: FBAVM, 2001.

CAMARGO, Iberê. **Enciclopédia Itaú Cultural – Artes Visuais**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2083>. Acesso em: 12 dez. 2013.

_____. **No andar do tempo**: 9 contos e um esboço autobiográfico. Porto Alegre: L&PM, 1988.

CAMPOS, Jorge Lúcio de. **Do simbólico ao virtual**: a representação do espaço em Panofsky e Francastel. São Paulo: Perspectiva: Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1990.

CATTANI, Icleia Borsa. Arte Contemporânea: O Lugar da Pesquisa. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Élide (Org.). **O meio como ponto zero**: Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

_____. Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos. In: _____ (Org.). **Mestiçagens na arte contemporânea**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 21-34.

_____. Poética, matéria, campos nas pinturas de Karin Lambrecht. **Porto Arte**. Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, v. 18, n. 31, p. 18-30, nov. 2011.

CATUNDA, Leda. **Poética da Maciez**: pinturas e objetos. 2003. 118 p. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

CHATEAU, Dominique. “A autonomia da teoria”. In: ZIELINSKY, Mônica. (Org.). **Fronteiras**: Arte, crítica e outros ensaios. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

CHIARELLI, Tadeu. **Leda Catunda**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

_____. Os planos de Leda Catunda – 1/1/2009. In: **Textos**. Disponível em: <http://www.ledacatunda.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=34>. Acesso em: 26 nov. 2013.

CORONA, Marilice. **Autorreferencialidade em Território Partilhado**. 2009. 278 p. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

_____. **En abyme**. Porto Alegre: Espaço Cultural ESPM. Catálogo da exposição, 2010.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História**. São Paulo: Odysseus Editoras, 2006.

DUARTE, Paulo Sérgio. A dúvida depois de Cézanne. In: NOVAES, Adauto (Org.). **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das letras, 1994, p. 299-318.

ERNST, Max. Disponível em: **Da página 3 – Pedagogia e Comunicação**. <<http://educacao.uol.com.br/biografias/max-ernst.jhtm>>. Acesso em: 05 mar. 2013.

FARIAS, Agnaldo. **Arte brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2002.

FILHO, Paulo Venâncio. **Iberê Camargo: desassossego do mundo**. Rio de Janeiro: The Axis Instituto Cultural, 2001.

GIANNOTTI, Marco. **Breve história da pintura contemporânea**. São Paulo: Claridade, 2009.

GOMBRICH, E. H. **Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

GOMES, Paulo. **Comentários: alterações e derivas da narrativa numa poética visual**. 2003. 316 f. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

GONÇALVES, Flávio Roberto. **Armas do desenho: Análise da minha produção de 1992 e 1993**. 1994. 181 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1994.

_____. **Où se trouve le dessin?**: une idée de dessin dans l'art contemporain. 2000. Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Université de Paris I – Pantheon Sorbonne, Paris-France, 2000.

_____. Uma visão sobre os documentos de trabalho. Porto Alegre: **Panorama Crítico**, 2009. Disponível em: <www.panoramacritico.com/002/artigos.php>. Acesso em: 02 jan. 2013.

GREENBERG, Clement. Pintura modernista. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecilia Cotrim (Org.). **Clement Greenberg**: e o debate crítico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 101-110.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1996.

HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto**: redescobrimo as técnicas secretas dos mestres. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**: História, Teoria, Ficção. Rio de Janeiro: Imago Editora Ltda, 1988.

KRAUBE, Anna-Carola. **História da Pintura**: Do Renascimento aos nossos dias. Könemann, 2000.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado (Tradução de Elizabeth Carbone Baez). **Revista Gávea**, nº 1, p. 87-93, 1984. Título original: Sculpture in the Expanded Field. Artigo publicado em October/MIT Press, vol. 8, p. 30-44, Spring, 1979. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2014.

LAGNADO, Lisette. **Conversações com Iberê Camargo**. São Paulo: Iluminuras, 1994.

MACHADO, Vladimir. Projeções luminosas e os métodos fotográficos dos panoramas na pintura da Batalha do Avahy (1875-1876): O “espetáculo das artes”. **19&20**, Rio de Janeiro, v. III, n. 1, jan. 2008. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/obras/obras_pa_avahy.htm>. Acesso em: 13 jun. 2012.

MAMMÌ, Lorenzo. Nuno Ramos. In: MAMMÌ, Lorenzo; NAVES, Rodrigo; TASSINARI, Alberto. **Nuno Ramos**. São Paulo Ática, 1997.
MORAES, Marcos. **Adriana Varejão**. São Paulo: Folha de São Paulo: Instituto Itaúcultural, 2013.

MOREIRA, Altamir. **A Morte e o Além**: iconografia da pintura mural religiosa da região central do Rio Grande do Sul (século XX). 2006. 309 p. Tese (Doutorado em Teoria, História e Crítica da Arte) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

MUNIZ, Vik. **Sobre o artista**. Disponível em: <<http://nararoesler.com.br/sobre/vik-muniz>>. Acesso em: 13 fev. 2013.

MUÑOZ, Alejandra. **Vanitas contemporânea**: provocações de uma série de André França. Disponível em: <http://www.andrefranca.com/vanishing_ahm.html>. Acesso em: 31 dez. 2013.

NAVES, Rodrigo. Em pó. In: MAMMÌ, Lorenzo; NAVES, Rodrigo; TASSINARI, Alberto. **Nuno Ramos**. São Paulo Ática, 1997.

O'HARA, Frank Herbert. **Jackson Pollock (1912/56)**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 1960.

PASSERON, René. A poética em questão. **Porto Arte**. Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, v. 1, n. 21, p. 9-15, jul./nov. 2004.

PICASSO, Pablo. Disponível em: <http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_867.html>. Acesso em: 05 mar. 2013.

POLLOCK, Jackson. Disponível em: <http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_889.html>. Acesso em: 04 mar. 2013.

PONGE, Robert (Org.). **O surrealismo**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1991.

RAMOS, Nuno. **Enciclopédia Itaú Cultural – Artes Visuais**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_IC/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2916&cd_idioma=28555>. Acesso: 14 dez. 2013.

_____. **Junco**. São Paulo: Iluminuras, 2011a.

RAMOS, Paula. Iberê Camargo: Uma vida mesclada às tintas. **Revista da Fundação Iberê Camargo**. Porto Alegre, s/d.

RAMOS, Rosa Coelho. **Hibridismos**: sintomas de expansão na pintura contemporânea. 2011. 62 p. Dissertação (Mestrado em Pintura) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2011b.

READY-MADE. **Enciclopédia Itaú Cultural – Artes Visuais**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5370>. Acesso em: 26 nov. 2012.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. **Porto Arte**. Revista de Artes Visuais, Porto Alegre, v. 7, n. 13, p. 81-95, nov. 1996.

_____. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero**: Metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002, p. 123-140.

RIBEIRO, Paulo. Que forças derrubam o ciclista? Iberê Camargo, escritor. CASTILHOS, Laura; VICENTINI, Daniela; RIBEIRO, Paulo. **Tríptico para Iberê**. São Paulo: Cosac Naify e Fundação Iberê Camargo, 2010.

RICCIOPPO, Carlos Eduardo. Conversa com Leda Catunda – 1/1/2012. In: **Textos**. Disponível em: <http://www.ledacatunda.com.br/portu/depo2.asp?flg_Lingua=1&cod_Depoimento=36>. Acesso em: 26 nov. 2013.

RICKLEFS, Robert E. **A economia da natureza**: um livro texto de ecologia básica. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

RÖHNELT, Mário Alberto Birnfeld. **Pintura**: da matéria à representação. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2011.

RUDUIT, René de Moraes. **A construção do campo pictórico**: acúmulos e sobreposições. 2005. 98 f. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

RUTH SCHNEIDER: $\frac{1}{4}$ de Vida. Passo Fundo: Museu de Artes Visuais Ruth Schneider (MAVRS), 2013. 1 DVD (9 min), color.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011.

SANTOS, Jair Ferreira dos. **O que é pós-moderno**. Brasiliense, 2004.

SCHNEIDER, RUTH. Disponível em: <http://www.upf.br/mavrs/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=3>. Acesso em: 03 set. 2013.

SPIER, Denise. **Pintura em campo expandido**. 2011. 98 f. Monografia (Bacharelado em Artes Visuais com ênfase em História, teoria e crítica de arte) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

STANGOS, Nikos. **Conceitos da arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

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

STELLA, Frank. Disponível em: <pt.wikipedia.org/wiki/Frank_Stella>. Acesso em: 05 mar. 2013.

_____. **Working Space**. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

TASSINARI, Alberto. 111 de Nuno Ramos. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). **Arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Marca d'Água Livraria e Editora Ltda, 2001a.

_____. Gestar, justapor, aludir, duplicar. In: MAMMÌ, Lorenzo; NAVES, Rodrigo; TASSINARI, Alberto. **Nuno Ramos**. São Paulo Ática, 1997a.

_____. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001b.

_____. Pinturas de 1988. In: MAMMÌ, Lorenzo; NAVES, Rodrigo; TASSINARI, Alberto. **Nuno Ramos**. São Paulo Ática, 1997b.

TOMBINI, Cleandro Stevão. **Desvios pictóricos**: recursos fotográficos na pintura. 2010. 62 f. Monografia (Especialização em Pedagogia da Arte) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

TONE, Lilian. Leda Catunda: entrevista comentada. In: CATUNDA, Leda; MESQUITA, Ivo. **Leda Catunda**: 1983-2008. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009.

VAREJÃO, Adriana. **Enciclopédia Itaú Cultural – Artes Visuais**. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=941>. Acesso em: 14 fev. 2013.

VICENS, Frances. **Arte abstrata e arte figurativa**. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979.

VICENTINI, Daniela. Iberê Camargo: o vermelho e o azul. In: CASTILHOS, Laura; VICENTINI, Daniela; RIBEIRO, Paulo. **Tríptico para Iberê**. São Paulo: Cosac Naify e Fundação Iberê Camargo, 2010.

WALTHER, Ingo. **Pablo Picasso 1881 – 1973: O Génio do Século**. Benedikt Taschen, 1994.

WOOD, Paul (Et al.). **Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

ZIELINSKY, Mônica. **Heloisa Schneiders da Silva: obra e escritos**. Porto Alegre: MARGS, 2010.

APÊNDICE



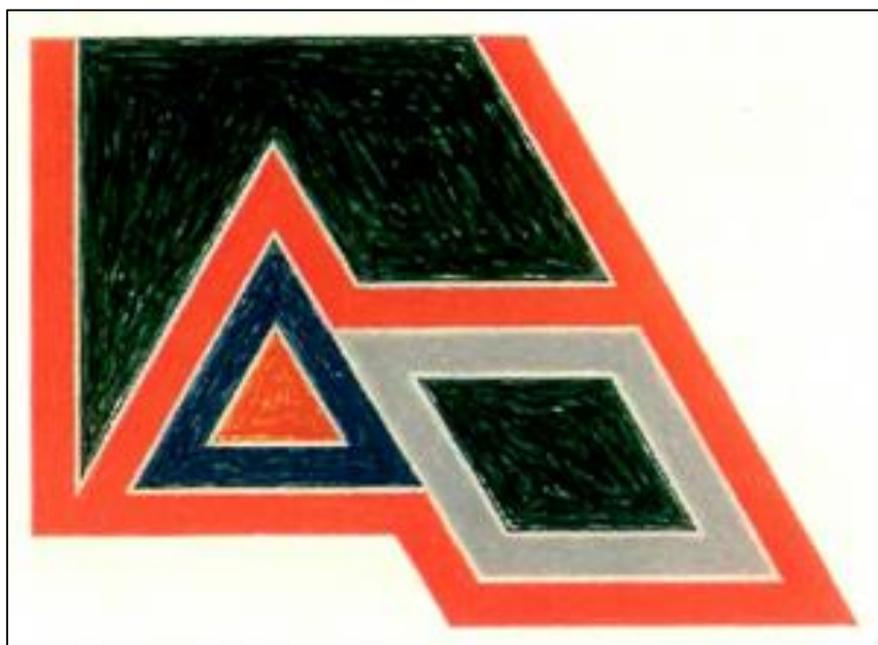
Apêndice A – Iberê Camargo, *Auto-retrato*, 1984. Óleo s/ tela, 35 x 25 cm.
Fonte: RAMOS, Paula. Iberê Camargo: Uma vida mesclada às tintas. **Revista da Fundação Iberê Camargo.** Porto Alegre, s/d., p. 9.



Apêndice B – Robert Rauschenberg, *Cama*, 1955. Óleo e lápis s/ travesseiro, colcha e lençol montados sobre madeira, 191 x 80 x 16,5 cm. Fonte: TASSINARI, A. **O espaço moderno.** São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001, p. 104.



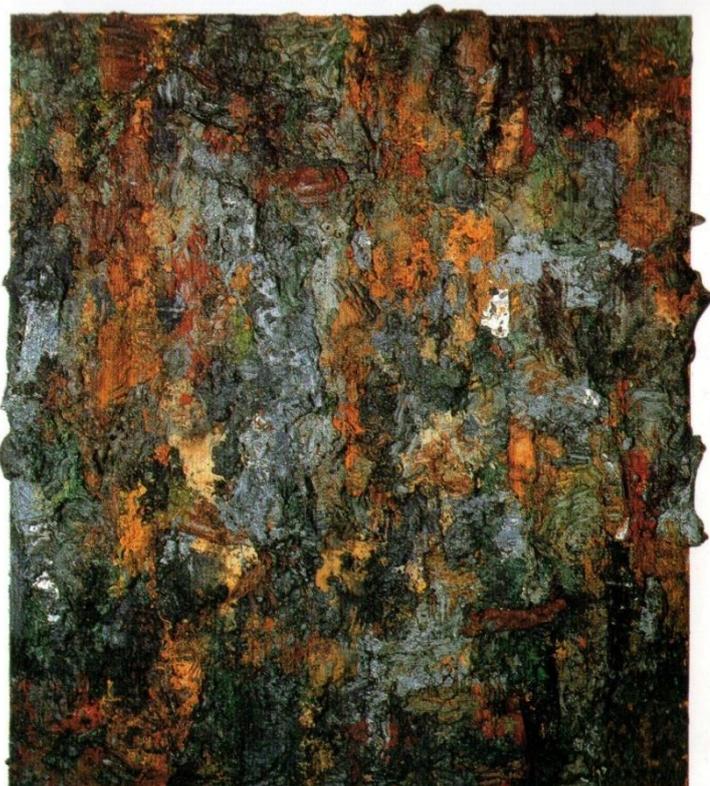
Apêndice C – Anselm Kiefer, *A Via Láctea*, 1987. Tintas emulsionadas, óleo, acrílica e esmalte s/ tela, arames e objetos de chumbo aplicados, 380 x 560 cm. Fonte: TASSINARI, A. **O espaço moderno.** São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001, p. 123.



Apêndice D – Frank Stella, *Sanbornville I*, 1966. Pintura alquídica e exposídica (?) s/ tela, 371 x 264 x 10 cm. Fonte: Kraube, 2000. p. 113.



Apêndice E – Nuno Ramos, *Sem título*, 1989. Vaselina, parafina, pigmento, tecidos e materiais diversos s/ madeira, 260 x 400 cm. Disponível em: <www.nunoramos.com.br>. Acesso em: 7 mar. 2013.



Apêndice F – Nuno Ramos, *Sem título*, 1988. Vaselina, parafina, tecidos e materiais diversos s/ madeira, 250 x 220 cm. Col. MAC – São Paulo. Fonte: MAMMI, L.; NAVES, R.; TASSINARI, A. **Nuno Ramos**. São Paulo Ática, 1997, p. 17.



Apêndice G – Pablo Picasso, *Guitarra*, 1913. Papel colado, carvão, giz e nanquim s/ papel montado em tela, 66,4 x 49,6 cm. MoMA, Nova York. Fonte: TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno.** São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001, p. 40.



Apêndice H – Leda Catunda, *Paisagem com lago*, 1984. Acrílica s/ colchão, 150 x 185 x 25 cm. Fonte: CATUNDA, Leda; MESQUITA, Ivo. **Leda Catunda: 1983-2008.** São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009, p. 17.



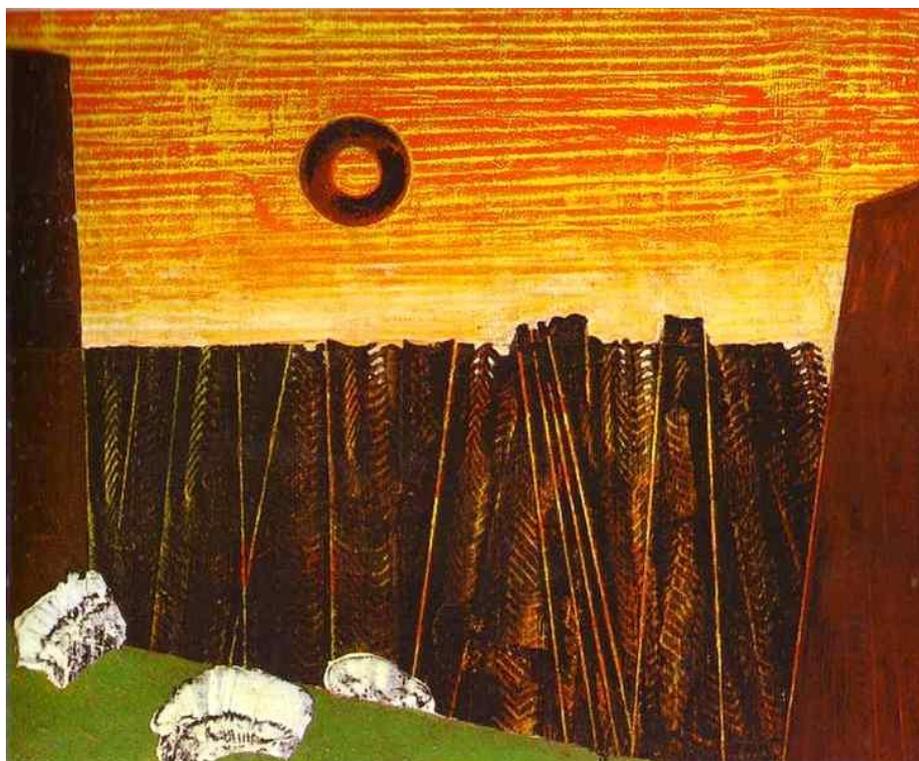
Apêndice I – Pablo Picasso, *Babuino com Cria*, 1951. Bronze (segundo original de gesso, metal, cerâmica e dois carrinhos de brincar), 53,3 x 33,7 x 52,7 cm. Fonte: WALTHER, Ingo.
Pablo Picasso 1881 – 1973: O Gênio do Século. Benedikt Taschen, 1994, p. 48.



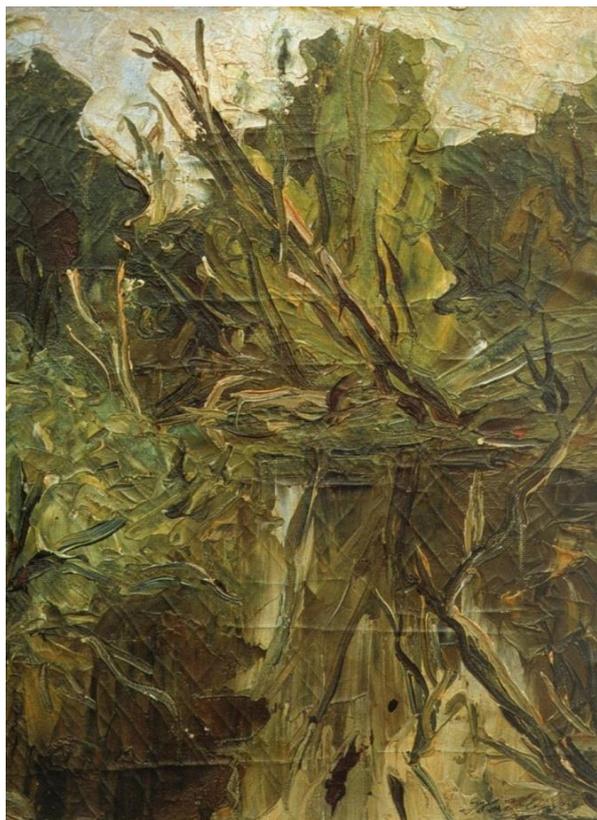
Apêndice J – Marcel Duchamp, *A fonte*, 1917. Ready-made, urinol invertido, altura 60 cm.
 Disponível em: <<http://egonturci.wordpress.com/2012/09/10/a-fonte/>>. Acesso em: 30 dez. 2013.



Apêndice K – Jackson Pollock, *Número 34* (detalhe), 1949. *Dripping* s/ tela. Fonte: HADDAD, D. A.; MORBIN, D. G. *A arte de fazer arte*. 6º ano. São Paulo: Saraiva, 2009. p. 63.



Apêndice L – Max Ernst, *Florestas-Arestas*, 1927. Óleo s/ tela, 54 x 65 cm. Disponível em: <<http://www.artexpertswebsite.com/pages/artists/ernst.php>>. Acesso em: 20 dez. 2013.



Apêndice M – Iberê Camargo, *Jaguarí*, 1941. Óleo s/ tela, 40 x 30 cm. Coleção Maria Camargo. Fundação Iberê Camargo. Fonte: RAMOS, Paula. *Iberê Camargo: Uma vida mesclada às tintas*. *Revista da Fundação Iberê Camargo*. Porto Alegre, s/d., p. 9.



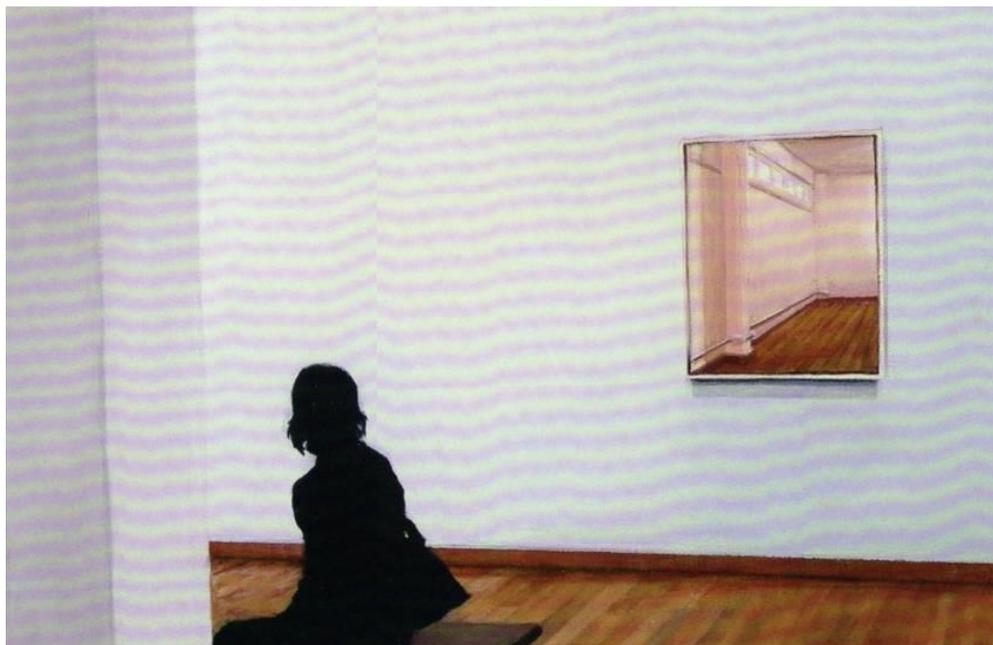
Apêndice N – Iberê Camargo, *Núcleo*, 1965. Óleo s/ tela, 150 x 212 cm. Col. Cristóvão Moura, Rio de Janeiro. Fonte: FILHO, Paulo Venâncio. *Iberê Camargo: desassossego do mundo*. Rio de Janeiro: The Axis Instituto Cultural, 2001, p. 99.



Apêndice O – Iberê Camargo, *As idiotas*, 1991. Óleo s/ tela, 200 x 250 cm. Col. Maria Camargo, Porto Alegre. Fonte: FILHO, Paulo Venâncio. **Iberê Camargo: desassossego do mundo.** Rio de Janeiro: The Axis Instituto Cultural, 2001, p. 166.



Apêndice P – Frank Stella, *The pequod meets the Bachelor*, 1988. Disponível em: <<http://jordzzz67.tumblr.com/post/65448344458>>. Acesso em: 31 dez. 2013.



Apêndice Q – Marilice Corona, *Espaço de jogo – O convite*, 2010. Acrílica s/ tela, 20 x 30 cm.
 Fonte: CORONA, Marilice. *En abyme*. Porto Alegre: Espaço Cultural ESPM.
 Catálogo da exposição, 2010, s. p.



Apêndice R – Leda Catunda, *Vedação rosa (detalhe)*, 1983. Acrílica s/ toalha, 215 x 125 cm. Fonte:
 CATUNDA, Leda; MESQUITA, Ivo. *Leda Catunda: 1983-2008*. São Paulo:
 Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009, p. 14.



Apêndice S – Ruth Schneider, *Sem título, s/ data*. Mista: lã de ovelha, papel machê, sombrinha, arco de metal. Disponível em: <<http://www.upf.br/mavrs/index.php/acervo>>. Acesso em: abr. 2013.



Apêndice T – Ruth Schneider, *Sem título, s/ data*. Acrílica s/ madeira recortada. Doação: Renato Rosa. Acervo Pinacoteca Aldo Locatelli. Disponível em: <<http://pinacotecasaldolocatellierubenberta.blogspot.com.br/2013/05/ruth-schneider-saudades.html>>. Acesso em: 10 set. 2013.



Apêndice U – Leda Catunda, *Sete lagos*, 1993. Acrílica s/ tecido e fórmica, 165 x 215 cm.
Disponível em: <http://www.ledacatunda.com.br/portu/comercio.asp?flg_Lingua=1&cod_Artista=91&cod_Serie=11>. Acesso em: 30 nov. 2013.



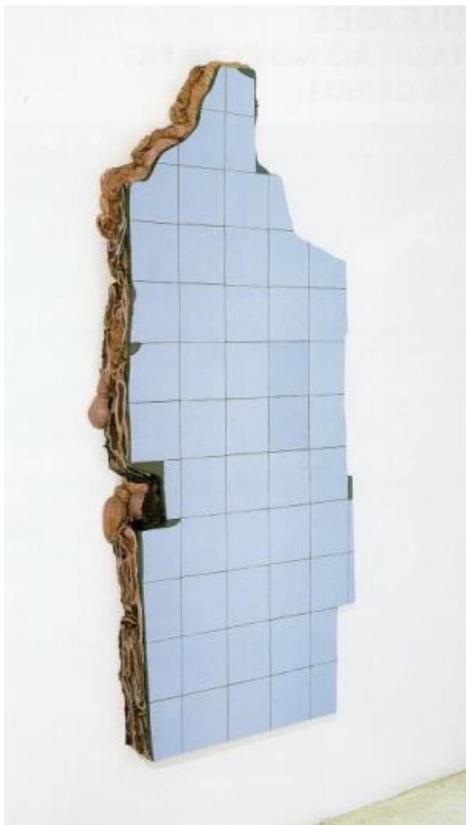
Apêndice V – Leda Catunda, *Inseto II*, 1996. Acrílica s/ tela e plástico, 135 x 94 x 24 cm. Fonte: CHIARELLI, Tadeu. **Leda Catunda**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998, p. 154.



Apêndice W – Leda Catunda, *O fígado*, 1990. Acrílica s/ tela, pelúcia e fórmica, Diâmetro: 260 e 90 cm. Fonte: CATUNDA, Leda; MESQUITA, Ivo. **Leda Catunda**: 1983-2008. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2009, p. 138.



Apêndice X – Nuno Ramos, *Sem título*, 1994. Espelho, tecidos, plástico, metal, folhas de ouro e prata s/ madeira. Col. Do artista. Fonte: MAMMI, L.; NAVES, R.; TASSINARI, A. **Nuno Ramos**. São Paulo Ática, 1997, p. 20.



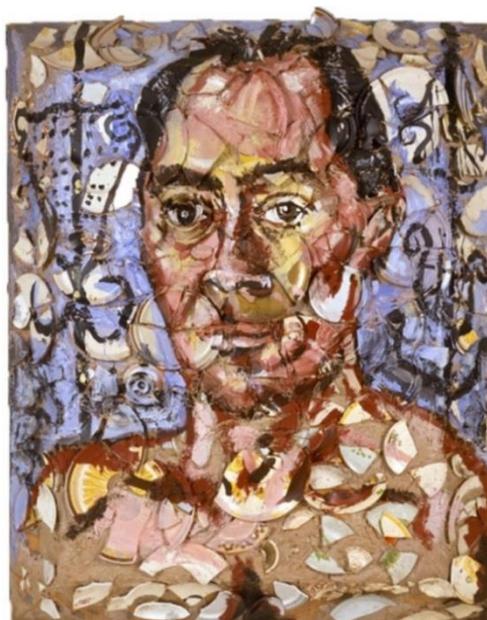
Apêndice Y – Adriana Varejão, *Ruína de charque São Paulo*, 2000. Óleo s/ madeira e poliuretano.
 Fonte: MORAES, M. **Adriana Varejão**. São Paulo: Folha de São Paulo: Inst. Itaúcultural, 2013, p. 69.



Apêndice Z – Adriana Varejão, *Linda do Rosário (detalhe)*, 2004. Óleo s/ alumínio e poliuretano.
 Fonte: MORAES, M. **Adriana Varejão**. São Paulo: Folha de São Paulo: Inst. Itaúcultural, 2013, p. 81.



Apêndice AA – Adriana Varejão, *Língua com padrão sinuoso*, 1998. Óleo s/ tela e alumínio, 200 x 170 x 57 cm. Fonte: MORAES, M. **Adriana Varejão**. São Paulo: Folha de São Paulo: Inst. Itaúcultural, 2013, p. 63.



Apêndice AB – Julian Schnabel, *Sem título*, 1987. Técnica mista s/ madeira, 72 x 60". Disponível em: <<http://www.julianschnabel.com/paintings/portraits/plate-portraits/untitled-claude-picasso>>. Acesso em: 4 abr. 2013.