

AMELIA BRANDELLI

**RE-ENCONTROS:
O SENTIDO POÉTICO NA JUSTAPOSIÇÃO
PICTÓRICA**

PORTO ALEGRE,
NOVEMBRO DE 2006

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO

RE-ENCONTROS:
O SENTIDO POÉTICO NA JUSTAPOSIÇÃO PICTÓRICA

AMELIA DUARTE TEIXEIRA BRANDELLI

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARTES VISUAIS, COMO REQUISITO
PARCIAL PARA OBTENÇÃO DO
GRAU DE MESTRE EM POÉTICAS
VISUAIS.

ORIENTADORA: PROF.^a DR.^a MÔNICA ZIELINSKY

PORTO ALEGRE
2006

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO

RE-ENCONTROS:

O SENTIDO POÉTICO NA JUSTAPOSIÇÃO PICTÓRICA

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARTES VISUAIS, COMO REQUISITO
PARCIAL PARA OBTENÇÃO DO
GRAU DE MESTRE EM POÉTICAS
VISUAIS.

ORIENTADOR:

Prof.^a Dr.^a Mônica Zielinsky

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. José Luis de Pellegrin

Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha

Prof. Dr. Flávio Gonçalves

Para Juliana Brandelli

AGRADECIMENTOS

Ao Alexandre, amor da minha vida, companheiro em todas as horas, agradeço por tudo e por tanto.

Aos meus filhos, Juliana, Leandro e Luisa, fontes do maior incentivo para prosseguir, mesmo no cansaço, agradeço por existirem.

Aos meus pais, Amélia e Abel (em memória), por todo amor dispensado.

A Maria Bonato pelas palavras ditas em incentivo.

A meus amigos, Elizabeth Terresini, Isabel de Castro, Eduardo Veras, Claudia Barbisan, Manuel da Costa, Alexandre Moreira, Nelson Rosa e Patrícia Schreineir.

A Mônica Zielinsky minha orientadora, por sua generosidade e apoio.

A ESPM, em especial aos professores Ana Maldonado e Sérgio Checchia;

Aos meus alunos, com quem aprendo sempre.

Uma lata existe para conter algo,
Mas quando o poeta diz lata
Pode estar querendo dizer o incontível

Uma meta existe para ser um alvo,
Mas quando o poeta diz meta
Pode estar querendo dizer o inatingível

Por isso não se meta a exigir do poeta
Que determine o conteúdo em sua lata
Na lata do poeta tudo-nada cabe,
Pois ao poeta cabe fazer
Com que na lata venha caber
O incabível

Deixe a meta do poeta, não discuta,
Deixe a sua meta fora da disputa
Mata dentro e fora, lata absoluta
Deixe-a simplesmente metáfora.

"Metáfora"
GILBERTO GIL

RESUMO

O Sentido poético da justaposição pictórica é uma pesquisa em poéticas visuais que tem como objetivo investigar conceitos como justaposição, montagem e metáfora na constituição da minha produção em pintura. Este estudo, portanto, discute uma pintura organizada a partir do encontro de materiais que, justapostos, fazem analogia a procedimentos da pintura. Desta forma serão discutidas no transcorrer da apresentação, questões recorrentes e seus desdobramentos no processo de criação. Os materiais utilizados na construção das obras são pensados e escolhidos por suas qualidades táteis e sensuais, tais como textura, brilho, opacidade e sedução. Em um certo momento a pintura deixa o plano bidimensional e parte para a tridimensionalidade; esta mudança será analisada através de teóricos como Rosalind Krauss e Alberto Tassinari. Nesta justaposição de cores, texturas, materiais e objetos, o título apresenta-se como elemento também justaposto ao trabalho físico da pintura.

Palavras-chave: justaposição – montagem - metáfora
– pintura – objeto.

ABSTRACT

The poetical sense of the pictorial juxtaposition is a research in poetical appearances that has the objective to investigate concepts as juxtaposition, assembly and metaphor in the constitution of my production in painting. This study, therefore, discuss a painting organized from the meeting of materials argues that, juxtaposed, make analogy to the painting procedures. In such a way, questions and its unfoldings in the creation process will be argued in the recurrent presentation. The materials used in the construction of the workmanships are thought and chosen for its tactile and sensual qualities, such as texture, brightness, opacity and seduction. At a certain moment the painting leaves the two-dimensional plan and goes to the tree-dimensional plan; this change will be analyzed through theoreticians as Rosalind Krauss and Alberto Tassinari. In this juxtaposition of colors, textures, materials and objects, the heading is presented as an also juxtaposed element to the physical work of the painting.

Keywords: juxtaposition - assembly - metaphor - painting - object

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - Amelia Brandelli - Este vestido minha mãe comprou para uma ocasião especial, ainda está com a etiqueta da loja, 1998. Veludo e encáustica sobre madeira, 150 x 120 cm. _____ 12
- Figura 2 - Amelia Brandelli - Como é escura esta noite, 1998. Tecido translúcido, monotipia s/ papel arroz e pele de intestino de vaca. 150 x 120 cm _____ 13
- Figura 3 - Amelia Brandelli - Agonia, 1998. Acrílica e pigmento sobre tela. 150 x 120 cm _____ 14
- Figura 4 - Amelia Brandelli - Apenas Restamos, 1998. Veludo sobre madeira. 160 x 60 cm _____ 17
- Figura 5 - Amelia Brandelli - Seu olhar estava tão radiante que mal conseguia conter o sorriso, 2001. Impressão digital sobre lona e veludo. 80 x 106 cm _____ 18
- Figura 6 - Amelia Brandelli - Seus pés estão gelados, 2003. Acrílico, manta vinílica e vidro sobre tela. 180 x 37 cm _____ 20
- Figura 7 - Amelia Brandelli - Nesta Data Querida, 2003. Mármore sobre almofada de veludo. 180 x 37 cm _____ 21
- Figura 8 - Amelia Brandelli - Porque hoje minha filha me abraçou, 2003. Óleo e acrílica sobre painel de madeira e cadeira de ferro. 100 x 243 x 70 cm _____ 22

- Figura 9 - John Armleder - Furniture Sculpture 196, 1998. Acrílico sobre tela e quatro bancos de metal. 915 x 244 x 60 cm _____ 23
- Figura 10 - Carlos Fajardo - espelhos e vidros, 2002. Espelhos e vidros. 117 x 131 x 4 cm _____ 25
- Figura 11 - Amelia Brandelli - "Perdeu-se a nuvem sobre a ponte estreita, um brilho frio desliza pelas ruas", 2006. Óleo sobre tela, laca sobre madeira e objeto de MDF revestido de melanina. 180 x 150 x 35 cm _____ 45
- Figura 12 - Amelia Brandelli - "Leves soam nossos passos no velho parque sob árvores altas", 2006. Vidro e madeira. 200 x 120 cm _ 56
- Figura 13 - Amelia Brandelli - "O ouro vermelho do meu coração", 2006. Óleo sobre painel de mogno. 80 x 180 cm _____ 58
- Figura 14 - Amelia Brandelli - "O teu semblante afundou sobre mim no crepúsculo", 2006. encaústica e óleo sobre painel de madeira. 80 x 180 cm _____ 58
- Figura 15 - Robert Rauschenberg, "Canyon," 1959 _____ 64
- Figura 16 - Amelia Brandelli - "Uma chama purpúria apagou-se junto a minha boca", 2006. Piche e óleo sobre madeira. 180 x 180 cm" _ 65
- Figura 17 - Amelia Brandelli - "Rodeada de sombras pela sonolência da folhagem, pelo ouro escuro de girassóis fanados", 2005. Tinta esmalte sobre madeira e objeto de madeira. 200 x 180 x 30 cm __ 68
- Figura 18 - Amelia Brandelli - "Indizível é tudo isso que se cai abalado de joelhos", 2005. Acrílica, óleo e piche sobre madeira. 100 x 243 cm _____ 73
- Figura 19 - Amelia Brandelli - "Paciente quietude respiram os pinheiros", 2006. Tinta automotiva sobre madeira e objeto de madeira e fórmica. 190 x 180 x 40 cm. _____ 75
- Figura 20 - Robert Rauschenberg, "Monogramm" 1959 _____ 84

Figura 21 - Amelia Brandelli - "Branco-lunar o frescor da pedra envolveu a t mpora vigiante", 2006. Acrílica sobre painel de madeira e escada de metal. 240 x 180 x 10 cm _____ 86

Figura 22 - Amelia Brandelli - "A fonte azul a teus p s, misterioso o silêncio vermelho de tua boca", 2004. Acrílica sobre tela. 150 x 150 cm _____ 88

Figura 23 - Amelia Brandelli - "O anoitecer soa em azul  mido", 2004. Acrílica sobre tela. 150 x 150 cm _____ 91

SUMÁRIO

<u>INTRODUÇÃO</u>	1
<u>1 RESGATANDO A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA</u>	9
1.1 BREVE HISTÓRICO	10
1.2 ALGUMAS QUESTÕES E CONCEITOS OPERACIONAIS	26
1.2.1 A CONSTRUÇÃO DO ESPAÇO	27
1.2.2 A MATERIALIDADE NA MINHA PINTURA	34
<u>2 MONTAGEM, NARRATIVA E METÁFORA</u>	43
2.1 O PROCESSO CRIATIVO	44
2.2 A MATERIALIDADE - SUPERFÍCIE	54
2.2.1 SOBRE RAUSCHENBERG	61
2.2.2 MADEIRA	66
2.3 A METÁFORA	67
2.4 A MONTAGEM	73
2.5 OS TÍTULOS NARRATIVOS	74
<u>3 A JUNÇÃO DE FRAGMENTOS: PINTURAS COM OBJETOS</u>	79

3.10 ARTISTA	80
3.2 DO OBJETO	81
3.3 ASSEMBLAGE	83
3.4 APROPRIAÇÃO	85
3.5 O SENTIDO ALÉM DA VISÃO	87
3.6 A VERDADE DE CADA UM	90
3.7 AS PRÁTICAS ARTÍSTICAS	93
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	96
BIBLIOGRAFIA UTILIZADA	101

INTRODUÇÃO

O trabalho de pesquisa de um artista em torno de sua produção não precisa, necessariamente, ser encarado como um monólogo do ego com sua obra. A tentativa de mapeamento e formulação das idéias e conceitos que estruturam um trabalho de arte, além das inúmeras relações que só mesmo o seu criador poderia nos revelar, deveria ser vista como uma contribuição ao trabalho de pesquisa em artes

Mário Ramiro, artista plástico.

RE-ENCONTROS: O SENTIDO POÉTICO NA JUSTAPOSIÇÃO PICTÓRICA é o título desta pesquisa em Poéticas Visuais, que se configura como um diário de anotações reflexivas da produção aqui apresentada. O objeto de estudo corresponde a uma etapa do meu processo de trabalho em pintura. Desta forma, serão discutidas, no transcorrer da apresentação, questões pertinentes ao meu processo criativo e seus desdobramentos.

Este processo começa com a criação de um depósito de materiais com características díspares, em termos de texturas e, também, de constituições diferentes entre si, que trazem, à memória desta artista, lembranças afetivas. Estes materiais são articulados juntamente com conceitos operacionais que vêm acompanhando sua poética, como: montagem, metáfora e narrativa, conceitos que serão desenvolvidos ao longo da pesquisa.

Para que seja possível ao leitor acompanhar o cerne desta pesquisa, que trata exatamente da formação do meu trabalho, é importante salientar a quase impossibilidade de apresentar o todo de um processo artístico que mexe, não somente com a razão, mas, principalmente, com a intuição do artista, por vezes tornando árduo o ato de escrever.

Em alguns momentos, não se pode explicar tudo o que envolve a criação de uma obra de arte, pois é preciso utuí-la e ficar em alerta (em função da pesquisa que exige um corpo escrito) para selecionar e registrar um maior número possível de procedimentos para clarear os caminhos, do ato criador ou sua gênese.

Para tanto, é de extrema importância o “diário de bordo”, elemento indispensável para o artista criador e

pesquisador, pois as idéias fluem a todo instante, quando o artista encontra - se em íntimo contato com o seu trabalho.

Ao mesmo tempo, estas mesmas idéias acabam por mesclarem-se ao mundo do inconsciente, por isso a importância de ter o diário sempre à mão, para registrar anotações e reflexões.

De acordo com Pareyson, um passo leva a outro e uma boa idéia, como todo artista sabe, é inantecipável, somente o fazer levará o artista a uma obra, o fazer com uma atenção de alerta. Um procedimento pode gerar outro, o que somente acontecerá se o artista se permitir e deixar-se levar, também, por essa inconsciência-consciente do ato de criação.

Desde meus estudos no curso de graduação, tenho o hábito de utilizar diários para as anotações e, por conhecer sua importância, estimulo meus alunos de *Design Visual* a também os empregarem. Muitas vezes ocorrem agradáveis surpresas quando o artista põe-se a folhear seus diários do passado.

Percebi, através deste costume, que todo o meu processo criativo começou pela busca dos diferentes recursos de textura dos materiais e suas possíveis montagens, para um posterior trabalho metafórico, também dos títulos que, quase sempre, surgem juntamente com o material selecionado.

Assim como a questão do auto-retrato - que me acompanha desde a graduação - é fato, também, que, hoje, sei que o trabalho do artista, embora muitas vezes pareça estar tratando de coisas diferentes, na realidade apresenta sempre a mesma temática.

Por isso, o ponto de partida para as reflexões apresentadas na pesquisa são questões que me acompanham desde o início de minha vida artística, porém, para fins metodológicos, será realizado um recorte temporal que corresponde ao início desta pesquisa – anos de 2004 até 2006. Entretanto, para situar o leitor sobre o desdobramento deste trabalho em arte, será apresentado um retorno histórico, ou seja, estudar-se-á sua procedência.

A construção do texto trama-se na tentativa de questionar alguns pontos norteadores deste processo criativo: a montagem – ora por justaposição, ora por sobreposição -; a metáfora – dada, tanto pelo encontro de materiais díspares, como pela junção do título e a narrativa por ele sugerida, que é elemento de extrema importância na construção da pintura.

Há alguns questionamentos fundamentais que se apresentam nesta pesquisa: 1) Como a metáfora – recurso da lingüística – poderia ser usada como recurso visual em minha pintura? 2) A narrativa, contida nos títulos das obras

apresentadas pode negar o aspecto tautológico dado pela superfície dos materiais usados na constituição das pinturas? 3) É possível pensar que a pintura, além da justaposição com o título, pode trazer uma produção de sentidos ao espectador?

Procurou-se abrir um espaço especial para contextualizar a relação que a pintura estabelece com o assunto da metáfora, montagem e narrativa do trabalho. Para tanto, serão selecionados alguns pontos relevantes de trabalhos anteriores. Pode-se afirmar que a relação entre a materialidade da pintura e o título vai tramando a construção da pintura, provocando alterações na produção de sentidos.

A presente dissertação divide-se, pois, em três capítulos, intercalada com imagens dos trabalhos referenciados.

No primeiro capítulo é apresentada uma breve retomada da minha pintura apontando-se os marcos mais importantes, sobretudo aqueles que pontuaram a diferença entre as etapas do trabalho e que culminaram nas questões dessa pesquisa. Nele, são acrescentados os aspectos relativos ao objeto de pesquisa, ou seja, a questão da materialidade existente na pintura, dentro do seu campo expandido¹.

¹ O campo expandido da pintura se altera com o passar dos tempos, em um processo dinâmico que transforma esta modalidade da arte. Assim, o conceito do que venha ser uma pintura amplia-se no processo criativo. Este

Por fim, ainda são analisados os conceitos operacionais envolvidos no trabalho como justaposição e o campo ampliado da pintura. A justaposição é vista como a junção de imagens descontínuas no organismo da pintura que define o trabalho de montagem, ou seja, o empenho em justapor representações dotadas de uma rede de associações identificável ao valor significativo, ou conteúdo, da pintura².

Já no segundo capítulo, os pressupostos históricos e teóricos que influenciaram meu trabalho são explorados. Parte-se do cubismo - um dos temas da obra de Giulio Carlo Argan³ e de seu estudo sobre a Arte Moderna, além do estudo do Espaço Moderno de Alberto Tassinari⁴.

Tassinari é acompanhado na importante análise que faz da representação do espaço e da transição da perspectiva linear para a perspectiva aérea a partir da obra *Ponte Maincy* (1879), de Cézanne, e de como vem se desdobrando a

movimento de expansão é fruto de uma nova estética que é formulada a partir de elementos relacionados à tradição e à modernidade. Mantém um contato com os fundamentos tradicionais do campo da pintura, afastando-se destes através das inovações. Pode-se definir a expansão do campo da pintura como o emprego de novos modelos artísticos que rompem com a tradição, gerando uma nova linguagem vista como vanguarda e ainda não entendida como pintura pelo público em geral.

² NETTO, Modesto Carone. **Metáfora e Montagem**. São Paulo. Editora Perspectiva, 1974.

³ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992

⁴ TASSINARI, Alberto. **O Espaço Moderno**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

construção deste espaço na pintura e na escultura contemporâneas.

Ressaltam-se aqui as especificidades das categorias artísticas conforme Clement Greenberg (2002)⁵ e os debates teóricos acerca do tema, cuja repercussão pode ser buscada na pintura de alguns artistas importantes como Rauschenberg, Jasper Johns e outros.

Outra referência abordada é a contribuição do pensamento de Rosalind Krauss⁶ para a questão do campo expandido, definido em seu célebre texto *A escultura no campo ampliado*, de 1984.

Por fim, o terceiro capítulo aborda a pintura com objetos, através de pequenas abordagens teóricas, unidas à minha experiência como pesquisadora e artista, como assemblage, apropriação e fragmentos que formam o todo da obra como o artista, o objeto, o sentido além da visão e a verdade de cada um, encerrando com as práticas artísticas.

Que a leitura deste trabalho seja prazerosa para o leitor e proveitosa para aqueles que lidam com as artes. Realizá-lo foi

⁵ FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.) **Clement Greenberg e o debate crítico**. RJ, Funarte/Zahar, 1997.

⁶ KRAUSS, Rosalind. "A escultura no campo ampliado". *Gávea*, Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUCRJ, N.1. s.d.

como produzir outra obra, mergulhando em meu íntimo, pesquisando teorias e sentindo a satisfação de mais uma caminhada percorrida com sucesso.

1 RESGATANDO A TRAJETÓRIA ARTÍSTICA

Essa pesquisa alicerça-se em minha trajetória artística, desenvolvida no campo da pintura entre 1998 e 2006. Nela, é realizada uma análise sobre a maneira como a utilização de materiais não-convencionais culminou, na pintura, na escolha de objetos tridimensionais, como uma justaposição expandida.

São resgatados procedimentos empregados no corpo do trabalho intitulado *Confessionato* (1999), onde o interesse pelas camadas que constituem a pintura foi tomando força em detrimento da própria figura.

O interesse pela superfície da pintura, todavia, não provocou o abandono da representação. Ela retorna no conjunto de obras intituladas *Abel* (2001) com o uso da fotografia. A questão da justaposição, de forte simbologia para mim, apareceu nos trabalhos dessa série e nos trabalhos subseqüentes, *Com o tempo vai passar?* (2003) e *Ainda hoje* (2004), cujo norte foi o interesse na exploração das texturas dos materiais constituídos.

Confessionato, *Abel*, *Com o tempo vai passar?* e *Ainda hoje* foram criadas com base – e inspiração – na minha trajetória como artista. Por esta razão, o auto-retrato situa-se

na gênese do trabalho, assim como a escolha dos materiais está atrelada a uma memória do universo íntimo.

Além do mais, há uma análise dos desdobramentos identificados e problematizados no contexto da produção pictórica, através de referências visuais, partindo das colagens cubistas e da forma como os artistas desta vanguarda em especial empregavam materiais não-convencionais na superfície de suas telas.

Observei que o depósito de materiais mantido no atelier tornara-se, em algum momento, muito mais interessante que as tintas que tinha à disposição. Na constituição do trabalho, o aspecto e a qualidade dos materiais são vistos numa articulação que conduz à construção de uma pintura expandida em que o plano da superfície da pintura remete à tridimensionalidade e vice-versa.

1.1 BREVE HISTÓRICO

Considerando importante a compreensão de alguns procedimentos operacionais que vêm se repetindo na minha trajetória artística, é fundamental traçar um breve histórico da forma como eles se fizeram presentes no trabalho.

Em 1998, ao desenvolver a série de pinturas intitulada *Confessionato*, tornou-se imperativa a opção de empregar

materiais diversos a princípio relacionados com a materialidade necessária à pintura naquele momento, pelo seu apelo tátil e sensual, em substituição às sucessivas camadas de tinta usadas até então para a construção de superfícies.

Nessa série, deu-se início a utilização de materiais diferentes da tinta até então usada na constituição da pintura. Por essa razão, ela é de fundamental importância na seqüência do trabalho.

Com a entrada dos novos materiais buscou-se não se buscou mais a representação das coisas. Ao invés de pintar o veludo, ele próprio foi empregado no lugar da pintura que o imitava, tal como na obra: *este vestido minha mãe comprou para uma ocasião especial, ainda está com a etiqueta da loja*, de 1998 (**fig. 1**).

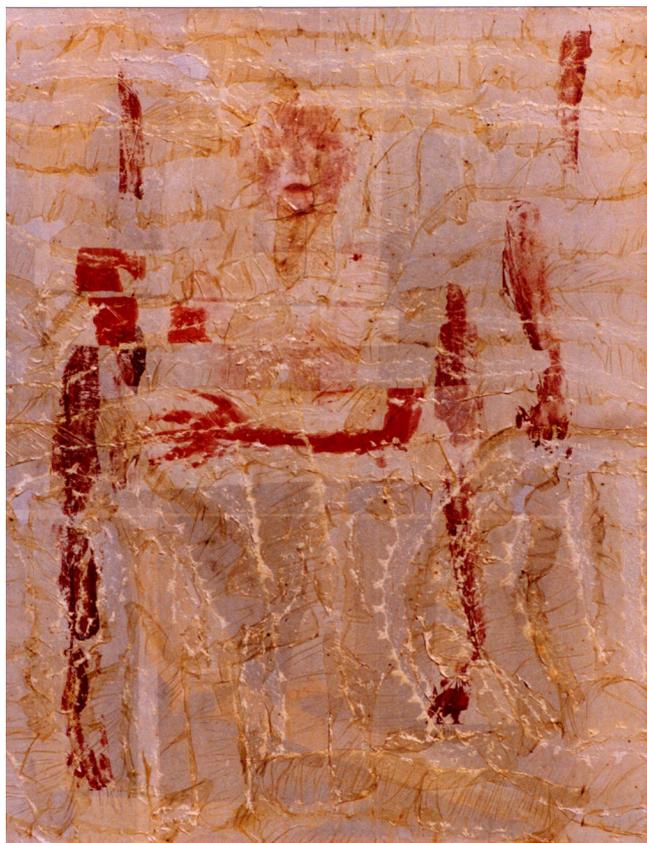
Trata-se de uma pintura, mas, em lugar do linho da tela tradicional, apliquei, sobre um chassis retangular, uma metragem de veludo preto alemão, característico por apresentar textura porosa e fosca. Nele, sobrepus, na metade superior e central, uma elipse de madeira com o meu auto-retrato pintado na técnica de encaústica.

Figura 1 - *Este vestido minha mãe comprou para uma ocasião especial*, ainda está com a etiqueta da loja, 1998.



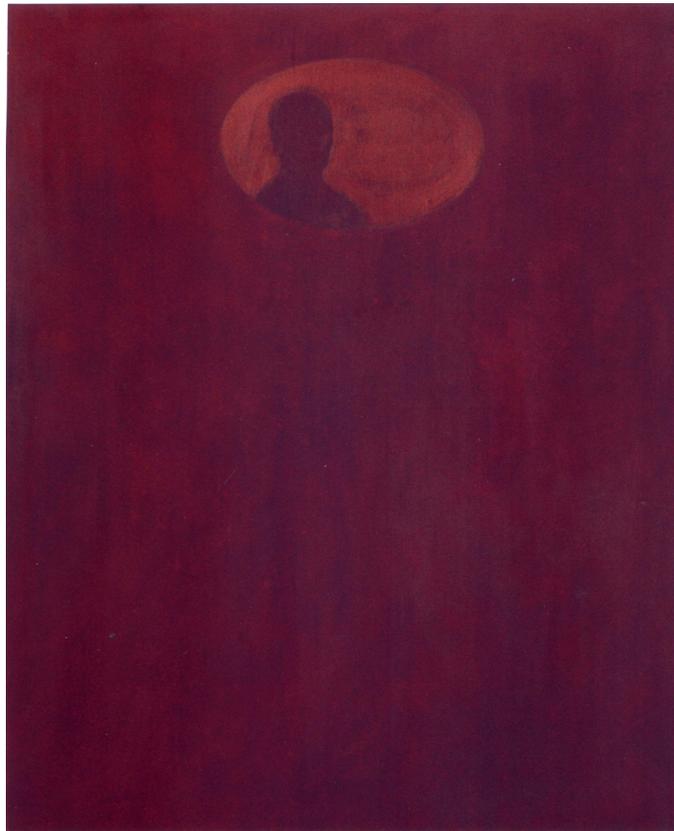
A escolha foi determinada por uma simbologia pessoal, criando uma narrativa visual, como o veludo, que remetia à morte e aos rituais de passagem. Em outra pintura, *Como é escura esta noite*, de 1998, o emprego de tripa de vaca foi utilizado como metáfora de abstração **(fig.2)**.

Figura 2 - *Como é escura esta noite*, 1998.



Já no trabalho *Agonia*, de 1998, o pigmento puro sobre a tela tinha o significado da contaminação indesejada porque, ao tocar a tela, o pigmento, tenuemente colado, passava à minha pele (**fig.3**).

Figura 3 - *Agonia*, 1998.



A entrada desses materiais tornou-se muito importante para o meu repertório pictórico e foi possível perceber a questão da superfície, bem como uma relação corporal (escala das obras) que se insinuava.

Mesmo antes dos novos materiais, o fundo em detrimento da imagem (auto-retrato) já era privilegiado, num

tratamento que remetia à colagem, por se tratar de uma figura recortada sobre um fundo trabalhado, como se pode observar nos exemplos citados acima.

Considero importante relatar que, no ano de 1998, visitei a exposição *Panorama 97*, em Niterói-RJ, no MAM, o que causou grande impacto no meu pensamento artístico. Tratava-se de uma mostra organizada por Tadeu Chiarelli (1997)⁷, que optou por obras que salientassem a questão do sujeito contemporâneo. “[...] o artista: seu corpo, sua memória afetiva e cultural, seus gestos... como parâmetro absoluto da produção”.

Naquele momento, eu já me dedicava aos auto-retratos. A importância desta exposição no processo foi a de perceber como outros artistas – inclusive eu - abordavam o auto-retrato ou a temática do corpo e sua identidade e a forma como apresentávamos tais questões em nossas obras.

A exposição não agrupou artistas por sua linguagem ou técnicas, mas sim pelo viés do corpo e da memória como elementos aglutinadores, o que levou a formas singulares de articulação dessas questões.

⁷ CHIARELLI, Tadeu. **A experiência do artista como parâmetro**. In: *Panorama da arte atual brasileira 97. Panorama 97*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997, p.13.

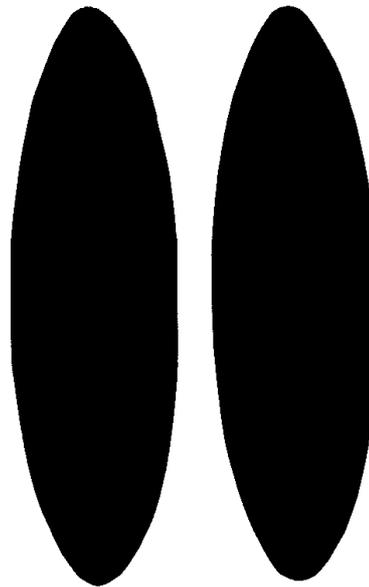
Percebi que o impacto da revalorização da pintura acontecido há dez anos, trazido por eventos como *Como vai você geração 80?* (Parque Lage, RJ, 1984) já se encontrava obsoleto. Neste momento, novamente⁸, os limites entre as categorias se misturavam.

Vale salientar que, nem sempre a pintura, o desenho, ou a escultura, definem a produção de um artista; não sendo a questão norteadora da sua produção mas sim, abrindo o trabalho para todas as possibilidades de uso de materiais e formas, o que resulta em uma apresentação singular da obra.

Apenas Restamos, de 1998, surgiu na seqüência, uma pintura/objeto formada por uma dupla de elipses que possui a largura do meu quadril e a altura do meu corpo, forrada com veludo preto alemão (**fig. 4**).

⁸ “novamente”, sim, pois nos anos 60 as categorias já haviam rompido os limites com artistas como Rauschenberg. Sobre isso ver texto de Leo Steinberg, no livro **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

Figura 4 - *Apenas Restamos*, 1998.



Na série *Abel* (2001), a liberdade dos procedimentos foi além, e justapos planos de veludo e fotografias ampliadas **(fig.5)**, assim como apliquei justaposições, lado a lado, de planos de cores chapadas, fazendo perceber que não mais precisava da representação para falar do auto-retrato ou da memória afetiva.

Nessa medida, apenas a simbologia dos materiais e o título dos trabalhos apontariam para uma pintura autobiográfica.

Figura 5 - *Seu olhar estava tão radiante que mal conseguia conter o sorriso*, 2001.



As leituras intercaladas com os desdobramentos da pintura encaminharam meu desejo de pesquisar mais profundamente esta “mudança”, na construção da pintura contemporânea.

Assim, *Com o tempo vai passar?* (2003), é uma série que se caracteriza pelo uso de painéis de madeira na construção dos trabalhos. A entrada deste material se deu de forma

inusitada ao armazenar vários materiais antes de iniciar o trabalho.

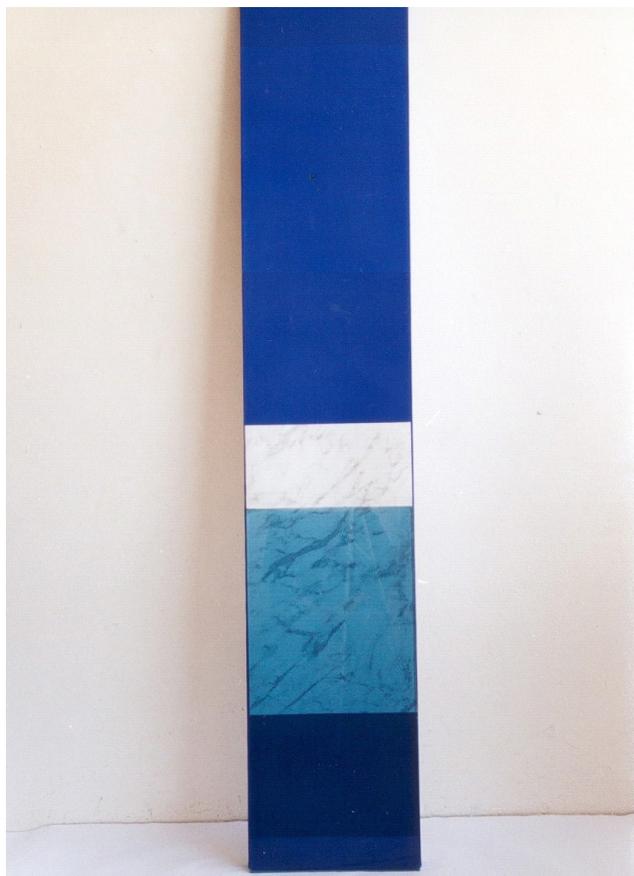
Ao trabalhar com a técnica de encáustica, montei vários painéis de lâminas de madeira sobre chassis deixando-os secarem por alguns meses, pois a madeira deveria estar totalmente seca para a aplicação da encáustica.

Percebi que estes painéis possuíam delicados desenhos em seus veios e, em função disso, foram explorados quando trabalhei com finas camadas de tinta óleo de forma que não escondessem seus desenhos - justaposto ora painéis crus, ora pintados.

Foi assim, também, que entraram outros materiais como o vidro, por exemplo, por sua característica brilhante e transparente que remete ao verniz brilhante.

O novo material trouxe a dúvida de como seria a melhor forma de montá-lo sem que fosse necessária uma moldura (adereço indesejado na constituição do trabalho). A solução encontrada foi apoiá-lo no chão, como no trabalho *Seus pés estão gelados*, de 2003 (**fig. 6**).

Figura 6 - *Seus pés estão gelados*, 2003.



Essa operação ampliou a liberdade de apoiar as pinturas no chão, e abriu a mesma possibilidade para outros trabalhos, como por exemplo, no trabalho *Nesta data Querida*, constituído por uma barra de mármore, apoiado no chão e na parede,

sobre uma almofada de veludo verde musgo. Com a entrada da almofada, o trabalho lançou-se para fora espaço **(fig. 7)**.

Figura 7 - *Nesta Data Querida*, 2003.



A solução de apoiar o trabalho no chão parecia ser a melhor, a que menos comprometeria sua constituição. A partir daí, foi possível verificar a entrada de outros elementos, como

no trabalho *Porque hoje minha filha me abraçou*, de 2003, onde uma cadeira vista frontalmente, repetia as barras pretas dos painéis (**fig. 8**).

Figura 8 - *Porque hoje minha filha me abraçou*, 2003.



Articulando formas tridimensionais e planos bidimensionais no intuito de construir a produção em estudo, surgiu a questão da pintura expandida no espaço com a da qualidade dos materiais. Esta também compreenderá a escolha de materiais que possuem forte simbologia para mim por pertencerem à minha memória afetiva.

Diante do trabalho com objetos como a cadeira, o mármore e a almofada, por exemplo, busquei referências em obras de artistas que também articulam objetos em suas

pinturas, como a obra de Rauschenberg (EUA, 1925), John Armleder (Suíça, 1939) e Carlos Fajardo (Brasil).

John Armleder, artista que se destacou no grupo Fluxus⁹ em 1970, explorou, em determinada fase da sua obra, a questão da frontalidade exigida pela pintura; é uma das referências visuais mais importantes para mim.

Esta frontalidade imposta pelo olhar renascentista faz com que, embora haja um avanço real com a incorporação de objetos no espaço fora da pintura, sejam obras para serem vistas de frente (**fig. 9**).

Figura 9 - **John Armleder**



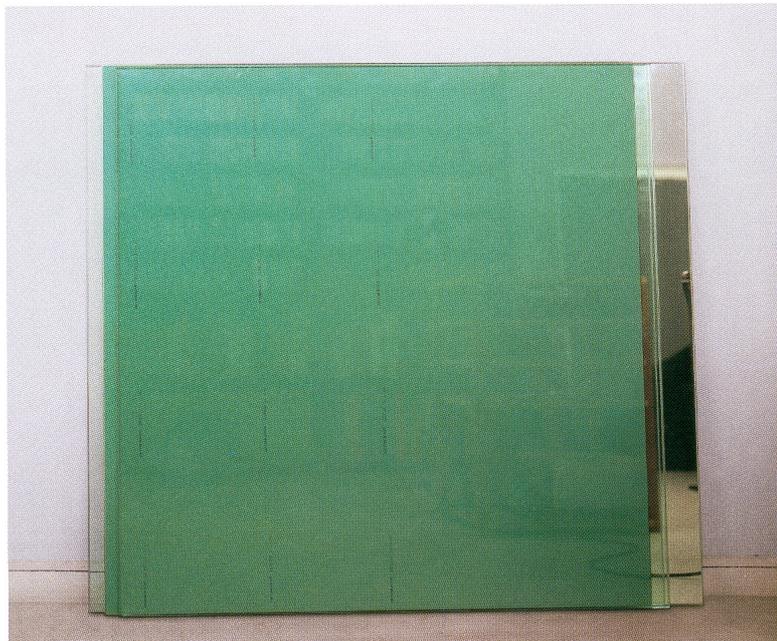
⁹ O Fluxus foi um grupo de artistas de várias nacionalidades que colaboravam, entre si, na Europa, EUA e Japão, durante a década de 60. Estruturado ao redor da figura de George Maciunas, um artista lituanês, radicado nos Estados Unidos, o Fluxus desenvolveu uma atuação social e política radical que contestava o sistema museológico, através de performances, filmes e de suas publicações (Editora Fluxus Inc).

No Brasil, Carlos Fajardo explora o conceito de materialidade e superfície em suas obras mais recentes, sendo mais uma referência visual. Em seu catálogo da exposição *Carlos Fajardo: a poética da distância*¹⁰, respondendo à pergunta de Sônia Salzstein sobre a bidimensionalidade de seus trabalhos e a presença decisiva dos objetos no espaço, o artista afirma que sua preocupação, nesta fase de transição, foi a noção de superfície, mais do que a de bidimensionalidade, ou tridimensionalidade, a materialidade como pressuposto, a influência do Minimalismo e a luta contra a narrativa.

Para ele, estes fatores foram constitutivos da noção de distância no seu trabalho. O espaço vazio se estende além do objeto, onde a superfície é exaltada e as coisas são colocadas em relação umas com as outras **(fig.10)**.

¹⁰ SALZSTEIN, Sônia. **Carlos Fajardo: a poética da distância**. São Paulo: Pancrom, 2003.

Figura 10 - **Carlos Fajardo** – *Espelhos e vidros*, 2002.



Fajardo considera que o espaço urbano e seus materiais provêm do universo das ruas. Já no meu trabalho há uma forte carga afetiva que se projeta na narrativa dos títulos da minha obra, que, longe de serem ilustrativos, trazem uma outra carga simbólica, justapondo texto e imagem.

Assim, em cada impressão tátil, o outro, ou seja, a distância como vazio, se produz concomitantemente ao objeto que se destaca deste. [...] Assim, a distância não é simplesmente a forma espaço-temporal do sentir, é igualmente a forma espaço-temporal do movimento vivo. É somente por estar orientado para o mundo e por

tender no desejo para o que não possuo, e além disso para modificar a mim mesmo ao desejar o outro, que o próximo e o afastado existem para mim¹¹.

Essa citação que Didi Huberman apresenta de Strauss, faz ponderar que a questão dos objetos à frente dos planos construídos de mesma materialidade proporcionam, entre muitas e subjetivas experiências, a do vazio.

1.2 ALGUMAS QUESTÕES E CONCEITOS OPERACIONAIS

Em uma pesquisa, é fundamental apresentar o objeto de estudo inserido nas inúmeras questões que o trabalho de um artista aponta. Apresenta-se o cerne da minha obra, qual seja, a pintura expandida no espaço e os conceitos operacionais em sua construção.

Merleau-Ponty lembra:

Ora, as pesquisas sobre pintura moderna concordam curiosamente com as das ciências. O ensinamento clássico distingue o desenho da cor: desenha-se o esquema espacial do objeto, depois este é preenchido por cores. Cézanne, ao

¹¹ STRAUSS, E. *Apud* HUBERMAN, Didi. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: editora 34, 2005, p. 161, 162.

contrário, diz: 'à medida que se pinta, desenha-se' – querendo dizer que, nem no mundo percebido, nem no quadro que o exprime, o contorno e a forma do objeto são estritamente distintos da cessação ou da alteração das cores, da modulação colorida que deve conter tudo: forma, cor própria, aspecto do objeto, relação do objeto com os objetos vizinhos¹².

Uma produção artística traz muitas questões. Como a minha pintura se constitui pela construção, no sentido de estabelecer um espaço sensível, com materiais justapostos lado a lado e, também, sobrepostos, é importante analisar, em primeiro lugar, como se deu a construção do espaço pictórico na arte moderna e contemporânea.

1.2.1 A Construção do Espaço

O espaço, assim, não é mais esse meio das coisas simultâneas que poderia ser dominado por um observador absoluto, igualmente próximo de todas elas, sem ponto de vista, sem corpo, sem situação espacial, pura inteligência. Em suma – o espaço da pintura moderna, dizia recentemente Jean Paulhan, "é o espaço sensível ao coração", onde também estamos situados, próximos de nós, organicamente ligados a nós. "Pode ser que em um tempo consagrado à medida técnica e como que devorado pela quantidade", acrescentava Paulhan, "o pintor cubista celebre, à sua maneira, num espaço menos concedido à nossa inteligência do que ao nosso coração, algum casamento

¹² MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas – 1948**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.11-12.

secreto e uma reconciliação do mundo com o homem”¹³.

O olhar ocidental foi pautado pela pirâmide visual da janela renascentista, que proporcionava a ilusão de profundidade.

[...] o Renascimento constituiu uma das grandes eras da história. Os homens dessa época aperfeiçoaram os seus saberes científicos, expandiram seus conhecimentos do planeta, permitiram a unidade das culturas, asseguraram ao mundo o desenvolvimento das ciências aplicadas e das ciências humanas a um grau jamais atingido (FRANCASTEL, 1999, p.27)¹⁴.

Segundo Francastel, o sistema de representação do espaço na pintura renascentista, que perdurou durante quatro séculos, estava vinculado às condições técnicas, científicas e sociais daquele período, assim como estava atrelado aos valores vigentes da época, como o pensamento filosófico, político, literário, tanto na produção artística, como na ação dos intelectuais.

¹³ MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, 2004, p.15.

¹⁴ FRANCASTEL, Pierre, **Pintura e sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p.27.

Mario de Micheli pergunta-se sobre o que provocou tal ruptura, afirmando que:

[...] a mesma pergunta coloca implicitamente um outro problema: o da unidade espiritual e cultural do século XIX. De fato, é esta unidade que se rompeu, e é da polêmica, do protesto, da revolta que explodiram no interior de tal unidade que surgiu a arte nova¹⁵.

Partindo deste importante rompimento e abordando-o pelo viés da mudança, na construção do espaço na pintura, sabe-se que vários teóricos e historiadores vêm se debruçando sobre esta questão. Alberto Tassinari¹⁶, em *O espaço moderno*, busca refletir esse rompimento com a arte naturalista, analisando as várias passagens da representação perspectiva naturalista, até a pintura planar dos modernistas e contemporâneos.

A arte realista, naturalista, havia dissimulado os meios, usando a arte para ocultar a arte; o modernismo usou a arte para chamar atenção para a arte. As limitações que constituem os meios de que a pintura se serve – a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades das tintas – foram tratadas pelos grandes mestres

¹⁵ MICHELI, Mario De. **As vanguardas Artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p.5.

¹⁶ TASSINARI, Alberto. Critico de arte e filósofo brasileiro. Professor da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Tem publicado, desde 1982, artigos sobre arte contemporânea brasileira.

como fatores negativos, que só podiam ser reconhecidos implícita ou indiretamente. Sob o modernismo, as mesmas limitações passaram a ser vistas como fatores positivos, e foram abertamente reconhecidas. As pinturas de Manet tornaram-se as primeiras pinturas modernistas em virtude da franqueza com que declaravam as superfícies planas em que estavam pintadas. Os impressionistas, seguindo Manet, repudiaram as subcamadas e os vernizes para não deixar nenhuma dúvida, ao olhar, de que as cores usadas eram feitas de tinta saída de tubos ou potes. Cézanne sacrificou a verossimilhança, ou a exatidão, no intuito de ajustar o desenho e a composição mais explicitamente à forma retangular da tela¹⁷.

Leo Steinberg, ao discordar de Clement Greenberg, assevera que os mestres se preocupavam, sim, com a questão da planaridade na pintura:

Toda a arte de importância, desde o Tressento, está preocupada com a autocrítica. Quaisquer que sejam suas outras preocupações a arte trata da arte. Toda a arte original busca seus próprios limites e a diferença entre a antiga e a modernista não está no fato da autodefinição, mas na direção que esta autodefinição assume. E essa direção é parte do conteúdo¹⁸.

¹⁷ STEINBERG, Leo *apud* GREENBERG, Clement *et al.* **Clement Greenberg e o Debate Crítico**. FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997, p.102.

¹⁸ GREENBERG, *op. cit.*, 1007, p.194-195.

Rodrigo Naves, na apresentação do livro-tese de Tassinari¹⁹, afirma que: “[...] não se põe abaixo quatro séculos de tradição apenas pela identificação do que se quer negar. E foi necessário um século de experimentações para que, realmente, uma nova espacialidade se afirmasse”.

Partindo da análise dessa experimentação, o autor afirma, em sua tese, que a arte contemporânea é um desdobramento da primeira fase da arte moderna.

Observando, em seu estudo, obras emblemáticas como as de Cézanne, Johannes Vermeer, Jasper Johns, Alberto Giacometti entre outros, Tassinari analisa as mudanças da construção do espaço, na pintura e na escultura, ao longo do século XX, e a grande importância das colagens cubistas para essa mudança.

Estas pesquisas tinham a finalidade de romper com a janela renascentista, transformando o quadro numa forma-objeto.

O cubismo, em particular o cubismo de 1911, é o momento mais importante da arte moderna. Pela primeira vez a arte moderna pôde sentir-se segura de que possuía um modelo interno, fruto apenas de sua história, no qual se basear. Nenhum outro movimento da arte moderna espalhou-se tão rapidamente quanto o

¹⁹ TASSINARI, *op. cit.*, 2001.

cubismo. Nenhum foi a matriz de tantos outros movimentos. Mais ainda, os movimentos passam então a se conceber como vanguardas. Que tais vanguardas também tenham destruído as aparências do cubismo de 1911 é algo próprio da arte moderna. É que, mais do que um modelo, o cubismo foi o primeiro exemplo irrefutável de que a arte moderna era algo diverso do naturalismo. As vanguardas surgem quando há um solo por onde avançar. A enorme importância do cubismo reside na sua concepção do espaço²⁰.

Tenho profundo interesse por esse espaço conquistado pelas vanguardas, pela negação e rompimento com o naturalismo. A construção da minha pintura se dá a partir da apropriação de material já impregnado de significados, por seu uso nos espaços domésticos e na construção civil. Emprega, também, esses materiais para a construção de objetos que, justapostos, formam a pintura.

Segundo Clement Greenberg, a pintura moderna não abandonou a representação de objetos reconhecíveis, mas a representação do olhar do artista dado pela janela renascentista.

Sendo a colagem cubista a mais importante invenção da arte moderna, parte-se da idéia de que "o espaço da pintura

²⁰ TASSINARI, *op. cit.*, 2001, p.34.

começa a acontecer do plano para fora, levando-a para o espaço real e dividindo esse espaço com nossos corpos”²¹.

Segundo Rosalind Krauss (1984), a escultura modernista encontrou um filão rico e novo, que seria explorado com sucesso, desde o início do século passado até por volta de 1950 quando, então, esgotou-se.²²

Neste ponto, a escultura modernista começou a ser sentida cada vez mais como puro negativismo, no sentido de algo que só poderia ser definido em termos daquilo que não era.

Ao assumir a condição de total lógica inversa, a escultura transformou-se numa categoria resultante da soma da não-paisagem com a não-arquitetura, termos que encerram um sentido de exclusão, uma oposição entre o construído e o não-construído, o cultural e o natural.

A oposição intrínseca dos termos que passaram a definir a escultura modernista (não-paisagem e não-arquitetura) manteve ativos os conceitos opostos (paisagem e arquitetura).

No final dos anos 60, os artistas começam a focalizar sua atenção nos limites extremos desses quatro termos de exclusão

²¹ TASSINARI, *op. cit.*, 2001.

²² KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. In *The Anti-Aesthetic – Essays on Post Modern Culture*. Washington: Bay Press, 1984.

ampliando, assim, o campo possível para a produção artística pós-modernista.

Além do termo escultura, Krauss propõe outros três: local-construção, locais demarcados e estruturas axiomáticas, respectivamente formados pela junção dos conceitos de paisagem/arquitetura, paisagem/não-paisagem e arquitetura/não-arquitetura.

Esta esquematização tenta representar a expansão do campo artístico para outras categorias que se estruturam de forma diferente da escultura e, por conseguinte, busca legitimar outras formas de pensar e perceber a produção artística além das *“elaboradas árvores genealógicas construídas pela crítica historicista”*²³.

1.2.2 A materialidade na minha Pintura

A unidade da coisa não se encontra por trás de suas qualidades: ela é reafirmada através delas. Cada uma é a coisa inteira.

Cézanne dizia que devemos poder pintar o cheiro das árvores. No mesmo sentido, Sartre escreve, em *L'Être et le*

²³ KRAUSS, Rosalind. **A escultura no Campo Ampliado**. Tradução Elizabeth Carbone Baez. Rio de Janeiro: Revista Gávea, n. 1, 1984, p.93.

néant (O ser e o nada), que cada qualidade estende-se inteiramente através das outras²⁴.

Por um lado, não parece haver mais nenhum material particular que desfrute do privilégio de ser imediatamente reconhecível como material da arte: a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas.[...] Em 1961, no início de uma década em que todas as idéias anteriores sobre a arte seriam postas à prova, o filósofo Theodor Adorno iniciava sua Teoria estética com a seguinte afirmação: "Hoje aceitamos sem discussão que, em arte, nada pode ser entendido sem discutir e, muito menos, sem pensar"²⁵.

Confesso que não tinha consciência do significado de trabalhar com a madeira, apenas explorando seus veios e seus delicados desenhos, na primeira vez em que o fiz. Essa consciência introduziu novo significado à minha pesquisa, pois eu sempre mantive um depósito de materiais, e meu processo de trabalho inicia a partir de uma grande coleção desses materiais, os quais busco em madeireiras e ferragens.

Nestes locais, eu os armazeno e os observo diariamente, até que, em dado momento, eles saltam aos meus sentidos. É neste momento que começo o trabalho, ou seja, em função

²⁴ MERLEAU-PONTY, *op. cit.*, 1994, p.23.

²⁵ ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.IX.

deste feliz encontro de alguns materiais, que já estavam no depósito (ou não). Às vezes, é necessário que um material aponte outro, então, vou atrás do que foi idealizado.

A partir do encontro de materiais, com desenhos mentais ou esboçados no diário, pautados nos pressupostos da pintura, da construção da superfície, por meio da nomeação de escalas tonais de luz e sombra, de brilho e opacos, é que surge a construção do trabalho.

Meu pensamento plástico desenvolve-se a partir dessas articulações e escolhas de fragmentos de materiais do cotidiano doméstico (fórmica, madeira, vidro, veludo e mármore), deslocados da sua realidade objetiva, recortados, acumulados e também deslocando-se para fora em forma de objetos.

Trata-se apenas de uma armadilha, ao se reconhecer que o desvio da funcionalidade do objeto (gaveteiros que não abrem e vitrina vedada, por exemplo) potencializa outros conteúdos importantes, como as projeções da subjetividade daquele que tem a experiência da obra.

Das árvores de que elas provieram não restam, porém, senão alguns vestígios vegetais: os veios irregulares, o aspecto pouco uniforme das superfícies, as marcas de um desenvolvimento orgânico e vital. Os troncos foram regularizados por serras, submetidos a contornos rigorosos e

estritos. Servem agora para fazer outras coisas. Não voltarão a crescer. E no entanto, as toras parecem prontas a refolhar de um momento para o outro. Os enormes barrotes de madeira seca contêm ainda uma energia que não se exauriu e podem mesmo voltar a florir²⁶.

Rodrigo Naves é feliz nesta colocação que escreveu para o catálogo da artista Elisa Bracher, de como o material, mesmo arrancado de seu *habitat*, continua vivo, e essa vida que “parecem prontas a refolhar de um momento para o outro adquire novamente a sua energia pela mão da artista que sabiamente o articulou em sua obra fazendo-o ‘respirar’ novamente”.²⁷

Esse material é do mundo real e do mundo da arte e, muitas vezes, esse encontro causa uma estranheza desejada pelos artistas, trazendo o espectador para a obra, criando, com ela, uma relação de intersubjetividade.

As madeiras empregadas no meu trabalho constituem-se em lâminas, madeiras processadas, apuradas, polidas, prontas para a utilização na indústria mobiliária, ou mesmo na arquitetura.

²⁶ NAVES, Rodrigo. **Madeira sobre madeira**: esculturas de Elisa Bracher. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998, p.27.

²⁷ idem ibidem.

Também podem ser utilizadas como tapumes de obras – muros feitos para esconder o processo de “construção” de casas e edifícios.

A propósito, esta última situação é exatamente o contrário do processo de construção do espaço na arte contemporânea, que mostra os seus feitos, deixa à mostra todo o procedimento de sua feitura, atordoando o espectador menos informado com a pergunta mais corriqueira e previsível: “isso é arte?” ou melhor, “isso é pintura?”.

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas e decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo mesmo no plano estático (BATTCKOCK, 1975, p.73)²⁸.

Na minha produção, o encontro entre a madeira natural e outros materiais processados, como a fórmica, adquire nova configuração, revelando uma aproximação quase familiar, doméstica; mas logo as relações mudam, quando se percebe que o objeto familiar - justaposto aos painéis - não tem funcionalidade: as gavetas não abrem; a vitrine é opaca, nada mostra.

²⁸ BATTCKOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975, p.73.

A madeira está tradicionalmente ligada ao artesanato. E o artesanato diz respeito ao que está ao alcance da mão. Doméstica por uso e por natureza, a madeira veio a se tornar o símbolo de um material dócil e caseiro, disponível aos mais variados formatos e destinações²⁹.

Rodrigo Naves refere-se ao trabalho de Elisa como uma tentativa de deslocar esse sentido mezinho da madeira. Sob meu ponto de vista, busco, na justaposição de materiais, uma construção pictórica com memória afetiva, ou com lembranças de espaços da minha própria casa.

A escolha de construir os objetos e não empregar qualquer um que possa trazer nostalgia, ou que possa limitar o alcance das obras, como no caso de móveis prontos ou de antiquários, é proposital.

Várias obras contemporâneas tiram sua efetividade de uma estranheza meio simbólica, que procura deslocar o significado das obras para uma certa interioridade da matéria, para uma tentativa de repontencializá-la de dentro. Em função disso, pensa-se em obras como as de Eva Hesse, Beuys, Tunga, Nelson Felix, Nuno Ramos, entre outros³⁰.

²⁹ NAVES, *op. cit.*, 1998, p.39.

³⁰ NAVES, *op. cit.*, 1998, p.39

Este autor se refere aos artistas descendentes da Arte Povera ou pós-minimalistas. Enquanto na Minimal Art, os materiais não são disfarçados ou manipulados para parecer algo que não são - e as obras resultantes de uma série de decisões pragmáticas -, na Arte Povera os materiais são orgânicos, evocando processos biológicos ou físicos, traduzindo um caminho voluntariamente intuitivo, ao mesmo tempo em que exigem uma suspensão das esperas, das prioridades e dos mecanismos racionais, exigindo uma sensibilidade poética no amplo sentido.

Para abordar a questão do processo de criação, cito a obra de Cecília Almeida Salles, onde a pesquisadora enfatiza que o "ato criador é o resultado de um processo. Sob esta perspectiva, a obra não é, mas vai se tornando"³¹.

Segundo a autora, a obra tem memória e é feita de camadas superpostas que provém da própria experiência do artista. Traz, também, o conceito de tendência como uma "espécie de rumo vago, que direciona o processo de construção"³².

Esta disposição ao desconhecido é o motor que aciona o artista em seu processo de criação; essa busca inconsciente,

³¹ SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética: uma introdução**. São Paulo: EDUC, 1992.

³² idem ibidem.

mas carregada de uma promessa de encontro com o desconhecido.

Também serão utilizados subsídios encontrados no estudo de Luigi Pareyson em *Estética: Teoria da Formatividade* onde o autor aborda a indagação sobre o sentido na obra:

Certamente, o "espírito" da obra, aquilo que a faz capaz de "inspirar" um novo artista, de alcançar "vida" independente, de revelar uma "alma" dentro de seu corpo físico, é o "sentido" da obra. E este é algo "profundo", que não se pode dizer reside em um elemento da obra mais que em outro, pois, ao invés, se acha presente em cada um enquanto este se acha unido com todos os outros em plena correspondência, em profunda solidariedade, em união indissolúvel³³.

Para o autor, o sentido da obra não reside em seu conteúdo, em seu estilo e na sua regra individual, na sua matéria ou em seu tema, se cada um desses elementos, aspectos ou partes for, não exatamente isolado, mas somente privilegiado em face dos outros.

O sentido da obra reside, sobretudo, na sua indivisível unidade, na qual cada um deles é o que é, e é ele mesmo enquanto implica e evoca os outros.

³³ PAREYSON, Luigi. **Estética**: Teoria da formatividade. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1988, p.113.

O sentido da obra é aquela unidade que liga, indissolavelmente, uma matéria, enquanto formada; um estilo, como modo de formar; uma regra, como lei de organização; um conteúdo, como energia formante; um tema, como elemento de formação.

[...] o estilo é, na verdade, um modo de formar apenas se corresponde àquele conteúdo, adota aquela matéria, se individualiza naquela regra, assume aquele tema e, analogamente, para qualquer outro aspecto ou elemento, de sorte que cada parte da mesma extensão da obra está organicamente ligada a todo o resto. Dir-se-á então que a obra não tanto possui um espírito, como se tratasse de um corpo animado, mas antes é o seu espírito, noutros termos: é forma³⁴.

Sabe-se que o que motiva o artista é um desejo desconhecido, é o desejo de tornar o desconhecido “conhecido”, mas o prazer, entretanto, está na busca e não no encontro, ou seja, o prazer está no processo, na busca e no desejo de não encontrar; é como tatear num quarto escuro; “no escuro, nosso corpo se dilui no espaço”.

Portando, conclui-se que o processo de criação está atrelado à busca da sensibilidade no trabalho, que se dá fora do desejo do artista, independente deste.

³⁴ PAREYSON, *op. cit.*, 1998, p.113.

2 MONTAGEM, NARRATIVA E METÁFORA

Mas o trabalho do artista, mesmo na sua parte mental, não pode se reduzir às operações de um pensamento determinante. De uma parte a matéria, os meios, o instante, e uma porção de acidentes (os quais caracterizam o real, ao menos para aquele que não é filósofo) introduzem na fabricação de uma obra, uma quantidade de condições que, não somente introduzem o imprevisto e o indeterminado no drama da criação, como tendem a torná-la racionalmente inconcebível, uma vez que a inserem no domínio das coisas, pois ela se torna uma coisa, de modo que o pensamento se torna sensível. [...] O artista não pode abrir mão de um sentimento arbitrário. Ele procede do arbitrário em direção a uma necessidade, e de uma certa desordem em direção a uma certa ordem [...].³⁵

A atualidade da arte é colocada em novas perspectivas. O artista contemporâneo, como o pintor, por exemplo, sabe que ele pinta mais do que sobre uma tela virgem; é indispensável saber ver o que está atrás do branco: uma história.

O que vai determinar a contemporaneidade é a qualidade da linguagem, o uso preciso do meio para expressar uma idéia, onde pesa experiência, informação e, claro, inspiração.

³⁵ VALÉRY, Paulo. **Discurso Sobre a Estética**. Paris: Pléide, 1954, p.1297
in **Arte em Pesquisa**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999 , p. 102.

Nem sempre as linguagens coerentes com o conhecimento de nosso tempo são as realizadas com as tecnologias mais avançadas. Acontece, muitas vezes, que os significados da arte atual se manifestam em técnicas aparentemente arcaicas, ou acadêmicas, ou ainda em outras. É por meio de uma estrutura de significados que a obra do artista - e ele próprio - ocupa seu lugar no espaço.

2.1 O PROCESSO CRIATIVO

O artista que está sempre buscando novas técnicas, ou mesmo inovações para suas obras, está em constante processo criativo, que, nada mais é que um processo de mudança, de desenvolvimento, de evolução na organização da vida subjetiva. O artista manipula símbolos e objetos com o objetivo final da obra, para ele e para o público, mas, principalmente, para seu próprio prazer.

Desta forma, para cada obra que criei, passei por um processo de criação, nem sempre fácil. Falar em criação, faz-me lembrar de uma frase de Franz Kafka: "o artista está postado na fila indiana da qual participam todos os homens; a única diferença é que ele foi motivado, por algum movimento do seu espírito, a se erguer sobre a ponta dos pés".

Figura 11 - *Perdeu-se a nuvem sobre a ponte estreita, um brilho frio desliza pelas ruas*, 2006.



Para a concepção deste trabalho que vemos acima, pensei numa lâmina de madeira cujos veios tivessem

movimento e lembrassem desenhos feitos à mão, como se brincassem despreocupadamente sobre o papel.

A escolha de uma matéria e o ato de se definir uma intenção formativa ocorrem ao mesmo tempo: "a intenção formativa se define como adoção da matéria, e a escolha da matéria se efetiva como nascimento da intenção formativa"³⁶.

Empreguei a lâmina sobre um chassi de madeira próprio para tela e, durante algum tempo, fiquei contemplando os desenhos naturais da madeira. Percebi, então, que sua superfície era muito fosca e decidi que incluiria uma faixa brilhante.

Cheguei a cogitar a idéia de utilizar vidro exposto mas, após pesquisar materiais que fossem brilhantes e transparentes ao mesmo tempo, optei por uma laca encontrada em lojas de tinta para automóveis.

Olhando a lâmina, agora na vertical e com uma faixa brilhante e transparente, lembrei uma cena de infância na qual eu, pequena, buscava alcançar um gaveteiro muito alto e cujas gavetas não abriam. Algo, naquela lâmina, desencadeou essa lembrança e não restava dúvida, a próxima parte da pintura

³⁶ PAREYSON, *op. cit.*, 1988, p.47.

seria um gaveteiro (ou um falso gaveteiro) alto, branco, e cujas gavetas não abrissem, exatamente como na lembrança.

O pensamento visual é uma modalidade de pensamento essencialmente não-verbal, o que cria sua diferença irreduzível em relação às outras formalidades. Ele se expressa através dos formantes da forma, dos formantes da cor, das questões espaciais, independente de qualquer conteúdo narrativo ou de compromisso com a representação do mundo visível³⁷.

Conversando com minha mãe, descobri que este gaveteiro nunca existiu. Sua imagem em minha memória nada mais era do que a percepção que eu possuía dele. Seria efeito do brilho do móvel antigo? Não se sabe e nem importa. A experiência é que importa.

[...] em toda operação humana sempre está presente o sentimento que, vendo bem as coisas, não é senão o caráter de envolvimento pessoal que o próprio atuar humano enquanto tal possui. A pessoa individual que opera é sempre toda envolvida no seu agir, e portanto o resultado não lhe é indiferente. Antes pelo contrário, ela reage ao andamento da operação que, por isso mesmo, adquire um colorido sentimental, e culmina em obras que levam sempre como traço inconfundível a expressão da vida sentimental do seu autor (PAREYSON, 1988, p.40)³⁸.

³⁷ BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.) **O meio como ponto zero.** Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2002, p.39.

³⁸ PAREYSON, *op. cit.*, 1988, p.40.

Finalmente estava pronto o meu objeto/gaveteiro. Depois de ter desenhado, medido e buscado o material, contratei um marceneiro para montá-lo em meu atelier sob meus cuidados e minha supervisão.

Coloquei o objeto/gaveteiro ao lado da lâmina de mogno, com a faixa de laca brilhante e, novamente, tive a sensação de que faltava mais uma parte para completar a pintura.

Faltava azul nela, faltava o azul do entardecer de minha cidade natal. Aquele azul de outono, aquele "lusco-fusco" entre o final do dia e o começo da noite de uma cidade litorânea onde o vento está sempre presente.

Então, decidi pôr uma tela estreita e azul, que deveria ser obtido por várias camadas finas de tinta óleo, por ser mais transparente, mais luminosa do que a acrílica. Optei, também, por uma faixa horizontal em um azul um pouco mais claro, mas tão sutil que só o observador mais atento perceberia.

Colocada a tela/faixa ao lado do objeto/gaveteiro, a sensação de obra completa se fez. Assim, o título surgiu - o que já havia se insinuado antes da tela azul: *Perdeu-se a nuvem sobre a ponte estreita, um brilho frio desliza pelas ruas.*

Este processo criativo se dá a partir de um material idealizado – no caso, a lâmina de mogno – e pelas experiências anteriores. Minha obra é feita em partes, através das necessidades percebidas, tanto em materiais, como texturas ou cores.

Não tento imaginar a obra pronta, mas perceber o processo de como ela própria vai nascendo e se desenvolvendo. Uma necessidade leva a uma decisão, que leva a outra e, assim, sucessivamente, até que o último material finaliza a obra. Entretanto, é preciso muita atenção para saber perceber esse derradeiro momento.

Este processo criativo acontece pelo encontro de materiais díspares, por sua justaposição e montagem e também por sua sobreposição, adaptando-a à necessidade de cada trabalho.

A teoria da montagem de Sergei Eisenstein³⁹ será aqui utilizada como conceito operacional⁴⁰ para a composição das

³⁹ EISENSTEIN, Sergei. Cineasta, grande teórico do cinema moderno e autor de uma das mais famosas obras do século, o filme *O Encouraçado Potemkin*. A teoria de montagem de Eisenstein explica: "da justaposição de um plano a outro, resulta sempre uma terceira qualquer que nunca sabemos o que vai ser". A importância fulcral que Eisenstein atribui à montagem tem a ver com as concepções que, à mesma época, a psicologia experimental tinha criado em relação ao psiquismo humano.

⁴⁰ O conceito operacional enuncia relações extrínsecas entre o definido e um outro objeto, sendo este ordinariamente experimental, podendo mesmo

pinturas. As partes que as compõem, isoladamente consideradas, comportam-se como fotogramas⁴¹ montados num filme, pois articulam planos materialmente diferentes entre si para criar um novo sentido que, sozinhos, não teriam. Complementam-se, também, com o título, considerado como parte (plano) que compõe meu trabalho, sem o qual a narrativa não estaria presente.

Esta teoria não se restringe à montagem do cinema e pode ser aplicada a outras formas de arte: pintura, teatro e literatura - percebendo sua atuação nas diversas manifestações desta última, entre elas, o ideograma e o *haikai* japoneses⁴².

[...] as imagens isoladas do poema se comportam como as "tomadas" ou os fotogramas montados num filme, articulando planos e cenas cujo significado seria aferível pela forma em que

organizar-se como uma técnica. Por exemplo, o comprimento em definição operacional se indica por meio de medidas. O calor se conceitua operacionalmente como algo que dilata ou, como algo que move a coluna do mercúrio de um termômetro. O termo se define em função do movimento

⁴¹ Os fotogramas são, numa definição genérica, imagens realizadas sem a utilização da câmera fotográfica, por contato direto de um objeto ou material com uma superfície fotossensível exposta à uma fonte de luz. Esta técnica, que nasceu junto com a fotografia e serviu de modelo a muitas discussões sobre a ontologia da imagem fotográfica, foi profundamente transformada pelos artistas da vanguarda, nas primeiras décadas do século XX. Representou mesmo, ao lado das colagens, fotomontagens e outros procedimentos técnicos, a incorporação definitiva da fotografia à arte moderna e seu distanciamento da representação figurativa.

⁴² NETTO, Modesto Carone. *Metáfora e Montagem*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1974. p.14.

essas unidades colaboram ou colidem, umas com as outras, na consciência de quem lê o poema (como ocorre na mente de quem vê o filme)⁴³.

Os materiais usados possuem sentidos diferentes, cada parte remete-me a um *flash* de memória (o que não impede a atribuição de diferentes significados a materiais semelhantes; a lâmina, ou a cor azul, por exemplo, poderão ter diferentes significados para mim, conforme sua contextualização no trabalho).

Cada pintura busca, em seus materiais, seus significados intrínsecos, que respondem ao desejo de cada trabalho e ao sentido que cada um tem para mim.

Bernard Paquet⁴⁴ analisa o processo de instauração de uma pintura própria, levando em consideração as combinações e escolhas que conduzem ao “vir a ser” da obra.

⁴³ NETTO, Modesto Carone. *Metáfora e Montagem*. São Paulo. Editora Perspectiva, 1974. p.15.

⁴⁴ PAQUET, Bernard. **A Heterogeneidade e a Instauração da Pintura**. Artigo que analisa o processo de produção de uma pintura do autor, levando em conta as combinações e escolhas que traduzem o vir-a-ser da obra. É colocada ênfase no trajeto, abordando os redirecionamentos entre as decisões tomadas durante o processo e os resultados. Estabelece parâmetros ao analisar a fragmentação do processo, por comparatismo diferencial, com o modo de instauração de um desenho de Dürer. *in* Porto Alegre, Instituto de UFRGS, s.d.

Ele enfatiza o processo, abordando os redirecionamentos entre as decisões tomadas até chegar aos resultados obtidos. Através da análise fragmentada do processo criativo, o autor estabelece parâmetros, por comparatismo diferencial, com o modo de instauração de um desenho de Dürer.

[...] suas combinações não obedecem a nenhuma regra, a não ser à seguinte: pintar é simultaneamente usufruir aqui e usufruir por antecipação o movimento para o alhures. Neste sentido, o quadro é uma montagem temporal e não planejada que obedece ao procedimento da seqüência resultante de execuções picturais diferenciadas, em uma temporização que ocasiona o espaçamento simultaneamente físico e temporal do trabalho e do desejo.⁴⁵

Suas qualidades físicas são verdadeiros indícios dos momentos e dos gestos que formam a seqüência singular da execução. Nessa qualidade, eles não podem ser repetidos exatamente em uma outra circunstância. A formação de uma cor e de uma textura é, para sempre, única e singular. Ela precede a idéia e a forma.

É a busca pelo desconhecido que me impulsiona a pintar. O início de um trabalho pode se dar, por exemplo, com apenas uma sensação que me remete a uma lembrança (verdadeira ou não). Aqui, a intuição ganha espaço na minha criação. Porém,

⁴⁵ PAQUET, *op. cit.*, s.d., p.21.

não se trata de uma intuição ingênua, mas de uma intuição somada à reflexão e ao estudo de meu trabalho.

Quando construo uma pintura, eu busco meu próprio prazer, ou seja, não tenho a preocupação com o espectador. Embora tenha a consciência de que nenhum artista faz arte só para si, e que a obra se completa com o olhar do outro; este espectador não é idealizado.

[...] o artista, mesmo não possuindo nenhum critério objetivo e mesmo não dispondo de um projeto preestabelecido, está em condições de reconhecer e distinguir, no curso da produção, aquilo que deve cancelar, ou corrigir, ou modificar, e aquilo que, pelo contrário, está bem conseguido e pode considerar como definitivo⁴⁶.

A intuição me conduz ao *insight*, ou seja, ao mergulho dentro de mim mesma, minhas experiências, meu passado, minha consciência. Esta interioridade a que sou conduzida é formada por momentos e “*estados de alma*” contínuos⁴⁷; assim, estou sempre mudando e me acrescentando. A minha obra reflete a minha história.

[...] na arte, formar significa formar uma matéria, e a obra outra coisa não é senão matéria formada. No processo artístico, o definir-se da intenção formativa e a adoção, interpretação e

⁴⁶ PAYERSON, *op. cit.*, 1988, p.141.

⁴⁷ SAYEGH, *op. cit.*, 1998, p.39.

formação da matéria são tudo uma só coisa, e na obra alma e corpo se identificam e espiritualidade e fisicalidade são a mesma coisa.⁴⁸

2.2 A MATERIALIDADE - SUPERFÍCIE

Os objetos integrantes de nossas vidas representam muito mais profundamente nossa subjetividade quando dispostos diversamente do modo como deles nos utilizamos em um dado momento⁴⁹.

Na arte objetual (minimalismo) o processo não é visível. Os materiais, sim, freqüentemente o são; quando isso ocorre, sua lógica torna-se evidente. Os materiais rígidos industriais se unem em ângulo reto com grande facilidade. Contudo, o que move a utilização de um ou outro material é a valorização *a priori* do bem construído.

A forma bem construída dos objetos precede qualquer valorização dos meios e, por isso, o elenco de materiais, reduz-se àqueles que permitem construir a forma com eficácia⁵⁰.

⁴⁸ PAYERSON, *op. cit.*, 1988, p.13.

⁴⁹ BAUDRILLARD, Jean. **A Arte da Depreciação**. MACIEL, Kátia (org.). SKINNER, Anamaria (trad.). Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997, p.28.

⁵⁰ BERNARDES, Maria Helena. Texto do curso. Anti-forma (MORRIS, Robert).

No livro sobre a materialidade, Florence Meredieu⁵¹ aborda o vidro como uma metáfora pictórica e simbólica. A utilização do vidro pelos artistas remete, freqüentemente, ao uso simbólico que se faz na história da arte anterior a que Magritte denunciara na série de quadros (*A condição humana; A casa de vidro, A noite que cai*), auxiliado pelo objeto e pelo tema do quadro, conhecido como vidro ou janela representativa.

Na história da arte clássica, o vidro é tratado, com efeito, de face metafórica e, em ligação com a estética da mimesis, a parede pictórica é vista como transparente, aberta sobre a realidade. Muitos artistas se servem do auxílio do vidro como de um suporte possível de transcrever fielmente o que lhe é dado.

Na pintura *Leves soam nossos passos no velho parque sob árvores altas*, de 2006 (**fig.12**), o vidro azul entra como memória da primeira vez em que mergulhei no mar, a mesma sensação que tive quando assisti ao filme *Imensidão Azul*.

⁵¹ MEREDIEU, Florence. **O Desenho Infantil**. Tradução de Álvaro Lorencini e Sandra M. Nitrini. São Paulo: Cultrix, s.d. [Título original: Le dessin d'enfant].

Figura 12 - *Leves soam nossos passos no velho parque sob árvores altas*, 2006.



O vidro, principalmente, materializa de forma extrema a ambigüidade fundamental da ambiência: a de ser, a um só tempo, proximidade e distância, intimidade e recusa da intimidade, comunicação e não-comunicação. Embalagem,

janela ou parede, o vidro funda uma transparência sem transição: vê-se, mas não se pode tocar.⁵²

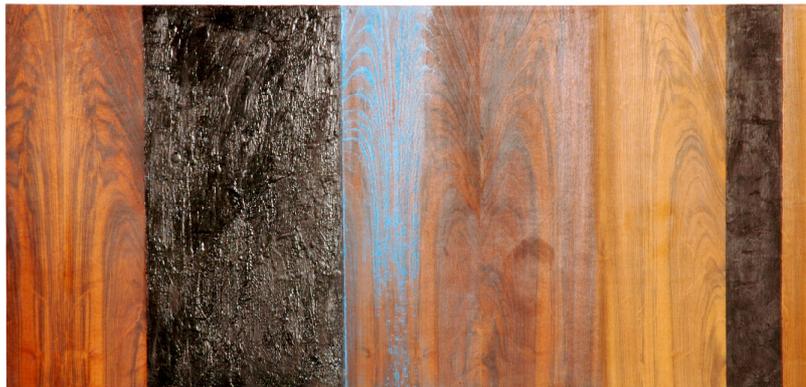
O vidro entrou como elemento construtivo central nessa pintura, metaforizando a transparência da tinta e o brilho das resinas. Sua superfície, tão polidamente brilhante, traz, juntamente com os outros elementos que constituem essa pintura, um tom espectral, de reflexo – conceito que exploro em outros trabalhos – mas que, juntamente com o título, remetem a uma narrativa pessoal, como exemplo nos trabalhos, *O ouro vermelho do meu coração*, de 2006 (**fig. 13**), e *O teu semblante afundou sobre mim no crepúsculo*, de 2006 (**fig. 14**).

⁵² BAUDRILLARD, *op. cit.*, 1997.

Figura 13 - *O ouro vermelho do meu coração*, 2006.



Figura 14 - *O teu semblante afundou sobre mim no crepúsculo*, 2006.



O cubismo trouxe uma outra relação com o espaço para fora da pintura; primeiro, com colagens bidimensionais

justapostas no plano da pintura, afirmando o caráter planar da pintura; e, segundo, com um avanço de objetos agregados à tela.

Em seu célebre texto *A revolução da colagem*, Clement Greenberg analisa a importância da colagem cubista para a mudança da construção da pintura:

O meio da colagem desempenhou papel essencial na pintura e na escultura do século XX, e é a via mais sucinta e direta para a estética da arte genuinamente moderna. Quem for capaz de apreciar a colagem, ou *papiers collés*, como praticada pelos mestres cubistas, está em posição de entender o que a pintura realizou desde Manet, o primeiro a tratar suas formas no plano⁵³.

É importante frisar que as colagens cubistas foram fruto das reflexões dos artistas dessa vanguarda a partir dos acontecimentos importantes como a primeira grande exposição da obra de Cézanne, em 1907, o conhecimento da obra de Rousseau e os estudos sobre a arte negra.

A colagem cubista é o primeiro prenúncio do que acontece da tela para fora, para o espaço real e é, também, um discurso sobre a superfície, assunto relevante na minha pintura.

⁵³ GREENBERG *apud* FERREIRA, *op. cit.*, 1997, p.100.

Saliente-se que, para que haja a colagem é necessário que exista uma superfície, ou seja, toda colagem pressupõe uma superfície na qual ela será colada, então, é uma contraposição à janela renascentista que, ao invés de um espaço para dentro, tem-se o espaço para fora.

Também é importante ressaltar que o cubismo analítico foi a primeira pesquisa de grupo na arte moderna e que “[...] Picasso e Braque colaboraram tão estreitamente, que é difícil distinguir entre as obras de um e de outro” (ARGAN, 1992, p.302)⁵⁴. Estas pesquisas tinham a finalidade de romper com a janela renascentista, transformando o quadro numa forma-objeto.

Adotamos, neste trabalho, as considerações que Alberto Tassinari faz sobre uma ruptura entre a arte moderna e a contemporânea. O autor defende uma concepção de Arte Contemporânea como desdobramento da Arte Moderna. O período correspondente ao fim do século XIX até a década de 50, que seria a “formação” da Arte Moderna.

A arte que habitualmente é considerada contemporânea coincidiria com a da fase de desdobramento da arte moderna. O espaço da arte contemporânea – pós-moderna, para muitos – seria o espaço da arte moderna depurado de elementos espaciais não modernos ainda persistentes na sua fase de formação. A Arte

⁵⁴ ARGAN, *op. cit.*, p.302.

Contemporânea seria a arte moderna sem resquícios pré-modernos (TASSINARI, 2001, p.10)⁵⁵.

A atenção à auto-reflexividade, ou ao que os críticos estruturalistas chamam de *dédoublement*, é uma das características mais gerais da sensibilidade modernista no sentido amplo do termo. “A planaridade cultuada pela crítica modernista pode ter erradicado a perspectiva espacial, mas a substituiu por uma temporal – a saber, a história”.⁵⁶

E segue:

“[...] o ponto a partir do qual se capta a ‘lógica’ da obra é um ponto de extrema tensão com os fatos externos, perceptuais, de que a obra é composta”⁵⁷.

2.2.1 Sobre Rauschenberg

A importância de Rauschenberg é salientada por Leo Steinberg em seu texto *Outros Critérios*.⁵⁸

⁵⁵ TASSINARI, *op. cit.*, 2001, p.10.

⁵⁶ KRAUS, *op. cit.*, 1998, p.169.

⁵⁷ KRAUS, *op. cit.*, 1998, p.172.

⁵⁸ STEINBERG, Leo. **Outros Critérios**. In: Clement Greenberg e o debate crítico, *op. cit.*, 1997, p. 202.

[...] a grande mudança veio com a obra de Rauschenberg no início dos anos 50. Enquanto o expressionismo abstrato ainda festejava seu triunfo, ele propôs o flatbed ou a superfície de trabalho do plano pictórico como o fundamento de uma linguagem artística que iria lidar com uma ordem de experiência diferente.⁵⁹

Ao levar para dentro da exposição uma placa quadrada de grama, sustentada por uma tela de arame e acondicionada numa caixa que podia ser emoldurada e pendurada na parede, o artista rompeu definitivamente com a representação tridimensional na pintura. O que Rauschenberg fez foi um “deslocamento da natureza para a cultura com uma guinada de 90 graus”.⁶⁰

Em 1955, o artista pegou sua própria cama, besuntou de tinta o travesseiro e a colcha, e a encostou de pé contra a parede. Talvez seja, este, o mais simbólico e radical gesto de Rauschenberg. Mesmo na posição vertical (posição da “arte”), a cama reflete nossa “vida horizontal”, o leito plano em que procriamos, concebemos e sonhamos. “*A horizontalidade da cama está relacionada ao ‘fazer’, como o plano vertical da pintura renascentista está relacionado ao ‘ver’*”⁶¹.

⁵⁹ *idem ibidem.*

⁶⁰ STEINBERG, *op. cit.*, 1997, p.203.

⁶¹ STEINBERG, *op. it.*, 1997, p.204-205.

O artista inventou, mais do que qualquer outra coisa, uma superfície pictórica aberta novamente ao mundo. Não o mundo do homem do renascimento, que buscava decifrar os fenômenos atmosféricos olhando pela janela; mas o mundo do homem racional. O plano da pintura de Rauschenberg é para a consciência imersa no cérebro da cidade.

O plano pictórico de múltiplos fins subjacentes a essa pintura pós-modernista tornou o caminho da arte novamente não-linear e imprevisível. O que chamei de *flatbed* é mais que uma distinção de superfície, se for entendido como uma mudança no seio da pintura que alterou a relação entre artista e imagem, imagem e espectador⁶².

Além da grande importância do *flatbed*, trago Rauschenberg por outro viés, o da colagem de objetos no plano da pintura. Na obra *Canyon (fig.12)*, de 1959, integrante da série *Combine Painting*⁶³, a águia empalhada faz as vezes de

⁶² STEINBERG *apud* GREENBERG, *op. cit.*, 1997, p. 206.

⁶³ OSTERWOLD, Tilman. **Pop arte**. Itália: Benedikt Taschen, 1994. *Combine Painting* são montagens cuja trama mistura vetores de sentidos a níveis não figurativos. O seu valor e identidade são abandonados a si mesmos, sendo ao mesmo tempo multiplicados por um novo olhar sobre o que é mostrado e apresentado. O domínio da experiência pessoal é relacionado com signos e objetos da sociedade de consumo e de esbanjamento. Trata-se de ícones temporais, mas também de imagens da memória. Assim os símbolos são tirados de níveis de realidade extremamente afastados uns dos outros e combinados uns com os outros de forma associativa e relacional muitíssimo rica: resíduos, sujidade, ossos são relacionados com o presente, o cotidiano, a política, os aparelhos ou os trabalhadores; a multiplicidade das cores

uma pincelada. Rauschenberg pinta com outros materiais além das tintas.

Figura 15 - **Robert Rauschenberg**, "Canyon," 1959



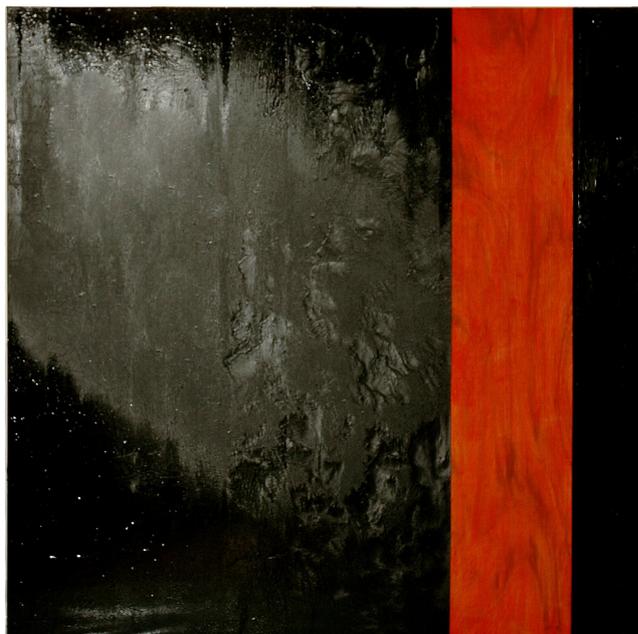
Esta incorporação de materiais, externos ao campo da pintura, com a intenção de ser pintura, aproxima-se do meu trabalho.

obriga a reencontrar o negro (*black market*, 1961). Graças a este novo olhar o artista está na mesma a transpor os conteúdos para planos de significação superiores.

Utilizo-me da madeira, por exemplo, como representação dos movimentos do pincel na tela, pois seus veios possuem movimento.

E, por estarmos vivenciando o momento de inclusão, trazido pela arte contemporânea, diferentemente da exclusão da arte moderna, sinto a liberdade de utilizar diversos materiais justapostos, como neste caso da madeira simulando pinceladas, assim como o piche, por sua textura e materialidade, como exemplo no meu trabalho intitulado "uma chama purpúria apagou-se junto a minha boca", de 2006, **(fig.16)**.

Figura 16 - *uma chama purpúria apagou-se junto a minha boca*, 2006.



Diversos artistas utilizam materiais de outras instâncias para a construção de seus trabalhos, dentre eles está o Carlos Fajardo, que utiliza madeira, fórmica, vidros, entre outros materiais, embora com questões diferentes das suscitadas pela minha pintura, na medida em que esse artista afirma que seu trabalho não busca qualquer narrativa ou metáfora.

2.2.2 Madeira

A madeira, hoje, é procurada por nostalgia afetiva, já que seu significado remete à terra; sua substância vive, respira, trabalha e tem seu calor latente. Ela trabalha como o vidro, ao refletir e queimar pelo interior.

O tempo é conservado em suas fibras como rugas as quais denotam o tempo de vida e torna-se o continente ideal, já que todo o seu conteúdo é algo que se pretende subtrair ao tempo. "A madeira tem o seu odor, envelhece, tem mesmo seus parasitas, etc. Enfim, este material é um ser"⁶⁴.

A nobreza hereditária da matéria existe somente por uma ideologia cultural análoga à do mito aristocrático na hierarquia humana, ou seja, a leitura que é feita do material

⁶⁴ BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p.44.

acaba se aplicando, por ideologia cultural, à pessoa que o detém. É a ligação da qualidade subjetiva à qualidade física do material. A madeira traz a idéia de calor e aconchego.

2.3 A METÁFORA

Os diversos materiais e cores utilizados na minha obra terminam por ganhar meus próprios ossos, músculos, espírito e mente, constituindo uma representação metafórica da minha produção.

Figura 17 - *Rodeada de sombras pela sonolência da folhagem, pelo ouro escuro de girassóis fanados, 2005.*



O trabalho é composto de uma lâmina de mogno montada sobre um chassis de madeira medindo 90 X 180 cm e uma escada de madeira medindo 40 x 100 cm.

Esta é outra obra que faz alusão à paisagem. Exposta como uma pintura tradicional, também pendurada na parede à

altura dos olhos do espectador. Uma das partes, a pintura, é composta por quatro faixas horizontais justapostas.

A primeira faixa, na parte superior, foi elaborada com laca automotiva para ter a aparência brilhante e transparente, - a superfície refletora intensifica seu caráter impenetrável e acentua a projeção da forma no ambiente -, para que os veios da madeira se evidenciassem mais do que as partes que não sofreram este tratamento.

A segunda é uma faixa horizontal fosca e preta seguida por um espaço onde os desenhos da lâmina do mogno formam um foco para o olhar, que remete à representação de um espaço tridimensional, outra das alusões à paisagem.

Por fim, uma estreita faixa branca se justapõe logo abaixo. E eis a entrada do objeto branco: uma escada apoiada no piso e encostada no meio da "paisagem" - aqui, a parede entre o piso e o painel se apresenta como elemento ativo dentro da estrutura da pintura - quebrando o seu encanto ilusório, revelando toda a bidimensionalidade de seu desenho natural, ao mesmo tempo em que leva ao espaço tridimensional e circundante, criando uma via de mão dupla para o olhar.

Este trabalho exige, do espectador, um deslocamento de 180 graus para experimentar os diferentes pontos de vista,

uma vez que o objeto avança para o espaço fora da pintura. Também há um jogo entre a visão da janela renascentista e a ilusão de uma paisagem naturalista, dada pelos veios da madeira, como Leonardo da Vinci descreveu, ao apreciar manchas nas paredes, como gatilho da produção de sentidos.

Lembro que, depois de assistir a um filme de Abbas Kiarostami de título *Gosto de Cereja*⁶⁵, senti um grande desejo de começar este trabalho, como uma forma de assentamento de todo o sentimento que esse filme despertou em mim. Interessante é que, mesmo agora, não conseguiria explicar com palavras.

Expandindo a imaginação, também se pode pensar em suporte emocional, ou seja, a ligação entre sentimentos, entre emoções extremas, isto é, entre o bem e o mal, a alegria e a

⁶⁵ **Gosto de Cereja** acompanha a trajetória do senhor Badii, um homem de seus 50 anos, que está vagando, em seu carro, pelos pontos da cidade onde desempregados se oferecem para trabalhos avulsos e ocasionais. Ele tenta encontrar alguém disposto a entrar no seu carro e ganhar um dinheiro rápido e fácil em troca de um trabalhinho difícil de explicar e que ninguém parece disposto a aceitar. O senhor Badii dialoga com uma série de personagens que vivem mais ou menos à margem da sociedade e que recebem sua proposta com reações variadas. Há quem aceite entrar no seu carro e ouvir o senhor Badii até o final. Difícil é encontrar alguém que aceite a sua generosa oferta. O que ele quer é alguém que se disponha a atender ao seu último desejo, na aurora do dia seguinte: chamá-lo pelo nome duas vezes, ao pé de uma cova já cavada; se ele responder, socorrê-lo; se não responder, cobri-lo com terra. O gosto da cereja é uma lembrança sugerida pelo único personagem que deixa aberta a possibilidade de colaborar com o senhor Badii. O seu relato emocionante também usa o tema do suicídio, mas para inspirar amor à vida.

tristeza, entre a euforia e a depressão, o acima e o abaixo, o céu e a terra, como já aludido.

Assim, na colocação do objeto à frente da pintura, busco criar um jogo de olhar com o espectador, tema discutido desde o Cubismo, passando a questões mais contemporâneas de espaço, ressignificando os materiais e tornando-os meios de trabalho, não apenas técnicas.

Em seu estudo sobre a poesia de Georg Trakl, Modesto Carone Netto faz uma aproximação das relações entre montagem e metáfora na poesia do austríaco. Constata que é uma ligação que surpreende, vista *"a disparidade de status entre ambas: um conceito nobre da Retórica vê-se, de repente, vinculado – numa verdadeira "mistura de esferas" – a um procedimento que vem do cinema, meio de comunicação de massa e, nessa medida, arte dessacralizada"*⁶⁶

Carone Netto tenta mostrar, com base na teoria de montagem de Eisenstein, que o poeta utilizava um processo de junção de imagens descontínuas, como metáforas visuais agrupadas. Para o autor, metáfora é uma "junção de elementos incongruentes que aponta para um terceiro termo e que desse se diferencia"⁶⁷, e isto lhe permite aproximar-se do conceito de

⁶⁶ NETTO, Modesto Carone. **Metáfora e Montagem**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.14.

⁶⁷ NETTO, *op. cit.*, 1974. p.15.

montagem, pois este também se funda a partir da relação entre imagens distintas justapostas.

A metáfora também é um conceito privilegiado pela retórica clássica e só recentemente adquiriu foro de existência artística. Ela se encontra no meu trabalho, desencadeada pelos títulos, somada à parte física da pintura.

Não tenho a intenção pesquisar as múltiplas teorias da metáfora, pois isso envolveria uma investigação de discussões de várias décadas. Aqui, pretende-se expandir esse conceito para a construção das pinturas apresentadas, através de suas características plásticas mais evidentes.

Carone Netto, referindo-se à “incoerência e falta de relação entre as coisas” no poema moderno, afirma o seguinte:

[...] quando a mente de um poeta está perfeitamente equipada para o seu trabalho, ele amalgama consistentemente experiências díspares; a experiência do homem comum é caótica, irregular, fragmentária. Ele se apaixona, ou lê Spinoza, e essas duas experiências não têm nada a ver uma com a outra, ou com o ruído da máquina de escrever, ou com o cheiro da comida; na mente do poeta estas experiências já estão formando novas totalidades (NETTO, 1974, p.50)⁶⁸.

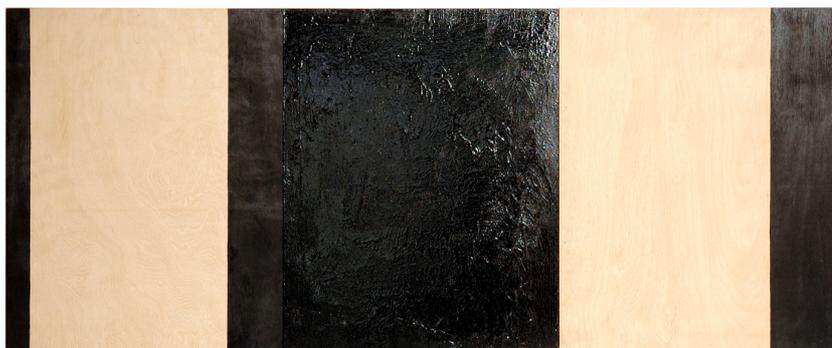
⁶⁸ NETTO, Modesto Carone. **Metáfora e Montagem**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 50.

Agora, a lâmina - nos seus veios - teria que lembrar uma paisagem, entrando no lugar de uma paisagem desolada, árida, sem esperanças, uma última paisagem. Em contrapartida ela não é derradeira, pois estará ligada à "terra" por uma escada branca.

2.4 A MONTAGEM

A percepção não pode ser considerada como um simples contato entre o espírito e o objeto presente; ela está inteiramente imersa em lembranças-imagens que a completam e a interpretam⁶⁹.

Figura 18 - *Indizível é tudo isso que se cai abalado de joelhos*, 2005.



⁶⁹ BERGSON, Henri. **Matéria e Memória** - Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.155.

O que realmente não se deve perder de vista, é que a montagem, na crítica, atende não somente à mesma exigência moderna, no sentido da aproximação cada vez maior entre os processos artísticos e as formas que descrevem esses processos artísticos.

É nessa medida que a montagem “crítica” parece não apenas espelhar, mas, também, legitimar, no nível de sua linguagem, as bases em que se funda a montagem “criativa”⁷⁰. Pensei que a pintura seria algo como um produto de uma tensão entre a indizibilidade dessa experiência e a necessidade de veiculá-la pela matéria.

2.5 OS TÍTULOS NARRATIVOS

O título de uma obra busca sua importância de um gesto de vontade do artista. Um teor pragmático pode, por um lado, não contrariar o discurso visual da obra, e, por outro, delinear certezas narrativas: a crer no título, as imagens são instantâneos flagrantes de uma conhecida história social.

Figura 19 - *Paciente quietude respiram os pinheiros*, 2006.

⁷⁰ NETTO, *op. cit.*, 1974. p. 51.



Uma chapa de madeira praticamente pintada de preto fosco, com apenas duas faixas verticais e estreitas, uma de cada lado, em madeira natural – mostrando parte dos desenhos do mogno – e pendurada, na parede, à altura dos olhos do espectador.

À sua frente foi colocada uma vitrine preta, cujo tampo está inclinado para o espectador, e é revestida com uma chapa de fórmica brilhante e lisa, que mostra uma superfície espelhada. Este espelho negro reflete, justamente, a pintura da parede, uma imagem aquosa, sendo mais uma referência à paisagem. Uma fórmica dura, lisa e brilhante que se transforma numa superfície.

Este jogo de aparências dos materiais e das imagens me interessa por perceber a qualidade visual das coisas e, também, porque busco novos sentidos. Não há uma representação da imagem apoiada num texto literário; não há um assunto.

Há, sim, uma narrativa visual, uma relação de elementos da linguagem visual que aludem à paisagem, às coisas domésticas, ao mobiliário, à arquitetura. Mesmo havendo título, não há uma relação de ilustração; é como se o texto fosse mais uma pincelada, ou seja, um elemento que não determina o que a obra é.

Obviamente o texto pode modificar a imagem. No livro *Lês mots dans la peinture*, o poeta e ensaísta francês Michel Butor observa que a sua percepção de determinada pintura de Brueghel se altera quando lhe informam o título da obra: *A queda de Ícaro* (1558). O que até então ele reconhecia como uma paisagem marinha ganha nova feição no momento em que

se revela que ali vai narrada a lenda do rapaz que, voando com asas artificiais aproximou-se do Sol, derreteu a cera que grudava as penas e precipitou-se desde as alturas, afogando-se no mar. Um detalhe quase imperceptível, no canto inferior direito da composição conquistada, em questão de minutos, o estatuto de ponto central. O título altera o que se vê.⁷¹

O escultor brasileiro José Resende também menciona, em uma entrevista, o poder que os títulos têm de condicionar a apreensão das imagens que nomeiam.

“Em geral, nem nome os meus trabalhos têm. Às vezes apelidos, mas que surgem a partir deles. E, ao serem ‘traduzidos’ ou verbalizados, correm o risco de ter seu sentido banalizado de alguma maneira”⁷².

De fato, a maioria dos trabalhos de Resende ganha o título de “sem título”, tão caro à arte contemporânea. Mas curiosamente em obra pública que realizou para a cidade de Porto Alegre durante a 5ª Bienal do Mercosul, em 2005, esse artista permitiu que a peça, uma espécie de mirante que se projeta sobre o Guaíba nas imediações da Usina do Gasômetro, fosse batizada pelo público. O catálogo da Bienal informa que

⁷¹ VERAS, Eduardo. **Entre ver e enunciar:** o uso da entrevista em estudos sobre o processo de criação artística. Dissertação “Mestrado em Artes Visuais” – Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2006.

⁷² CARNEIRO, Lúcia. PRADILLA, Ileana. **José Resende.** Rio de Janeiro: Lacerda, 1999. p. 54.

“com o acompanhamento e o aval do artista, a empresa [que patrocinou a construção] promoveu um concurso com clientes a fim de batizar a escultura, a qual foi denominada Olhos atentos”⁷³. Parece que nesse caso específico o artista, ao abrir mão de nomear sua obra, legando a tarefa a terceiros, confia no poder afirmativo da imagem. O título parte da imagem, subordina-se a ela, vem depois. Mas pode modificá-la. Acredito que o artista assuma, aqui, o risco de ter seu trabalho “traduzido” ou “verbalizado”.

No caso da minha pintura, em que a narrativa procura se resolver no terreno visualidade, em que não há uma cena ou uma história por representar, o título – mais do que modificar a imagem – ambiciona integrar-se a ela. Ele não pretende traduzi-la, nem verbalizá-la. Recusa, porém, a condição de indiferença prevista na solução do “sem título”. Persegue uma possibilidade de convívio, sem hierarquias, entre palavra e imagem.

O fotógrafo cego Evgen Bavcar assim comenta essa relação:

É difícil falar de imagem sem relacioná-la à palavra. Essa dupla, imagem-palavra, ao mesmo tempo unida – hoje – e, antes, separada, é, no entanto, difícil de compreender, sobretudo, de

⁷³ ALVES, José Francisco. **Trasfigurações do espaço público**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006. p. 66.

conceber como uma igualdade recíproca ou como uma ligação fatal, em que uma se sobreponha à outra. [...] o que é mais simple e mais prático: ler ou olhar? A escrita, palavra, ou o quadro visualizado? [...] apesar dos séculos, essas duas perguntas não perderam nada de sua atualidade e de seu frescor [...] será verdadeiramente necessário resolvê-la e fazer uma escolha? Será preciso chegar de uma maneira ou de outra?⁷⁴

3 A JUNÇÃO DE FRAGMENTOS: PINTURAS COM OBJETOS

3.1 O ARTISTA

Certa noite, assomou-se-lhe o desejo n'álma de dar forma a uma imagem, O prazer que Reside no Momento. E ele saiu mundo afora à procura do bronze, pois em bronze somente poderia ele cogitar. Todavia, todo o bronze havia desaparecido do mundo inteiro; nenhures podia o bronze ser encontrado, salvo apenas o bronze d'A Tristeza que Dura Eternamente. Ora, esta imagem ele próprio possuía, aquela que, com suas próprias mãos, havia dado forma e depositado sobre o túmulo daquilo que havia amado em sua vida. Sobre o túmulo da coisa morta, daquilo que ele mais havia amado, depositou ele esta imagem, à qual ele próprio havia dado forma, para que ela quiçá pudesse servir como um sinal do amor de um homem, cujo a morte não levara, e como um

⁷⁴ Bavcar, Evgen. "A imagem, vestígio desconhecido da luz" In: NOVAES, Aduino (org). **Muito além da espetáculo**. São Paulo: SENAC, 2005. p. 145-146.

símbolo da tristeza humana que dura eternamente. E, no mundo inteiro não havia outro bronze, salvo o bronze desta imagem. E então, ele pegou a imagem, à qual ele próprio havia dado forma, e atirou-a em uma grande fornalha, oferecendo-a ao fogo. E do bronze da imagem d'A Tristeza que Dura Eternamente ele deu forma à imagem d'O Prazer que Reside no Momento (WILDE, Oscar).

A utilização de materiais determinados em lugar de outros, revela, via de regra, uma escolha, ou seja, a postura do artista em relação ao mundo, e, por sua vez, reflete a escolha por determinada linguagem.

Jasper Johns usa a encáustica, técnica que mistura o pigmento com a cera, "a fim de ressaltar a opacidade entre as imagens e seus códigos de apresentação"⁷⁵. Rothko utiliza a têmpera a fim de garantir "a presença luminosa do pigmento, pois a cor parece se desprender desta fina poeira e começa a habitar o espaço".⁷⁶

Pollock aplica uma tinta veloz, automotiva, para "implodir o gesto na tela". Yves Klein, Hélio Oiticica e, mais recentemente, Anish Kapoor "procuram questionar os limites do objeto em relação ao espaço circundante", ao trabalhar com a

⁷⁵ HABERMAS, Jürgen. Modernidade versus Pós-Modernidade. **Arte em Revista**. n.7. São Paulo: CEAC, 1983.

⁷⁶ *idem ibidem*.

cor como um pigmento que se transforma em luz (HABERMAS, 1983)⁷⁷.

[...] O meio de expressão interfere na maneira em que se apresenta as imagens. Estamos longe de uma concepção da técnica como algo transparente e neutro. A procura constante de simplificar a arte, chega até seu limite paradoxal, muitas vezes tornou a realização das obras em si mecânica e impessoal. Mas os artistas inventam sempre uma nova maneira de atribuir um novo significado ao gesto mais simples⁷⁸.

E o que é dar ênfase às coisas que ocupam, anônimas, o espaço de sua funcionalidade ou inutilidade, senão trazê-las para o espaço da subjetividade?

3.2 DO OBJETO

Jean Baudrillard, em sua análise dos objetos de uso diário, chama a atenção a despeito do modo como tais objetos são utilizados, para fins práticos – são passíveis de um investimento afetivo que os desloca de seu espaço utilitário e os insere no campo da paixão e da propriedade privada.

⁷⁷ *idem ibidem*.

⁷⁸ FRASCINA; Francis; WOOD, Paul; HARRIS, Jonathan; *et al.* **Modernismo em Disputa**: a Arte Desde os Anos Quarenta. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, p.102.

[...] todo objeto tem duas funções: a de ser utilizado e a de ser possuído; sendo, a primeira, determinada pelo campo de totalização prática do mundo pelo indivíduo; e a segunda, um empreendimento de totalização abstrata realizada⁷⁹.

Pode-se afirmar, assim, que os objetos, na vida de todos, diferentemente da maneira como são utilizados em determinado momento, representam alguma coisa muito mais profundamente relacionada à subjetividade.⁸⁰ Conforme Pareyson, "Intenção formativa e matéria de arte acham-se assim, tão pouco desconexas, que se deve, antes, afirmar que nascem ao mesmo tempo"⁸¹.

Cada objeto está a meio caminho entre uma especificidade prática, "sua função, que é como seu discurso manifesto e a absorção em uma série/coleção, onde se torna termo de um discurso latente, repetitivo, o mais elementar e o mais tenaz dos discursos".⁸²

No capítulo anterior, falou-se sobre os vanguardistas americanos Robert Rauschenberg e Jasper Johns. A denominação dessa vanguarda nova-iorquina - localizada na

⁷⁹ BAUDRILLARD, 2000, p.94.

⁸⁰ MACIEL, Maria Esther. **A Memória das Coisas**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

⁸¹ PAREYSON, *op. cit.*, 1988, p.49.

⁸² BAUDRILLARD, *op. cit.*, 2004, p.101.

passagem do expressionismo abstrato à arte pop e ao minimalismo - está ligada à recuperação de algumas conquistas do movimento *dadá*, principalmente ao uso que os dadaístas fazem de objetos e temas derivados do mundo diário, dando fim às fronteiras entre arte e vida cotidiana⁸³.

O “neodadá” reabilita procedimentos como a *assemblage*⁸⁴ e a *apropriação* pela utilização de objetos extra-artisticos nos trabalhos de arte. A inspiração primeira são os ready-mades de Marcel Duchamp (1887-1968), construídos a partir da combinação inusitada de elementos da vida cotidiana ou da simples exposição de objetos comuns.

3.3 ASSEMBLAGE

A forte idéia que ampara as *assemblages* diz respeito à visão de que os diferentes objetos reunidos numa obra, ainda que produzam um outro conjunto, não perdem o seu sentido primeiro. Menos que síntese, trata-se aí de justaposição de

⁸³ ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Neodada - Outros Nomes**. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br>> Acesso em: outubro de 2006.

⁸⁴ Assemblage é uma expressão francesa utilizada para designar o objeto artístico produzido pelo agrupamento de materiais diversos e faz parte do universo de Farnese, que construía suas obras com restos de madeira, brinquedos, conchas, detritos vindos do mar, fotos.

elementos em que é possível identificar cada peça no interior do arranjo mais amplo.

Rauschenberg deu o nome de *combine paintings* às suas *assemblages*. Um de seus trabalhos mais conhecidos é *Monograma*, de 1959, (**fig. 20**) um bode empalhado com um pneu ao redor da cintura. A abertura da pesquisa com materiais remete às aulas com Josef Albers (1888-1976) e às influências de John Cage (1912-1992), com quem aprendeu a assimilar informações díspares do entorno, das cidades e da vida cotidiana.

Figura 20 - **Robert Rauschenberg** - *Monogramm*



Na década de 1960, o artista volta-se para superfícies bidimensionais destacando-se no campo da serigrafia.

São pioneiros os trabalhos de David Smith (1906-1965), que fazem uso de refugo industrial, sucatas e materiais descartados. Outras fontes mencionam ainda o Novo Realismo dos anos 1960 - espécie de versão europeia da arte pop -, como uma corrente diretamente ligada ao neodadá.

Arman (1928) - conhecido por suas *assemblages* de objetos descartados (*Arteriosclerose*, 1961 e *Acumulação de Bules Partidos*, 1964) - e Domenico Rotella (1918), que trabalha a partir de cartazes publicitários rasgados (*O Asfalto na Noite*, 1962) são dois nomes importantes dessa vertente.

3.4 APROPRIAÇÃO

O termo *apropriação* é empregado pela história e pela crítica de arte para indicar a incorporação de objetos extra-artistísticos, algumas vezes de outras obras, nos trabalhos de arte⁸⁵.

⁸⁵ ENCICLIPÉDIA ITAUCULTURAL, *op. cit.*, 2006.

Figura 21 - *Branco-lunar o frescor da pedra envolveu a têmpera vigiante,* 2006.



Elementos heterogêneos - recortes de jornais, pedaços madeira, cartas de baralho, caracteres tipográficos, entre outros - são agregados à superfície das telas. As apropriações, na base das colagens, representam um ponto de inflexão na

arte do século XX, na medida em que libertam o artista do jugo da superfície.

A partir de então, a técnica passa a ser empregada em diferentes escolas e movimentos artísticos, com sentidos muito variados.

Diversos artistas surrealistas fazem uso de apropriações. Colagens e *assemblages*, montadas a partir de materiais heterogêneos, expressam a lógica de produção surrealista, amparada na idéia de acaso e de escolha aleatória, princípios centrais de criação para os dadaístas.

Logo nas décadas seguintes, a apropriação torna-se um procedimento corrente nas artes visuais. As *assemblages* se disseminam, orientadas por uma "estética da acumulação" (todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte).

3.5 O SENTIDO ALÉM DA VISÃO

Toda obra contém, em si, a sua dimensão teórica, afirma Sandra Rey (2002, p.127), e esta teoria é como os alicerces de uma casa, a parte subterrânea da obra, sua sustentação, mesmo não estando aparente.

Figura 22 - *A fonte azul a teus pés, misterioso o silêncio vermelho de tua boca*, 2004.



O dimensionamento teórico de uma obra - e a minha não foge disso - se constitui na colocação de idéias em cena, seja sob a forma plástico-visual, seja sob a forma de conceitos. Assim, seja no trabalho prático, seja na escrita, a teoria não pode ser tomada como um dado *a priori*. Em arte, o pensamento de que conceitos podem ser ilustrados é um equívoco.

Toda obra de arte responde a um estímulo de forma única, uma vez que se alimenta da subjetividade e da vivência do artista. Entretanto, paralelamente, ressuscita questões oriundas da própria arte e da cultura. Os conceitos, então, nascem tanto dos procedimentos como da maneira de trabalhar. E, uma vez escolhidos dentro das condutas instauradoras da obra, validam a pesquisa teórica.

[...] o processo de significação da obra mobiliza a maneira como esta atualiza seu significado e mobiliza, também, as diferentes dimensões que ela assume no decorrer do tempo, influenciando - ou não - a produção subsequente, tornando-se, em muitos casos, paradigma para determinado movimento ou tendência⁸⁶.

Cada processo instaurador de uma obra implica a operacionalidade de um conceito e, por isso, recebem o nome de "conceitos operatórios". Os artistas, ao experimentarem a junção de diversos conceitos acabam por criar seu próprio conceito operatório.

As autoras refletem, ainda, que, ao utilizar procedimentos técnicos para materializar conceitos (o quê), o artista o faz à sua maneira (como), manifestando sua

⁸⁶ REY, Sandra. "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: Ed. Da Universidade, 2002. p.134.

subjetividade ao equacionar e operacionalizar sua produção. “A obra instaura um mundo, segundo Heidegger (1987) e, sem dúvida, amplia a percepção e o sentido ordinário que se tem das coisas, dos objetos e das situações”⁸⁷.

3.6 A VERDADE DE CADA UM

Na arte, o que está em questão não é a comprovação do que é real, verdade (como na ciência), mas a instauração de uma verdade.

Se diferentes pessoas, de uma mesma sociedade, atribuem significados semelhantes a determinadas obras, isto significa que essas pessoas compartilham as mesmas bagagens. A partir dessa relação, a leitura de diferentes produções pode acontecer através da compreensão sobre o simbolismo que emerge dos aspectos de determinada obra. Pois, como nos lembra Marco Giannotti em seu artigo *A imagem escrita*: o objeto artístico é como “um ser vivo que permite interpretações múltiplas”.

⁸⁷ CATTANI, Icleia Borsa. “Arte contemporânea: o lugar da pesquisa” In. BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.) **O meio como ponto zero.** Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Ed. Da Universidade, 2002. p. 51.

Figura 23 - *O anoitecer soa em azul úmido*, 2004.



A pesquisa em artes visuais se realiza segundo padrões científicos mesmo que seja necessário lançar mão de metodologias diferenciadas.

De acordo com Icleia Borsa Cattani, esta pesquisa em artes pressupõe parâmetros metodológicos que se distinguem

da pesquisa científica, da pesquisa social, de todo tipo de pesquisa concebida a partir do produto final, uma vez que, em artes, ela se constitui em uma modalidade específica, com características muito próprias a seu campo.

Aqui, de acordo com a autora, o pesquisador constrói o seu objeto de estudo (a obra) paralelamente ao desenvolvimento da pesquisa, o que faz a grande diferença, uma vez que o objeto de estudo não se constitui como um dado preliminar do corpo técnico. Ou seja, o pesquisador/artista precisa produzir sua obra/objeto de estudo com a investigação em andamento e, então, extrair as questões que investigará pelo viés da teoria.

Assim, a obra do pesquisador/artista não se apresenta parada no tempo, como no caso do estudo de obras acabadas de outros autores. Pode-se afirmar, inclusive, que o objeto de estudo é o mesmo, tanto na pesquisa em arte, como na pesquisa sobre arte: a obra.

Desta forma, a pesquisa em artes visuais, situando-se ao lado da nascente do fluxo, apresenta seu objeto em constante *devir*, isto é, em constante processo de formação/transformação, aproximando o conceito de *origem* segundo Benjamin (1995, p.43-44):

“como algo que não cessa de nascer no devir e no declínio”.⁸⁸

3.7 AS PRÁTICAS ARTÍSTICAS

De acordo com o artigo de Suely Rolnik na Revista *Ars*⁸⁹, considerando que a prática artística consiste em atualizar sensações, trazê-las para o visível e o dizível, produzir cartografias de sentido, e que a sensação é a presença viva no corpo das forças da alteridade do mundo, que pedem passagem e levam à falência as formas de existência em vigência, então pode-se afirmar que atualizar estas forças é “socializar sensações”, comunicando a um coletivo as novas composições de forças que o afetam e o fazem derivar para novas configurações.

No interior da arte visual contemporânea, existem novas maneiras de fazer tentativas de “costurar, juntos, regimes de discursos diferentes”, procedimentos particulares para se deslocarem as possibilidades de interpretação do mundo real, quebrando o princípio de unidade do regime discursivo. As obras procedem, então, por imbricações processuais: do

⁸⁸ CATTANI, Icleia Borsa. “Arte contemporânea: o lugar da pesquisa” In. BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.) **O meio como ponto zero.** Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Ed. Da Universidade, 2002. p. 39.

⁸⁹ ROLNIK, Suely. “O acaso da vítima – a criação larga o cafetão e se junta com a resistência” **Ars.** ano I, n. 2. São Paulo: ECA/USP, 2003, p.85.

sensível ao raciocínio discursivo, do íntimo ao político, do próximo ao distante.

Podemos constatar, não apenas com a leitura dos artigos da *Ars*, mas com toda a investigação sobre as artes visuais e o que se debateu e analisou neste trabalho que, cientistas - também atores sociais - e indivíduos, são regularmente solicitados pelo mundo da arte para partilhar uma experiência, uma exposição comum, uma escrita comum dos fenômenos contemporâneos.

Esse chamado para intervir, para integrar as práticas artísticas que o mundo da arte faz ao mundo científico expressa um desejo ou uma possibilidade de espaço comum em torno do político, do fato social, das formas sensíveis da vida.

Há algum tempo, o artista de vanguarda tinha a necessidade de experimentar técnicas e metodologias com o objetivo de criar novidades e se colocar à frente do progresso tecnológico.

“O artista contemporâneo tem outra mentalidade: a marca de sua arte não é mais a novidade moderna, mesmo a experimentação de técnicas e instrumentos novos visa a

produção de outros significados”⁹⁰. Provocar a construção de uma crítica da imagem, diante da importância dela no mundo contemporâneo, passou a ser fundamental.

O artista reprocessa linguagens, aprofundando sua pesquisa e sua poética, até porque ele tem um conjunto de imagens à sua disposição, como instrumental de trabalho. A arte passou a ocupar o espaço da invenção e da crítica de si mesmo.

Hoje não há mais estilos ou movimentos, como as vanguardas que fizeram a modernidade, mas uma pluralidade de estilos, de linguagens, contraditórios e independentes, convivendo em paralelo, porque a arte contemporânea não é o lugar da afirmação de verdades absolutas.

⁹⁰ ALMANDRADE. Arte Contemporânea. **Revista Autor**. Disponível em <<http://www.revistaautor.com.br>> Acesso em: outubro de 2006.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...] o trabalho de escrever pressupõe uma ferida e uma perda, um trabalho de luto, cujo texto é a transformação em uma positividade fictícia. Nenhuma criação pode ocorrer sem esforço ou aplicação, sem um penoso esforço sobre o qual está a pseudovitória. Pseudo, porque esta vitória só pode durar por um tempo limitado, porque é sempre contestada pelo próprio autor, que constantemente deseja começar de novo e, assim, negar o que já foi feito, negar, em todo caso, que o resultado, por mais satisfatório que pudesse parecer, deveria ser tomado como o produto final (André Green).⁹¹

O presente trabalho desenvolveu-se através da reflexão sobre minha produção artística. Para tanto, resgatei algumas questões importantes na minha trajetória, como a apropriação de materiais em minha pintura, tais como o veludo, a madeira e o vidro. Sendo possuidores de forte simbologia para mim, não poderiam ser escolhidos aleatoriamente e não o são. Suas características vêm ao encontro de minhas memórias afetivas.

O ingresso destes materiais culminou na junção de objetos à minha pintura, levando-me ao estudo da construção do espaço na pintura contemporânea. No primeiro capítulo, fiz

⁹¹ GREEN, André. O duplo e o ausente. In: **Sobre a loucura pessoal**. Rio de Janeiro, Imago, 1988, p. 326.

uma reflexão sobre a materialidade na minha pintura. No capítulo dois abordei questões que apareceram com o desdobramento do meu processo de pintura, tais como a montagem, a narrativa e a metáfora. Concluí, a partir de anotações feitas em diários de bordo, que o desencadeamento de meu processo criativo começa com a escolha de um determinado material que está na minha memória afetiva.

Também percebi, enquanto estava atenta aos procedimentos, a importância de ter um depósito com vários materiais, geralmente ligados à construção civil e mobiliária, pois o fato de eles estarem sempre juntos, e ao alcance de minha visão, desencadeia novos projetos de pintura. Este depósito funciona como uma palheta de cores, assim como para o pintor tradicional são os tubos de tintas, uma vez que penso a pintura como o encontro de cores, de texturas, ora brilhantes, ora opacas, organizadas em um espaço que exige uma visão frontal do espectador.

Assim como, para Rauchenberg, colocar um objeto colado na tela funcionava como uma pincelada; para mim, os objetos justapostos à construção de minha pintura são partes da mesma.

Da mesma forma como Eisentein trabalhou a montagem no cinema juntando dois fotogramas díspares para criar um

terceiro sentido, percebi que, quando coloco uma chapa de mogno ao lado de um painel de vidro, já não é mais um painel de vidro e nem uma chapa de madeira; é um terceiro elemento que se apresenta e que, juntamente com o título, produz metáforas na intenção de dizer o indizível.

Em relação aos títulos, mesmo que não estejam, a princípio, ligados à pintura, estão longe de serem ilustrativos, pois agregam significado às superfícies tautológicas dos materiais empregados. E, mais do que modificar a imagem, quer se integrar a ela sem pretender traduzi-la, perseguindo uma possibilidade de convívio, sem hierarquias, entre palavras e imagem.

Percebi, assim, que existe uma narrativa visual na minha pintura, uma relação de elementos da linguagem visual que alude à paisagem, às coisas domésticas, ao mobiliário e a arquitetura.

Modesto Carone Netto, em seu estudo sobre a poesia de George Takl, faz uma aproximação entre as relações da montagem e metáfora em sua poesia, tendo em vista a sua constatação de que o poeta utilizava um processo de junção de imagens descontínuas, como metáforas visuais agrupadas.

A metáfora é um conceito privilegiado pela retórica clássica e, só recentemente, adquiriu foro de existência artística. Em meu trabalho, ela se encontra desencadeada pelos títulos somados às montagens pictóricas por justaposição. Sendo a única maneira de se aproximar de experiências que, de outra forma permaneceria distante, a metáfora diz o indizível.

Na introdução deste trabalho, refleti como é importante, para o meu processo criativo, encontrar materiais que desencadeiam uma memória afetiva, de alguma forma.

Para responder às questões, discorri, no primeiro capítulo, a partir do trabalho *Perdeu-se a nuvem sobre a ponte estreita; um brilho frio desliza pelas ruas* (fig. 11), como se dá este processo de instauração de uma pintura. Também trouxe questões norteadoras e constantes deste processo, como a metáfora – dada pelo encontro de título, da fisicalidade da obra e de como este título altera o que vemos: a pintura.

Da mesma forma, apresentei breves apontamentos teóricos a respeito dos conceitos operacionais, como justaposição, sobreposição, apropriação, *assemblage* e montagem. A brevidade foi proposital, justamente porque a ênfase maior desta pesquisa é dada ao processo criativo e ao sentido poético dado pelo encontro destes conceitos com a metáfora.

Desta forma, acredito que as questões foram plenamente respondidas assim como também apontaram para outros caminhos a serem percorridos, e que a manifestação artística, mais que um momento de inspiração do seu autor, é um conjunto de cores, texturas, memórias, técnicas, corpo, mente e espírito que fazem, de cada obra, parte integrante e inseparável do artista.

BIBLIOGRAFIA UTILIZADA**A) Livros**

AMARAL, Aracy. **Arte Para Quê?** São Paulo: Nobel, 1984.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea:** uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001

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

_____. **Arte e crítica de arte.** Lisboa: Estampa, 1995.

AUMONT, J. **A imagem.** Campinas: Papirus, 1995

BACHELARD, G. **A poética do espaço.** São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Os Pensadores)

BARROS, Anna. **A arte da percepção:** um namoro entre a luz e o espaço. São Paulo: Annablume/FAPESP, 1999.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BASBAUM, Ricardo. **Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias.** Rio de Janeiro: Ed. Rios Ambiciosos, 2001.

BATCHELOR, D. **O minimalismo.** São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BATTCOCK, Gregory. **A nova arte.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 1975.

BAUDRILLARD, Jean. **O Sistema dos Objetos.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. **A Arte da Depreciação.** MACIEL, Kátia (org.). SKINNER, Anamaria (trad.). Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

BAVCAR, Evgen. "A imagem, vestígio desconhecido da luz". In: NOVAES, Adauto (org.) **Muito além do espetáculo.** São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 145-146.

BERGER, John. **Modos de ver.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória - Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNARDES, Maria Helena. **Vaga em campo de rejeito**. São Paulo: Escrituras/ Documento Areal, 2003.

BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. **L'Informe, mode d'emploi**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1996.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

BOURGEOIS, Louise. **Destruição do pai/reconstrução do pai**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.) **O meio como ponto zero**. Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2002.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

CALABRESE, Omar. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1988.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, J. L. **Do simbólico ao virtual: A representação do espaço Panofsky e Francastel**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CAMPOS, Kátia. **Novíssima arte brasileira** – um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, 2001.

CHALUMEAU, Jean-Luc. **As teorias da arte:** filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias. Lisboa: Piaget, 1997.

CHIARELLI, Tadeu. **A experiência do artista como parâmetro.** In: Panorama da arte atual brasileira 97. *Panorama 97.* São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1997.

_____. Plano em repouso/ Plano em tensão: Hidebrand e a arte contemporânea brasileira. In:_____. **Arte internacional brasileira.** São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

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

CHIPP, Herschel. **Teorias da arte moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

COELHO, Teixeira. **Pós-moderno.** Porto Alegre: LPM, 1986.

COLI, Jorge. **O que é arte.** São Paulo: Brasiliense, 2002.

DANTO, Arthur C. **Después Del fin Del tarde.** El arte contemporâneo y el linde de la historia. Paidós: Barcelona, 1999.

DERDYK, Edith. **Linha de costura.** São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. **Linha de Horizonte** – Por uma poética do ato criador. São Paulo: Escuta, 2001.

DIDI-HUBERMAN, George. **O que vemos, nos olha.** São Paulo, Editora 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e Outros ensaios.** Campinas- São Paulo: Papyrus Editora, 2001.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory. **A nova arte.** São Paulo: Perspectiva, 1975.

ECO, Umberto. **Aobra aberta.** São Paulo: Perspectiva, 1971 (Debates: 4)

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.) **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rj, Funarte/Zahar, 1997.

FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (org.) **Escritos de artistas: anos 70/60**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FOCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

FOCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRANCASTEL, Pierre, **Pintura e sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FRASCINA; Francis; WOOD, Paul; HARRIS, Jonathan; *et al.* **Modernismo em Disputa: a Arte Desde os Anos Quarenta**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GREEN, André. O duplo e o ausente. In: **Sobre a loucura pessoal**. Rio de Janeiro, Imago, 1988.

GREENDBERG, Clement. **Estética Doméstica**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

GREENBERG, Clement *et al.* **Clement Greenberg e o Debate Crítico.** FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

HABERMAS, Jürgen. **Modernidade versus Pós-Modernidade.** Arte em Revista. n.7. São Paulo: CEAC, 1983.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte.** São Paulo: Mestre Jou, 1980.

HISGAIL, Fani. **Biografia: Sintoma da cultura.** São Paulo: Hacker Editores: Cespuc, 1996.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo – ou a polêmica em torno da ilusão.** São Paulo: Editora Ática, 2002.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) **A pintura.** Vol. 7: O paralelo das artes. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **A pintura.** Vol. 8: Descrição e interpretação. São Paulo: Editora 34, 2005.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. L'originalité de l'avant-garde ET autres mythes modernistes. Paris: Macula, 1993

_____. A escultura no campo ampliado. **Gávea**, Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, PUCRJ, N.1. s.d.

MACHADO, Arlindo. **Máquina e Imaginário**: O desafio das Poéticas Tecnológicas. São Paulo, EDUSP, 1993.

MACIEL, Maria Esther. **A Memória das Coisas**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

MERÈDIEU, Florence de. Histoire Matérielle & immatérielle de l'art moderne. Paris: Bordas, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Conversas – 1948**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.

MICHELI, Mario De. **As Vanguardas Artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MIRANDA, Lenir de. **Autobiografia de Todos Nós**. Pelotas: Livraria Mundial, 1994.

MOREIRA, Maria Carla Guarinello de (org.) **Arte em Pesquisa**. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina, 2004.

NAVES, Rodrigo. **Madeira sobre madeira**: esculturas de Elisa Bracher. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.

_____. A forma difícil – ensaios sobre arte brasileira. São Paulo: Ática, 1996.

NETTO, Modesto Carone. **Metáfora e Montagem**. São Paulo. Editora Perspectiva, 1974.

NOVAES, Adauto. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

OSTERWOLD, Tilman. **Pop arte**. Itália: Benedikt Taschen, 1994.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

PAQUET, Bernard. **A Heterogeneidade e a Instauração da Pintura** . Porto Alegre, Instituto de UFRGS, s.d.

PAREYSON, Luigi. **Estética**: Teoria da formatividade. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1988.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas.** São Paulo: Editora SENAC, 1996.

PIGNATARI, Délcio. **O que é comunicação poética?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

ROLNIK, Sueli. "O acaso da vítima – a criação larga o cafetão e se junta com a resistência" **Ars.** ano I, n.2 São Paulo: ECA/USP, 2003, p.85.

ROSENFELD, Helena Kon. **Palavra pescando não-palavra:** a metáfora na interpretação psicanalítica. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1998.

SAYEGH, Astrid. Bérqson. **O método intuitivo:** uma abordagem positiva do espírito. (Teses, 1). São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1998.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica Genética: uma introdução.** São Paulo: EDUC,1992.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado.** São Paulo: Annablume/FAPESP, 2004.

SALZSTEIN, Sônia. **Carlos Fajardo: a poética da distância**. São Paulo: Pancrom, 2003.

SANTAELLA, Lucia. NÖTH, Winfried. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Iluminuras, 1992.

SOUSA, Edson L. A. de; TESSLER, Elida; SLAVUTZKY, Abrão. (org.) **A invenção da vida: arte e psicanálise**. Porto Alegre: Arte e Ofícios, 2001.

STANGOS, Nikos. **Conceitos de Arte Moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001

STEINBERG, Leo. Outros Critérios. In: **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno**. São Paulo: Nobel, 1984.

TASSINARI, Alberto. **O Espaço Moderno**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp: uma biografia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

VALÉRY, Paul. **Discurso Sobre a Estética**. Paris: Pléide, 1954, p.1297 *in* Arte em Pesquisa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

_____. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

XAVIER, Ismael. Eisenstein – “A construção do pensamento por imagens”. In. **Artepensamento**, NOVAES, Adauto (org.). São Paulo: Cia das Letras, 1994

ZIELINKSKY, Monica (org.). **Fronteiras**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2003.

WOOD, Paul et alii. **Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

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

B) Internet

ALMANDRADE. Arte Contemporânea. **Revista Autor**. Disponível em <<http://www.revistaautor.com.br>> Acesso em: outubro de 2006.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. **Neodada - Outros Nomes**. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br>> Acesso em: outubro de 2006.

C) Periódico

BASBAUM, Ricardo. "Migração das palavras para a imagem". In: **Gávea**, n.13, Rio de Janeiro, 1995, p. 385

CATTANI, Iclea Borsa. "Arte contemporânea: o lugar da pesquisa" In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.) **O meio como ponto zero**. Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Ed. da Universidade, 2002. p. 51

DIEGO, Estrella de. "Ai-je entendu quelq'um dire que la peinture est morte?" **ART PRESS**. Paris, n. 16, p.64-68, 1995.

FRANCBLIN, Catherine. "La peinture sur d'autres tableaux". **ART PRESS**. Paris, n.16, p. 130-135, 1995.

GIANNOTTI, Marco. "A imagem escrita". In. **Ars**, n. 1, São Paulo, 2003.

GUIA DAS ARTES. São Paulo: Editorial Paulista 1991, n. 23.

OSTROW, Saul. "Clement Greenberg, l'indéfinissable qualité". **ART PRESS**. Paris, n. 16, p. 28-35, 1995.

PHODHON, Françoise-Claire. "L'íimage peinte en question". **ART PRESS**. Paris, n.16, p. 167-170, 1995.

RIOUT, Denys. "La peinture à l'ombre Du ready made". **ART PRESS**. Paris, n.16, p. 23-27, 1995.

SYRING, Marie-Luise. "La peinture au tournant". **ART PRESS**. Paris, n.16, p. 59-63, 1995.

D) Dissertações e teses

ACOSTA, Daniel Albernaz. **Transfigurações:** o mesmo como outro. 187 f. Dissertação "Mestrado da escola de comunicação e artes da Universidade de São Paulo" – ECA/USP. São Paulo, 1999.

CORONA, Marilice. **(In) Versões do Espaço Pictórico:** convenções, paradoxos e ambigüidades. Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

GOZZER, Claudia Maria França. **Gravidade por um fio:** o peso e a leveza em um projeto de instalação. Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2002.

SANTOS, Lauer Alves Nunes. **Enunciados verbais no espaço da representação pictórica**. Dissertação de mestrado em Poéticas Visuais pelo programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1997.

TEDESCO, Elaine Athayde Alves. **Passagens e desdobramentos**: entre o repouso e o isolamento na constituição de uma poética visual. Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2002.

VERAS, Eduardo. **Entre ver e anunciar**: o uso da entrevista em estudos sobre processo de criação artística. Dissertação "Mestrado em Artes Visuais" – Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2006.

CHÂTEAU, Dominique. "Clement Greenberg: um crítico na história". **PORTO ARTE**, v.5, n.8, novembro 1993. p. 43-50.

COLI, Jorge. "Pintura sem palavras ou Os paradoxos de Ingres". In: NOVAES, Adauto (org.) **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 283.

CUNHA, Eduardo Vieira da. "Entre o olho e a iluminação: cone-ícone, ex-voto, ídex-voto". **PORTO ARTE**, v.9,n. 16, maio 1998. p. 105-120.

FABRIS, Annateresa, "Descontruir/Reconstruir". **PORTO ARTE**, v.7, n.13, novembro 1996. p. 69-80.

FREIRE, Cristina. "Do perene ao transitório na arte contemporânea: impasses". **PORTO ARTE**, v.11, n.20, maio 1996. p. 35-45.

JIMENEZ, Marc. "Para uma estética do risco". **PORTO ARTE**, v.10, n.19, novembro 1999. p. 61-71.

LASCAULT, Gilbert. "O caos e a ordem na pintura contemporânea." **PORTO ARTE**, v.7, n.13, novembro, 1996. p. 35-45

PAQUET, Bernard. "Semiologia visual, pintura e intertextualidade". **PORTO ARTE**, v. 10, n.19, novembro, 1999. p. 7-23.

PASSERON, René. "Da estética a poética." **PORTO ARTE**, v.8, n.15, novembro 1997. p. 103-116.

REY, Sndra. "Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais". **PORTO ARTE**,v.7, n.13, novembro 1996. p. 81-95.

REY, Sandra. "Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais". **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes visuais**. Org. Blanca Brittes e Elida Tessler. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade;4)

_____. "Produção plástica e a instauração de um campo de conhecimento". **PORTO ARTE**, v.6, n.9, maio 1995. p. 63-70.

ZIELINSKI, Mônica. "Percorrendo processos de criação artística: a percepção". **PORTO ARTE**, v.8, n.14, maio 1997. p. 109-129.

_____. "A arte e sua mediação na cultura contemporânea". v. 10, n.19, novembro 1999.p. 93-101.