

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

DANIELA MARTON

DA ARQUITETURA PARA A PINTURA: IMAGEM, MATÉRIA E MEMÓRIA

Orientadora: Dra. Niura Aparecida Legramante Ribeiro

PORTO ALEGRE, 2023

DANIELA MARTON

DA ARQUITETURA PARA A PINTURA: IMAGEM, MATÉRIA E MEMÓRIA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Poéticas Visuais.

Área de concentração: História, Teoria e Crítica

Linha de pesquisa: História e Teoria dos processos artísticos.

Orientadora: Dra. Niura Aparecida Legramante Ribeiro

Banca Examinadora

Profº Dr. Wagner Jonasson da Costa Lima
(UNESPAR- Campus Curitiba II - FAP)

Profª Drª Marilice Villeroy Corona (PPGAV/UFRGS)

Profº Dr. Felipe Bernardes Caldas (PPGAV/UFRGS)

PORTO ALEGRE, 2023

CIP - Catalogação na Publicação

Marton, Daniela
DA ARQUITETURA PARA A PINTURA: IMAGEM, MATÉRIA E
MEMÓRIA / Daniela Marton. -- 2023.
187 f.
Orientadora: Niura Aparecida Legramante Ribeiro.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2023.

1. Ornamentos de Arquitetura. 2. Arquivo. 3.
Memória. 4. Matéria. 5. Pintura Contemporânea. I.
Legramante Ribeiro, Niura Aparecida, orient. II.
Título.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à minha família,
ao meu marido e aos meus amigos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus.

Gostaria de agradecer, em especial, a minha mãe Elisabeth, meu pai Paulo e ao meu irmão Stefano, por toda a dedicação, carinho, compreensão e apoio que me deram ao longo de todos esses anos, não só nos meus estudos, mas também apoiando nessa minha nova escolha profissional e pelo incentivo a seguir em frente. Agradeço também aos meus amigos que me apoiaram e me incentivaram em todos os momentos da minha vida.

Agradeço ao meu marido Rafael, pelo seu carinho, dedicação, compreensão, pelo seu amor e apoio ao longo de todos esses anos, principalmente por me incentivar em todos os momentos no estudo, na profissão e na vida.

Agradeço também aos meus familiares, em especial aos meus avós, Celso e Benedita, as minhas tias Terezinha, Ruth (em memória), Ana, Cris, Maria, aos meus tios Élcio, Eder e Edson, pelo carinho e pelo apoio e incentivo nos meus estudos e na minha profissão.

Agradeço a minha orientadora, Profa. Dr. Niura Legramante, pela orientação, apoio e dedicação durante o período da elaboração deste trabalho. Agradeço também aos professores da banca o prof. Wagner Jonasson, a profa. Dra. Marilice e ao prof. Felipe Caldas, que gentilmente aceitaram o convite para participarem dessa importante etapa da minha vida: a banca do meu trabalho de conclusão do mestrado.

Gostaria de agradecer aos professores do PPGAV do Mestrado em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pelas contribuições e ensinamentos ao longo desses dois anos. Gostaria de agradecer também aos meus professores da Faculdade de Artes do Paraná (FAP- UNESPAR), em especial à profa. Dra. Lorena Barolo, ao prof. Dr. Carlos Mosqueira, ao prof. Dr. Luiz Salgado, à profa. Dra. Cintia Silva, à profa. Dra. Iriana Vezzani, à profa. Dra. Ana Maria Gillies, ao prof. Dr. Wagner Jonasson, à profa. Dra. Cláudia Priori, à profa. Dra. Sonia Tramuja e à profa. Dra. Zelo Martins, pelo apoio, incentivo e orientação ao longo da minha trajetória como artista e como estudante de Artes Visuais.

Agradeço aos diretores, curadores e coordenadores do Museu Rosacruz, Museu Alfredo Andersen e Museu Arte Moderna (MAM) Resende por acreditarem em meu trabalho, pela oportunidade de expor nesses espaços.

EPÍGRAFE

“... a visão das estrelas me faz sonhar.”

Vincent van Gogh

RESUMO

Nesta dissertação, *Da arquitetura para a pintura: imagem, matéria e memória*, analiso o meu processo como artista visual. A pesquisa plástica tem como ponto de partida a utilização de ornamentos arquitetônicos como documentos de trabalho para meus processos pictóricos. Procuo discutir o que ocorre quando confronto a condição gráfica e de uma única cor de ornamento, com uma pintura de densidade matérica e de colorido exacerbado. Examino o ornamento não como mero elemento de decoração, mas sim como elemento definidor da arquitetura como arte e criador do meu lastro da memória individual e afetiva sobre o espaço. Incorporo procedimentos de recursos como os registros fotográficos, o *Autocad* como simplificador das imagens e o estêncil, como elemento de transposição de imagens originárias. Trato de questões sobre documentos de trabalho, arquivo, memória, pintura matérica, ornamento e arquitetura, amparadas, dentre outros, por autores(as) como, Adolf Loos, Ana Matria Guasch, Flávio Gonçalves, Florence Mèredieu, Marco Giannotti, Marco Marilice Corona, Ricardo Fabbrini; entre os referenciais artísticos, trago Beatriz Milhazes, Jorge Guinle, Monica Nador e Philip Taaffe.

PALAVRAS-CHAVE: Ornamentos de Arquitetura; Arquivo; Memória; Matéria; Pintura Contemporânea

ABSTRACT

In the dissertation *From architecture to painting: image, matter and memory*, I analyze my process as a visual artist. The plastic research has as its starting point the use of architectural ornaments as working documents for my pictorial processes. I try to discuss what happens when I confront the graphic condition and a single color of ornament, with a painting of material density and exacerbated color. I examine ornament not as a mere element of decoration, but rather as a defining element of architecture as art and creator of my ballast of individual and affective memory about space. I incorporate resource procedures such as photographic records, Autocad as a simplifier of images and stencil as an element of transposition of original images. I deal with questions about working documents, archive, memory, material painting, ornament and architecture, supported, among others, by authors such as Adolf Loos, Ana Matria Guasch, Flávio Gonçalves, Florence Mèredieu, Marco Giannotti, Marco Marilice Corona, Ricardo Fabbrini, Among the artistic references, I bring as Beatriz Milhazes, Jorge Guinle, Monica Nador and Philip Taaffe.

KEYWORDS: Ornaments of Architecture; Archive; Memory; Matter; Contemporary Painting

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Paul Klee. Rythme, 1930, óleo sobre tela, 68.9 x 50.48 cm.	7
Figura 2 TCC de Daniela Marton. Vista da fachada do projeto Museu e Escola de Artes Plásticas.	7
Figura 3 Daniela Marton. Manguezal Azul, 2017, acrílica sobre tela, 80 x 60 cm.	9
Figura 4 Hans Hartung. T 1955-23a, 1955, óleo sobre tela, 73 cm x 57 cm.	11
Figura 5 Daniela Marton. Fluído 1, 2017, esmalte sobre papel, 20 x 20 cm.	13
Figura 6 Daniela Marton. Fluído 2, 2017, esmalte sobre papel, 20 x 20 cm.	14
Figura 7 Daniela Marton. Fluído 3, 2017, esmalte sobre papel, 20 x 20 cm.	14
Figura 8 Daniela Marton. Cosmo, 2018, acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.	16
Figura 9 Daniela Marton. Processo artístico da pintura Cosmo, 2018.	17
Figura 10 Daniela Marton. Composição III, 2019, acrílica sobre tela, 40 x 30 cm.	19
Figura 11 Jean Fautrier. Otage (1943), técnica mista.	25
Figura 12 Wols. above, Oiseau/Bird, c. 1949.	26
Figura 13 Imagem do Edifício projetado pelo arquiteto Artacho Jurado.	35
Figura 14 Daniela Marton. Imagem estêncil do banheiro do restaurante árabe.	36
Figura 15 (a), (b), (c): Daniela Marton. Registro do processo da pintura Memórias Lembranças, 2022.	37
Figura 16 Fachada do Sesc Pompeia, projeto da arquiteta Lina Bo Bardi.	38
Figura 17 Daniela Marton. Fotografia do azulejo do restaurante Marbo Bakery (Curitiba).	38
Figura 18 Daniela Marton. a) Estêncil, tamanho A0, feito a partir da plotagem da imagem criada no Autocad; b) Estudo da pintura Quimera (2020), acrílica sobre papel canson, 15 x 20 cm, 2022.	39
Figura 19 a) Detalhe da imagem fotográfica do projeto do arquiteto Artacho Jurado; b) Daniela Marton. Detalhe feito no Autocad da pintura Ilusão, 2020; c) Daniela Marton. Detalhe da minha pintura Ilusão (2020).	40

Figura 20 Daniela Marton. Fotografia do azulejo do restaurante Marbo Bakery (Curitiba).....	42
Figura 21 (a) e (b) Daniela Marton. Imagens feitas no Autocad a partir da imagem fotográfica.....	42
Figura 22 (a) e (b) Daniela Marton. Estudos sobre a pintura Memórias lembranças (2022) no Autocad.....	42
Figura 23 Daniela Marton. Estêncil da pintura Memórias lembranças (2022), dimensão tamanho A0, feito a partir da impressão da imagem criada no Autocad.	43
Figura 24 Daniela Marton. Memórias lembranças, 2022, acrílica sobre tela, 80 x 100 cm.	44
Figura 25 (a) e (b) Daniela Marton. Detalhes da pintura Memórias lembranças, 2022.	44
Figura 26 Daniela Marton. Quimeras, 2020, acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.	45
Figura 27 (a) e (b) Daniela Marton. Detalhe pintura Quimeras, 2020.....	45
Figura 28 Daniela Marton. Montagem com algumas fotografias utilizadas ao longo dos processos artísticos.....	47
Figura 29 Daniela Marton. Montagens com algumas fotografias utilizadas ao longo dos processos artísticos.....	48
Figura 30 Daniela Marton. Montagem com algumas imagens digitais utilizadas ao longo dos processos artísticos, feita no Autocad.	49
Figura 31 Daniela Marton. Montagem com algumas imagens digitais utilizadas ao longo dos processos artísticos, feita no Autocad.	49
Figura 32 Daniela Marton. Montagem com algumas imagens composições digitais utilizadas ao longo. dos processos artísticos, feita no Autocad.....	50
Figura 33 Daniela Marton. Fotomontagem com estênceis utilizadas ao longo dos processos artísticos.....	51
Figura 34 Daniela Marton. Montagem com estênceis utilizados ao longo dos processos artísticos.....	52
Figura 35 (a) e (b) Daniela Marton. Processos da pintura.....	53

Figura 36 Daniela Marton. Montagem com as imagens dos detalhes das minhas pinturas.	54
Figura 37 Daniela Marton. Montagem com as imagens dos detalhes das minhas pinturas.	55
Figura 38 Daniela Marton. Montagem com as imagens dos detalhes das minhas pinturas.	55
Figura 39 Phillip Taaffe. Painting with Row Ornament (1988), técnica mista em tela, 199 x 142 cm.....	57
Figura 40 Phillip Taaffe. Arcade, 1991, mixed media on canvas, 193 x 470 cm.	58
Figura 41 Phillip Taaffe. Composition with Ornamental Fragments IV, 1998, mixed media on board, 51 x 40.5 cm.	58
Figura 42 Mônica Nador. Para Ver, 1988, acrílica sobre tela.	59
Figura 43 (a) e (b) JAMAC. Paredes Pinturas, 1996.	60
Figura 44 Howard Hodgkin. DH in Hollywood, 1980-1984.	63
Figura 45 Adriana Varejão. Altar Amarelo, 1987, óleo sobre tela.....	67
Figura 46 Adriana Varejão. Nave, 1987, óleo sobre tela.	68
Figura 47 Adriana Varejão. Azulejos, 1988, óleo sobre tela.....	69
Figura 48 Daniela Marton. Rupturas, 2020, acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.	71
Figura 49 a) Coluna Jônica ; b) Ruínas do Fórum Romano em Roma.....	72
Figura 50 (a) Daniela Marton. Imagem impressa da coluna Jônica; (b) Daniela Marton. Estêncil.....	72
Figura 51 (a) e (b) Daniela Marton. Processo Pintura Rupturas, 2020.....	73
Figura 52 (a), (b), (c), (d), (e) e (f) Daniela Marton. Detalhes da pintura Rupturas, 2020.	74
Figura 53 Sandro Chia. Gênova, 1980, óleo sobre tela, 2,26 x 3,96 cm, coleção particular.....	76
Figura 54 Daniela Marton. Fragmentos, 2020, acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.....	77

Figura 55 (a) Imagens retiradas da internet da fachada de uma edificação em Veneza ; (b) detalhe de uma fachada de Veneza, as linhas tracejadas da foto mostram as formas arquitetônicas que foram utilizadas no Autocad.	78
Figura 56 (a), (b) Daniela Marton. Imagens produzidas no Autocad.	79
Figura 57(a) Daniela Marton. Imagens produzidas no Autocad; (b) Daniela Marton. Estêncil.....	79
Figura 58 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Detalhes da pintura Fragmentos (2020).	80
Figura 59 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Processos da pintura Fragmentos (2020).	81
Figura 60 Adriana Varejão. Azulejaria Verde em Carne Viva, 2000, óleo sobre tela e poliuretano em suporte de alumínio e madeira.	82
Figura 61 Daniela Marton, Ilusão,2020, acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.	84
Figura 62 (a) Imagem fotográfica retirada da internet da fachada do Sesc Pompeia projeto da arquiteta Lina Bo Bardi ; (b) Imagem retirada da internet detalhe da fachada do Sesc Pompeia, as linhas tracejadas da foto mostram as formas arquitetônicas que foram utilizadas.	85
Figura 63 Imagem fotográfica retirada da internet do projeto do arquiteto Artacho Jurado as linhas tracejadas da foto mostram as formas arquitetônicas que foram utilizadas no Autocad.	86
Figura 64 (a) e (b) Daniela Marton. Imagens feitas no Autocad.	86
Figura 65 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Estudo compositivo Autocad para a pintura Ilusão, 2020.....	87
Figura 66 (a) e (b) Daniela Marton. Estêncil.....	88
Figura 67 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Detalhes da pintura Ilusão, 2020.	89
Figura 68 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Processos pintura Ilusão, 2020.....	90
Figura 69 Paulo Gaiad. Memória da cozinha, 2007, Fotografia, acrílica e colagem sobre tela, 140 X 140 cm, coleção particular.	92

Figura 70 Daniela Marton. Quimeras, 2020, acrílica, resina e álcool sobre tela, 100 x 100 cm.	93
Figura 71 Daniela Marton. Projeto do arquiteto Lolo Cornelson.....	94
Figura 72(a) e (b) Daniela Marton. Imagens feitas no Autocad a partir da imagem fotográfica.....	95
Figura 73 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Estudos sobre a pintura Químeras, 2020, realizado no Autocad.....	95
Figura 74 Daniela Marton. Estêncil da pintura Quimeras, 2020.	96
Figura 75 (a) e (b) Daniela Marton. Detalhes da pintura Quimeras, 2020.....	96
Figura 76 (a) e (b) Daniela Marton. Detalhes da pintura Quimeras, 2020.....	97
Figura 77 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Processos pintura Químeras, 2020.....	98
Figura 78 Beatriz Milhazes. Serpentina, 2003, serigrafia sobre papel, 130 cm x 130 cm.	99
Figura 79 Daniela Marton. Construindo Recordações, 2021, acrílica, emulsão, resina sobre tela, 100 x 100 cm.	101
Figura 80 Daniela Marton. Imagem do restaurante Italiano.	102
Figura 81 Daniela Marton. Imagem fotográfica do banheiro do restaurante árabe.	102
Figura 82 Imagem retirada da internet dos elementos circulares presentes na escadaria do Edifício Cinderela do arquiteto Artacho Jurado.....	103
Figura 83 Beatriz Milhazes. Serpentina, 2003, serigrafia sobre papel, 130 cm x 130 cm.	104
Figura 84 Imagem fotográfica retirada da internet do projeto do arquiteto Artacho Jurado.	105
Figura 85 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Estudos feitos no Autocad para a pintura Construindo Recordações, 2021.	106
Figura 86 Daniela Marton. Estêncil, tamanho A0, feito a partir da plotagem da imagem criada no Autocad.	107
Figura 87 Daniela Marton. Estudo da pintura Construindo Recordações, 2021, tinta acrílica e resina sobre papel canson.	107

Figura 88 (a), (b) e (c) Daniela Marton. Processo da pintura Construindo Recordações, 2021.	108
Figura 89 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Detalhes da pintura Construindo Recordações, 2021.	109
Figura 90 Geraldo Leão, Sem título, 2019, pigmentos e resina acrílica.	111
Figura 91 Frame do Documentário sobre a artista: “Arquitetura da Cor, Beatriz Milhazes”, s/d. (depoimento da artista, 2011).....	112
Figura 92 Beatriz Milhazes. Summer Love, 2003, Tinta Acrílica sobre tela, 300 x 500 cm.	112
Figura 93 Daniela Marton. Fantasia, 2022, acrílica, esmalte, resina e pó grafite sobre tela, 80 x 100 cm.	116
Figura 94 Daniela Marton. Imagem do azulejo do térreo do Museu Oscar Niemeyer.	117
Figura 95 Daniela Marton. Fotografia do azulejo do banheiro do restaurante Marbo Bakery.	118
Figura 96 Projeto Pavilhão das Gaivotas, projeto Rino Levi.	118
Figura 97 (a) e (b) Daniela Marton. Ornamentos desenhados no Autocad.	118
Figura 98 (a), (b) e (c) Daniela Marton. Estudo no Autocad para a pintura Fantasia, 2022.	119
Figura 99 Daniela Marton. Estêncil da pintura Fantasia, 2022.	120
Figura 100 Daniela Marton. Estudo da pintura Fantasia, 2022, acrílica sobre papel canson.....	121
Figura 101 (a) e (b) Daniela Marton. Detalhes da pintura Fantasia.....	122
Figura 102 (a) e (b) Daniela Marton. Detalhes da pintura Fantasia.....	122
Figura 103 (a) e (b) Daniela Marton. Etapa do processo artístico da pintura Fantasia, 2022.	123
Figura 104 Jorge Guinle. Dez anos de Solidão, 1983, óleo sobre tela.....	124
Figura 105 Jorge Guinle. Abstrato, 1982, acrílica sobre óleo.....	125

Figura 106 Jorge Guinle. O Riacho, 1983, acrílica sobre óleo.	126
Figura 107 Daniela Marton. Memória Lembranças, 2022, acrílica, “pixe”, esmalte, resina e guache sobre tela, 80 x 100 cm.....	128
Figura 108 Daniela Marton. Foto do azulejo do banheiro do restaurante Marbo Bakery.	129
Figura 109 Imagem retirada da internet do projeto do arquiteto paisagista Roberto Burle Marx para o terraço do Banco Safra.	129
Figura 110 Daniela Marton. Imagem feita no Autocad do ornamento paisagístico.	130
Figura 111 (a) e (b) Daniela Marton. Imagem feita no Autocad do ornamento do azulejo do restaurante Marbo Bakery.....	130
Figura 112 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Estudo compositivo da pintura Memória Lembranças elaborado no Autocad.....	131
Figura 113 Daniela Marton. Estudo compositivo tons esverdeados da pintura Memória Lembranças elaborado no Autocad.....	132
Figura 114 Daniela Marton. Estudo I da pintura Memórias Lembranças, 2022, acrílica sobre papel.....	132
Figura 115 Daniela Marton. Estudo II da pintura Memórias Lembranças, 2022, acrílica sobre papel.....	133
Figura 116 Daniela Marton. Estudo III da pintura Memórias Lembranças, 2022, acrílica sobre papel.....	133
Figura 117 Daniela Marton. Estêncil da pintura Memória Lembrança (2022).	134
Figura 118 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Detalhe da pintura Memória Lembranças.	135
Figura 119 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Processos da pintura Memória Lembrança.	136
Figura 120 Daniela Marton. Tecendo Lembranças, 2022, acrílica, esmalte, resina e pó grafite sobre tela, 80 x 100 cm.	137
Figura 121 (a) Imagem da internet referente à cidade de Turim na Itália. (b) Trecho ampliado mostrando o ornamento jônico.	138

Figura 122 Imagem da internet do Mole Antonelliana em Turim.....	138
Figura 123 Daniela Marton (a) Desenho da simplificação do ornamento jônico feito no Autocad; (b) simplificação da forma arquitetônica do Mole Antoneliana feito no Autocad; (c) Desenho simplificado do projeto Pavilhão das Gaivotas feito no Autocad.	139
Figura 124 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Estudo da pintura Tecendo Lembranças no Autocad.	140
Figura 125 Daniela Marton. Estudo da pintura Tecendo Lembranças, 2022, acrílica sobre papel.....	140
Figura 126 Daniela Marton. Impressão para o estêncil da pintura Tecendo Lembranças.....	141
Figura 127 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Detalhes da pintura Tecendo Lembranças.	142
Figura 128 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Processo da pintura Tecendo Lembranças, 2022.....	143
Figura 129 Adriana Varejão. Altar I, 1987, óleo sobre tela, 185,00 cm x 170,00 cm.	144
Figura 130 Daniela Marton. Sem Título, 2022, acrílica, semente de maracujá, pixe, pó xadrez, pó de argila, giz pastel oleoso e grafite sobre tela, 100 x 150 cm.	146
Figura 131 Imagem da internet Catedral de Brasília do arquiteto Oscar Niemeyer.	147
Figura 132 Daniela Marton a) Ornamento simplificado grade do portão b) Ornamento simplificado da arquitetura da Catedral Brasília.	148
Figura 133 Daniela Marton. Papel de presente.	148
Figura 134 Daniela Marton. Estudo I da pintura Sem Título feito no Autocad.	150
Figura 135 Daniela Marton. Estudo II da pintura Sem Título feito no Autocad.	150
Figura 136 Daniela Marton. Estudo pintura Sem Título, 2022, acrílica sobre canson.	151
Figura 137 Daniela Marton. Estêncil da pintura Sem Título.	152
Figura 138 Daniela Marton. Processo da pintura Sem Título.	152

Figura 139 (a) e (b). Daniela Marton. Detalhes da pintura Sem Título,2022	153
Figura 140 (a) e (b) Daniela Marton. Detalhes da pintura Sem Título, 2022.	153
Figura 141 (a) e (b) Daniela Marton. Processo da pintura Sem Título, 2022.	154
Figura 142 Daniela Marton. Processo da pintura Sem Título, 2022.	155
Figura 143 Daniela Marton. Estudo III da pintura Memória Lembrança, 2022, acrílica sobre papel canson, moldura preta.	158
Figura 144 Daniela Marton. Estêncil da pintura Fantasia, 2022, papel sulfite 180g, moldura em madeira.	158
Figura 145 (a) e (b) Daniela Marton. Imagem da exposição individual Matéria, Memória e Imagem da artista Daniela Marton.	159
Figura 146 Daniela Marton. Imagem da exposição individual Matéria, Memória e Imagem da artista Daniela Marton.	160
Figura 147 Daniela Marton. Imagem da exposição individual Matéria, Memória e Imagem da artista Daniela Marton.	161
Figura 148 (a) e (b) Daniela Marton. Imagem da exposição individual Matéria, Memória e Imagem da artista Daniela Marton.	161
Figura 149 Daniela Marton. Obras da artista na exposição Conexão V	162
Figura 150 Daniela Marton. Obras na exposição Conexão V	163
Figura 151 Daniela Marton. Imagem da exposição individual Matéria e Memória ..	164
Figura 152 Daniela Marton. Imagem da exposição individual Matéria e Memória ..	164
Figura 153 Daniela Marton. Imagem da exposição individual Matéria e Memória ..	165
Figura 154 Daniela Marton. Imagem da exposição individual Matéria e Memória ..	165

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1.DA ARQUITETURA PARA A PINTURA	5
1.1 A passagem da formação de arquiteta para artista	5
1.2 A investigação do material pictórico	8
1.3 A Materialidade Pictórica: a cor da dor	15
1.4 Desdobrando a questão da materialidade.....	22
2.DESVENDANDO O NOVO PROCESSO PICTÓRCIO: ORNAMENTOS COMO MEMÓRIAS AFETIVAS	28
2.1 Memória afetiva da arquitetura: meu patrimônio identitário.....	28
2.1.1 Breves concepções sobre o ornamento	31
2.2 O arquivo de ornamentos: documento de trabalho para a pintura.....	33
3.DESVENDANDO MATÉRIA, MEMÓRIA E IMAGEM: DESVITUAR A OBJETIVIDADE DO ORNAMENTO PELA DENSIDADE MATÉRICA	47
3.1 Da simplificação do ornamento à desconstrução pictórica das virtudes gráficas de ornamentos	47
3.2 O protagonismo da pintura na arte dos anos 80	64
3.3 Padrões como metáforas da memória: a fragmentação dos ornamentos	70
3.3.1 <i>Rupturas</i> : memórias revisitadas.....	71
3.3.2 <i>Fragmentos</i> : ornamentos originais sucumbem à matéria e às cores	77
3.3.3 <i>Ilusão</i> : memórias do isolamento social: fotografia como ativador da memória	84
3.3.4 <i>Quimeras</i> : de mosaico de azulejos a devaneios pictóricos	93
3.3.5 <i>Construindo Recordações</i> : conexões de ornamentos de espaços diversos	101
3.4 Materialidade: o ornamento à deriva do centro compositivo	114
3.4.1 <i>Fantasia</i> : simbiose do ornamento e da matéria	116

3.4.2 <i>Memória Lembranças</i> : composição assimétrica.....	128
3.4.3 <i>Tecendo Lembranças</i> : o ornamento “sangra” e rompe com a figura-fundo	137
3.4.4 <i>Sem Título</i> : fechamento de uma pesquisa e abertura para novos trabalhos	146
4.EXPOSIÇÕES: VISIBILIDADES DAS POÉTICAS PICTÓRICAS DA PESQUISA DE Mestrado	157
CONSIDERAÇÕES FINAIS	167
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	173
APÊNDICE	180

INTRODUÇÃO

O começo do meu percurso acadêmico e artístico ocorreu durante o ingresso na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie (FAU-MACKENZIE). Nos projetos elaborados durante a faculdade, percebi que tinha a vontade de estabelecer um diálogo entre a arquitetura e as artes visuais. Depois de formada, trabalhei em escritórios de arquitetura na cidade de São Paulo. Porém, a falta de arte nos projetos me inquietava. Ao me mudar para a cidade de Curitiba (PR), em 2017, entrei no Curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), onde comecei a minha produção pictórica. Essa produção artística é formada por três momentos. A primeira, ocorreu por um breve período, iniciou em fevereiro de 2017 e concluiu em junho do mesmo ano. Nesse período, procurei me familiarizar com a tinta acrílica; a segunda, aconteceu em agosto de 2017 e continuou até setembro de 2021, sendo o início do meu amadurecimento para pensar sobre os materiais, as formas, as composições e as cores. Com o passar do tempo, comecei a me ver mais como artista.

A relação entre a matéria e imagem foi explorada inicialmente em meu trabalho de conclusão de curso, feito na Faculdade de Artes do Paraná - UNESPAR. Entretanto, as imagens utilizadas para o trabalho mencionado não tinham relação com a memória. Para a presente pesquisa, procuro estabelecer uma nova análise, acrescentando imagens dos ornamentos arquitetônicos que apresentam uma relação com as minhas memórias afetivas para a elaboração do meu processo pictórico, visando estabelecer relações entre a matéria, a memória e a imagem.

Portanto, esta pesquisa de dissertação tem por objetivo principal analisar a minha trajetória artística, considerando o estudo sobre os meus processos artísticos, as investigações das questões dos trabalhos que tratam da matéria, da memória e da imagem, fundamentando em aportes teóricos e referenciais artísticos. A minha questão de pesquisa é investigar de que forma a minha pintura matéria acolhe o ornamento, este que tem suas linhas de configurações identitárias com altas definições de contornos e, por isso, poderia conflitar com a densidade de tintas que utilizo em minhas pinturas.

O processo pictórico elaborado apresenta as seguintes etapas: a coleta de imagens arquitetônicas preexistentes retiradas ou dos meios de comunicação de

massa (a *internet*) ou fotografadas por mim; o uso do *Autocad* (*software* utilizado na arquitetura) para a simplificação dos ornamentos; o trabalho com o estêncil e a relação dessas imagens com a materialidade da tinta, culminando em um processo artístico com várias etapas.

Como o presente trabalho se volta para a pesquisa em poéticas visuais, seguirá alguns aspectos da metodologia sugerida por Sandra Rey (1996). Segundo a autora, a pesquisa em poéticas visuais requer metodologia específica, na qual o pesquisador desenvolve o seu objeto de estudo ao mesmo tempo em que elabora a sua pesquisa teórica. Ainda de acordo com Rey (1996), a pesquisa é constituída por três metodologias: metodologia de ateliê, metodologia de pesquisa teórica e metodologia com trabalho de estudantes. Para o presente trabalho, serão utilizadas apenas as duas primeiras metodologias. No que diz respeito à metodologia de ateliê, segundo Rey (1996), considera-se a obra como um processo em formação. A obra está em um constante processo de idas e vindas. Não é um meio para atingir determinado fim, mas sim um elemento de diálogo e de questionamento.

Já a respeito da metodologia de pesquisa teórica, para a mesma autora, são estabelecidas relações com a história e a teoria da arte. São, portanto, considerados na escrita da pesquisa, o meu processo de trabalho com os procedimentos realizados para as instaurações das obras, as análises das pinturas feitas ao longo da minha trajetória, tanto anterior como posterior à entrada no curso de mestrado, bem como as relações dessas com referenciais teóricos e artísticos. Para tal, recorro a leituras de assuntos que podem trazer a fundamentação para a pesquisa: sobre questões de documentos de trabalho, Flávio Gonçalves e Marilice Corona; arquivo e memória Ana Maria Guasch, Paul Ricoeur, Ecléia Bosi, Henri Bergson, Vinícius Oliveira Godoy; questões matéricas Florence Mèredieu; ornamento e arquitetura, Adolf Loos, Gilberto Paim, John Ruskin e Maria Carolina Mazivieiro.

Os principais referenciais artísticos para a minha pesquisa, são determinadas obras da produção de artistas contemporâneos como Adriana Varejão (1964), Beatriz Milhazes (1960), Jorge Guinle (1947 -1987), Mônica Nador (1955) e Philip Taaffe (1955), que serão analisados comparativamente às minhas pinturas por semelhanças e diferenças.

No primeiro capítulo, abordo a minha passagem da arquitetura para as artes visuais, bem como as minhas inquietações referentes à arte já no curso de arquitetura. Analiso também as minhas pinturas dos momentos iniciais, onde apresentava um caráter mais exploratório, de aprendizado em relação às propriedades da tinta acrílica. Além disso, estava no início de minha prática pictórica, não tinha conhecimento da necessidade de uma coerência poética. Ainda me via apenas como arquiteta. Já na segunda etapa da minha produção artística, ocorreu um amadurecimento artístico em relação aos materiais, às formas e às cores. Comecei a buscar uma coerência na minha produção pictórica. Trato, ainda, a relação da materialidade presente na minha pintura, como essa acabou ativando em mim uma espécie de sensação da memória tátil me estimulando a querer recordar de lugares ou sensações as quais vivi. Essa percepção da matéria como reduto da memória e do tempo foi fundamental, pois acabou culminando em inquietações referentes a alguns pontos aos quais percebi que eram interessantes e pertinentes fazer algumas alterações na minha pintura. Desdobrando para a próxima etapa do meu processo pictórico, em que comecei a incorporar imagens provenientes dos ornamentos arquitetônicos, junto às características de materialidades e gestualidades, essas duas últimas já pré-existentes como procedimentos de trabalho. Alguns teóricos que foram fundamentais para o desenvolvimento desse capítulo a respeito do aporte teórico da pintura são Giulio Carlo Argan e Marco Giannotti; já a respeito da compreensão da materialidade na pintura, foram Dora Vallier e Florence Mèredieu.

No segundo capítulo, analiso os motivos que me levaram a adotar as imagens dos ornamentos. Estando esses relacionados às minhas memórias, os ornamentos são considerados como uma das formas da arquitetura que mais dialogam com a cultura contemporânea sendo elementos definidores da arquitetura como arte e criadores do lastro da memória individual e afetiva sobre o espaço. Outro ponto analisado se trata dos meus arquivos e dos meus documentos de trabalho, como esses elementos são importantes para o meu processo artístico e para a construção das minhas pinturas. Neste capítulo, a respeito de questões de documentos de trabalho, busquei autores como Flávio Gonçalves e Marilice Corona; sobre arquivo e memória, Ana Maria Guasch, Paul Ricoeur, Ecléia Bosi, Henri Bergson; acerca de ornamento e arquitetura, Adolf Loos, Gilberto Paim, John Ruskin e Maria Carolina Mazivieiro.

O terceiro e último capítulo visa analisar os motivos que me levaram a adotar inúmeros processos artísticos, que se desenvolveram, em diferentes desdobramentos das imagens dos ornamentos, ao longo de cada processo, de forma a buscar transgressões dessas imagens. Além disso, nesse último capítulo avalio cada uma das minhas pinturas, que desenvolvi desde o trabalho de conclusão da faculdade de artes visuais até o mestrado, verificando o motivo que me levou a escolha das imagens dos ornamentos para o desenvolvimento da pintura, analisando os mais diversos materiais (esmalte de unha, “piche”, pó argila, pó grafite, giz pastel oleoso, semente de maracujá, entre outros) utilizados na elaboração de cada pintura e como isso impactou no campo pictórico. Investigo também o uso das cores, qual o efeito sensível que essas tiveram sobre mim no momento da produção pictórica. Para pensar a pintura contemporânea, utilizei os aportes trazidos por Marco Gianotti, Ricardo Nascimento Fabrinni, Ligia Canongia, Tadeu Chiarelli; sobre a memória, Henri Bergson; e no que diz respeito a questões acerca do desdobramento da imagem, Emmanuel Alloa e Marie-José Mondzain; como referências artísticas, Adriana Varejão (1964), Beatriz Milhazes (1960), Jorge Guinle (1947 -1987), Mônica Nador (1955) e Philip Taaffe (1955).

Somado a isso, divido o último capítulo em dois eixos norteadores: no primeiro, analiso o aspecto da compositiva mais padronizado e rígido; já no segundo, investigo a composição mais livre, apontando, assim, quais os desdobramentos que os dois tipos de composição acarretaram nas pinturas, no que se refere ao aspecto da matéria, da memória e da imagem. Outro ponto de análise é se a imagem referencial se perde ao longo do processo, pelo fato de a imagem estar mergulhada na intensa materialidade da pintura, verificando, assim, se a matéria tem o papel de atualizar as memórias do passado no presente e se essas pinturas se tornaram mais matéricas ao serem comparadas com as outras pinturas que não contemplavam o uso da imagem dos ornamentos.

Ao final da pesquisa, no Apêndice, apresento as principais exposições individuais e coletivas que participei, bem como alguns prêmios que recebi e as reportagens das quais participei.

1. DA ARQUITETURA PARA A PINTURA

Uma obra de arte é um mundo em si
que reflete as percepções
e emoções do mundo do artista
Hans Hoffman¹

1.1 A passagem da formação de arquiteta para artista

Na investigação da criação artística como prática social, deslocar o foco dos objetos para os artistas, suas ações e suas concepções acerca da arte que produzem, talvez nos ajudem a esclarecer e descrever processos supostamente oriundos de instâncias aportadas da vida social. (DABUL, 2007:59)

Abordarei, brevemente, neste subcapítulo, como ocorreu a minha trajetória de formação e vida profissional até ingressar no Mestrado de Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Todo o meu percurso até encontrar a arte foi fundamental para a minha trajetória não apenas artística, mas também como isso impactou anos mais tarde no meu processo artístico e na forma como olho para a arte.

Iniciarei relatando a minha passagem pela arquitetura e o que me motivou depois a fazer faculdade de artes visuais. Em 2007, ingressei na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie (FAU-MACKENZIE). No entanto, durante todo o curso da graduação em arquitetura, sempre busquei, ora de modo inconsciente e ora de modo mais consciente, uma relação da arte com a arquitetura. Essa busca pelas artes iniciou de modo embrionário no 2º semestre do curso, nas aulas de projeto II. Porém, o 8º semestre do Curso de Arquitetura pode ser visto como mais um marco propulsor para o meu aprofundamento do olhar a respeito da arte. Para o projeto VIII, escolhi como tema escola de artes. Essa escolha inusitada chamou muito a atenção do meu professor de projeto, o prof. Ms. Carlos Henrique Heck, que percebeu a existência de algo peculiar na maneira como eu via a arquitetura, que apresentava um viés artístico. Com isso em vista, o professor me recomendou visitar a exposição *Claro Enigma*, do escultor brasileiro

¹ HOFMANN (1988, p. 547)

Sérgio Camargo (1930 – 1990) que ocorreu no Instituto de Arte Contemporânea (IAC)², em agosto de 2010.

Ao conhecer as obras do artista, fiquei surpresa e intrigada com as formas presentes na escultura de Sérgio Camargo. Pude notar que, em suas obras, se apresentavam elementos que dialogavam com a arquitetura, como, por exemplo, escadas, pilares, rampas, vigas e fachadas. Tudo isso acabou me instigando, principalmente, a refletir sobre a relação entre a escultura de Camargo com a plasticidade presente nos projetos do arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer (1907-2012). Essa nova concepção arquitetônica que engloba elementos artísticos modificou o meu modo de projetar. Tal questionamento avançou em meu Trabalho de Conclusão de Curso, intitulado “A expressão artística da arquitetura”. Sendo assim, o meu TCC objetivou a utilização de elementos presentes no campo das artes para a concepção do espaço arquitetônico.

Para ilustrar isso, a fachada do museu, por exemplo, foi influenciada pelas obras da fase cubista do artista Pablo Picasso (1881-1973), acrescidos com os vitrais presentes nas catedrais góticas. Do cubismo, adotei o aspecto da figura fragmentada no plano, visando criar a impressão de vidro estilhaçado, passando a ser formada por variações de diversos triângulos. Outra associação estipulada foi entre a obra *Rythme* (1930) (Figura 1), do pintor Paul Klee (1879 – 1940), com a fachada da escola de artes plásticas. Nessa fachada (Figura 2), adotei diversas variações da figura do retângulo e jogos de cores, semelhantes à pintura de Klee.

Dessa forma, resultou em uma fachada diversa, na qual é plausível achar elementos presentes na linguagem artística, como ritmo, dinamismo, equilíbrio e assimetria. Meu interesse por fachadas na arquitetura, principalmente por elementos planos me levou, anos mais tarde, já na faculdade de artes, a buscar por imagens arquitetônicas que contivessem aspectos planos (os ornamentos) atrelados às minhas memórias afetivas para desenvolver as minhas pinturas.

² O IAC fica no Centro Universitário Maria Antônia, órgão da Pró-Reitoria de Cultura e Extensão da Universidade de São Paulo (USP), que fomenta exposições de arte moderna e contemporânea.



Figura 1 Paul Klee. *Rythme*³, 1930, óleo sobre tela, 68.9 x 50.48 cm.



Figura 2 TCC de Daniela Marton. Vista da fachada do projeto Museu e Escola de Artes Plásticas.
Fonte: Arquivo da artista

Na época em que morei em São Paulo, cheguei a trabalhar em alguns escritórios de arquitetura. Os projetos eram muito técnicos e não existia espaço para a criação, pois eram direcionados para um modelo pré-estabelecido. Em virtude disso, passei, aos poucos, a não me identificar mais com a arquitetura.

Em 2017, ingressei na Faculdade de Artes do Paraná (FAP-UNESPAR), como portadora de diploma. Aos poucos fui me identificando com o curso. Durante a graduação, busquei aprofundar os meus estudos nas artes visuais. Então, resolvi me inscrever no projeto de extensão em escultura promovido na FAP, nos cursos de teoria da arte contemporânea e desenho artístico no *Museu Alfredo Andersen*, onde aprendi

³ Fonte: Site: <https://arts.savoir.fr/la-forme/> acesso 31/07/2020 às 20:57.

a fazer o estêncil, técnica que utilizo para a minha produção pictórica atual. Em paralelo, fiz a extensão de Pintura, ofertada na UFPR pelo Prof. Dr. Geraldo Leão. A experiência me possibilitou compreender e analisar melhor a minha produção pictórica e buscar referências teóricas e artísticas. Todas essas atividades foram fundamentais para complementar a minha formação artística.

No período de estudante da FAP, minha produção pictórica passou por três momentos, as duas primeiras irei abordar nos próximos subcapítulos, referem-se ao início do meu olhar para as artes e como foi constituída essa busca pessoal pela compreensão dos processos artísticos, teóricos e a investigação dos materiais. Já o terceiro momento da minha produção pictórica se desdobrou no meu tema do Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Visuais na FAP, “Matéria e Imagem: desdobramentos de uma produção pictórica”. No qual, pensando esse processo pictórico, utilizei imagens dos ornamentos presentes no universo da arquitetura. Escolhi essas imagens, pois, além da graduação em artes, também sou graduada em arquitetura, dessa forma, procurei estabelecer um diálogo entre essas duas formações. Entretanto, as imagens utilizadas para o trabalho mencionado não tinham relação com a memória.

Posteriormente, minha trajetória se direcionou ao ingresso no Mestrado, no PPGAV, Programa de Pós-Graduação em Artes, no Instituto de Artes da UFRGS. Neste presente trabalho teórico-prático, buscarei estabelecer uma nova relação, desta vez, entre a matéria, a imagem e a memória no desenvolvimento das pinturas.

1.2 A investigação do material pictórico

O começo da minha produção pictórica na faculdade chamei de “Investigação” e teve uma breve duração. Iniciou em fevereiro de 2017 e terminou em junho do mesmo ano. Ao longo desse tempo, estava imersa na busca de me familiarizar com a tinta acrílica. Conhecia o material, mas nunca havia utilizado. Inicialmente, não entendi o motivo que me levou a escolha da tinta acrílica e não da tinta a óleo. Posteriormente, compreendi o que me levou a tal escolha, irei comentar mais adiante. Foram

desenvolvidas quatro pinturas: *Manguezal Azul* (2017), *Nuvens de cor* (2017), *Movimento Vermelho* (2017) e *Flor Cósmica* (2017).

No entanto, cada uma dessas pinturas apresentava características muito particulares, devido a isso só irei analisar apenas uma única pintura, o *Manguezal Azul* (2017). A única exceção se refere às pinturas *Nuvens de cor* (2017) e *Flor Cósmica* (2017), que apresentam afinidades compositivas e cromáticas. Essas discrepâncias entre as pinturas ocorreram pelo fato de que me encontrava no começo da prática pictórica, não tinha o entendimento da necessidade de uma coerência poética entre os trabalhos artísticos. Mas à medida que fui desenvolvendo minha poética nas artes, fui buscando uma coerência poética.

A pintura nomeada de *Manguezal Azul* (2017) (Figura 3) foi o primeiro trabalho realizado através da técnica da pintura acrílica. Ao iniciar essa pintura, não havia nenhuma ideia ou pensamento pré-concebido, o intuito era meramente exploratório, de me familiarizar com o material. A pintura foi ocorrendo como um evento, de modo espontâneo, gestual, por meio de pinceladas rápidas e precisas. Procurava apreender como a acrílica se comportava sobre o suporte da tela, nesse momento, fazia o uso do cavalete. Visto que a tinta apresentava uma secagem rápida, achei importante adotar pinceladas amplas e gestuais. Com isso, ocuparia rapidamente toda a superfície da tela.



Figura 3 Daniela Marton. *Manguezal Azul*, 2017, acrílica sobre tela, 80 x 60 cm.
Fonte: Arquivo da artista

Em um primeiro momento, adotei diversas tonalidades de azuis. O início da pintura ocorreu a partir do canto inferior direito, misturei o azul com o branco, de modo gradual, até atingir as tonalidades do canto superior esquerdo. Logo em seguida, utilizei o preto, com pinceladas mais largas e gestuais, com o intuito de suavizar a predominância do azul e também reforçar a sensação de movimento do gesto. Para atenuar a opacidade do preto, borrifei água sobre a mancha. Desse modo, a tinta escorreu, tornando-se leve e fluida, surgindo manchas acinzentadas e brancas ao longo do campo pictórico, se sobrepondo às pinceladas gestuais.

O processo artístico possibilita deixar as manchas dos traços e dos escorridos da tinta fazerem parte da composição da pintura, podendo tirar partido e proveito da gestualidade e das manchas. O ponto inicial da pintura é a tela em branco. Num processo laborioso de tentativas e erros, a pintura irá se construindo. Aos poucos, foi se revelando uma imagem à medida que eu pintava. Sobre manchas, cores e traços, o pintor Jean Dubuffet (1901 – 1985) diz:

O ponto de partida é a superfície a que se dará a vida – tela ou folha de papel - e a primeira mancha de cor ou de nanquim que se fizer: o efeito resultante, a aventura resultante. À medida que o enriquecemos e orientamos essa mancha, ela conduz o trabalho. Não se constrói um quadro como se constrói uma casa, a partir das estimativas do arquiteto, e sim dando as costas para o resultado – por tentativa e erro!... E você, pintor, atenção às manchas de cores, manchas e traços, olhe suas paletas, seus trapos: a chave que tanto procura está aí. (DUBUFFET In Jacqueline Lichtenstein, 2014, p. 84).

O gesto é significativo para a minha produção pictórica, do mesmo modo como era importante para as chamadas “poéticas do informal” ou “poéticas do gesto”. Conforme mencionado por Giulio Carlo Argan (1992, p. 538), as poéticas do informal são vistas como poéticas de “incomunicabilidade” e aparecem entre as décadas de 1950 e 1960, no Japão e na Europa. Derivando de uma sociedade “que desvaloriza a forma e já não conhece a linguagem como modo essencial da comunicação entre os homens” (ARGAN, 1992, p. 538). Nesse período, a arte abandona seu discurso filosófico ou estético. A arte passa a ser justificada por meio de sua intenção prática. Para Argan:

Para além da linguagem, que sempre reflete uma concepção de mundo e implica uma ideia de relação, não há senão a singularidade, a irrelatividade, a inexplicabilidade, mas também a incontestável realidade da existência. O artista existe, e existe porque faz: não diz o que deve ou quer fazer no e para o mundo, cabe ao mundo dar um sentido ao que faz. (ARGAN, 1992, p. 538).

Em vista disso, segundo Argan (1992, p. 538), nas “poéticas do informal” ou nas “poéticas do gesto” acontece uma cisão com a chamada fórmula racionalista de Piet Mondrian. O gesto passa a ser considerado como algo belo, agradável, eficiente, determinado, preciso, sem a necessidade de modificação. O gesto não apenas gera o espaço, mas também retira qualquer tipo de rastro de uma fórmula racionalista. Um dos percursores da “poética do gesto”, segundo Argan (1992), foi o artista Hans Hartung (1904-1989) (Figura 4), cujo gesto negro e preciso passa a superfície da tela. Nesse exemplo, a pintura passa a ser a própria ação, expressão de um impulso interior, não sendo somente a consequência de um processo meramente intelectual.



Figura 4 Hans Hartung⁴. T 1955-23a, 1955, óleo sobre tela, 73 cm x 57 cm.

No meu trabalho *Manguezal Azul* (2017), o gesto já se demonstra mais pictórico como pincelada, não é tão preciso quanto ao de Hartung. Ao finalizar o processo de escorrer a tinta, nessa obra, percebi o apagamento dos contrastes e o enfraquecimento do movimento. Para contornar esse resultado reforcei os pontos de claro e escuro, desse modo, a pintura voltou a ganhar movimento e forma. O objetivo era analisar como se comportava a cor, a gestualidade e o movimento na pintura, ou seja, como se comportava a relação cor e forma. Pode-se notar que existe certa interdependência entre cor e forma, conforme mencionado pelo artista José Maria

⁴Fonte: site: <https://www.mutualart.com/Artwork/-T-1955-23a/D15E9DA9E33E0ECB>, acesso 08/06/2023 às 17h

Dias da Cruz (2001, p. 30), para quem “há uma interdependência entre cor e forma”. Por consequência, “uma revisão da cor implica também uma revisão da forma”.

Vale ressaltar isso, pois, no meu trabalho, observo que a interdependência entre cor e forma é algo muito presente nas minhas pinturas do segundo momento, e, principalmente do terceiro momento chamado “matéria, memória e imagem”. Pude notar que, muitas vezes, durante a feitura dos estudos da pintura, seja no *Autocad*, seja em estudos pequenos, aquelas formas dos ornamentos escolhidas não eram muito condizentes com a cor. Sendo necessário uma revisão ou na forma escolhida ou na cor para que o resultado da pintura ganhe uma qualidade pictórica interessante, que será melhor abordado no capítulo 3.

Voltando à análise das pinturas do momento “Investigação”. Ao término dessas quatro pinturas, pude compreender melhor o comportamento da tinta acrílica que, na minha opinião, possui algumas desvantagens. Conforme mencionado por Ralph Mayer, em seu livro *Manual do Artista* (1999), as tintas de polímeros (por exemplo a tinta acrílica) são miscíveis em água, por causa disso apresentam certas especificidades de manuseio diferentes da tinta óleo. A secagem da tinta acrílica é muito rápida, além disso, não possuía a materialidade que eu desejava.

Sentia que precisava utilizar um material mais encorpado e que me oferecesse uma possibilidade mais ampla de texturas. Porém, optei por não utilizar a tinta óleo, embora esta apresente a materialidade na qual almejava. Mas o óleo não tinha a plasticidade nem as cores vivas tão particulares da acrílica. Além disso, a tinta acrílica possibilita criar uma gama maior de manchas e escorridos.

Outro ponto importante que me levou a incorporar a acrílica para as pinturas foi a semelhança que essa possui com a tinta acrílica semi-brilho, utilizada para pinturas de superfícies nas construções arquitetônicas. Em virtude disso, a escolha do material artístico, no caso a tinta, dialoga fortemente com a minha primeira formação. Para Marco Giannotti (2009, p. 65), “a escolha de alguns materiais em detrimento de outros reflete a opção de uma determinada linguagem e define a postura do artista em relação ao mundo”.

Vale ressaltar, para não ter nenhum mal-entendido, que, o fato de explicar o motivo da minha opção na escolha da tinta acrílica, como sendo o principal material artístico que utilizo para a minha produção, não significa que eu não utilize outros

materiais presentes da construção civil, como, por exemplo: pó de argila, areia, resina, esmalte, piche, pó de grafite, entre outros. O uso desses novos materiais misturados com a tinta acrílica ocorreu nas pinturas desenvolvidas na etapa chamada “Matéria, Memória e Imagem”.

A tinta acrílica foi o principal material que me deu a compreensão necessária sobre a possibilidade de utilizar outras matérias da construção civil na minha produção pictórica. Não significa que a tinta óleo não me proporciona essas misturas, mas, ao fazer o teste, senti que a tinta acrílica era o material mais propício para utilizar junto aos demais materiais da construção civil, pois criava uma unicidade e uma plasticidade mais interessante, além de mostrar uma coerência visual melhor entre os diferentes materiais.

Vale ressaltar a importância da disciplina de *Laboratório dos Materiais*, ministrada pela professora Dr.^a Mauren Teuber, no primeiro ano do Curso de Licenciatura em Artes Visuais da FAP, na qual aprendi novas possibilidades de alterar a alquimia dos materiais de modo a gerar novas características de acordo com o tipo de técnica e da necessidade pictórica. No transcorrer das aulas, conheci a técnica de marmorização, que utiliza tinta esmalte, água e papel. A técnica se tratava inicialmente em despejar o esmalte sobre a superfície da água. Em seguida pressionar, cuidadosamente, uma folha de papel sobre essa película formada pelo esmalte, resultando na fixação do esmalte sobre o papel (Figura 5, Figura 6 e Figura 7).



Figura 5 Daniela Marton. *Fluído 1*, 2017, esmalte sobre papel, 20 x 20 cm.
Fonte: Arquivo da artista



Figura 6 Daniela Marton. *Fluído 2*, 2017, esmalte sobre papel, 20 x 20 cm.
Fonte: Arquivo da artista



Figura 7 Daniela Marton. *Fluído 3*, 2017, esmalte sobre papel, 20 x 20 cm.
Fonte: Arquivo da artista

Essa técnica de marmorização, assim como outras ensinadas na disciplina mencionada, me motivaram a pesquisar sobre novos materiais e a desenvolver a minha própria alquimia. Essas investigações foram fundamentais não somente para a minha próxima etapa da pintura, mas também para os próximos processos artísticos que viria a desenvolver na pintura. Procurei trabalhar com a tinta acrílica de forma que conseguisse obter formas fluidas, texturas e cores intensas, similares àquelas da técnica do esmalte, a marmorização.

1.3 A Materialidade Pictórica: a cor da dor

Meio de expressão: são os meios materiais através dos quais as ideias e emoções adquirem uma determinada forma visível.
Hans Hofmann⁵

Em relação ao segundo momento da minha produção artística, essa teve início em agosto de 2017 e encerrou em 2021, surgindo mais de 20 pinturas. Seria o começo da minha visão mais amadurecida, não somente para os materiais, mas também para as cores, formas, texturas e matérias. Dessa etapa, selecionei para análise e descrição as seguintes pinturas: *Cosmo* (2018) e *Composição III* (2019). O motivo dessa da seleção ocorreu devido ao fato de essas pinturas elucidarem melhor todo o processo pictórico dessa fase.

Para a pintura chamada *Cosmo* (Figura 8), resolvi preencher completamente a superfície da tela, com tinta bem diluída em água, misturando as cores azul celeste e branco titânico. Logo em seguida, resolvi criar minha própria alquimia de modo que a tinta acrílica apresentasse um resultado plástico semelhante à fluidez apresentada na técnica de marmorização.

Dessa forma, para cada cor adotada, misturei junto com a tinta acrílica o gel acrílico e o retardador de secagem. Sendo assim, para conseguir mais materialidade, acrescentava mais o gel acrílico, para obter fluidez, acrescentava junto com o retardador de secagem a água. Criando, assim, minha própria alquimia. Por meio disso, fui balanceando materialidade e fluidez para a elaboração da pintura, visando construir um campo pictórico mais diversificado em texturas e em camadas de tintas, possibilitando, assim, conviver diferentes superfícies: espessas e delgadas, texturizadas e lisas, turvas e transparentes, criando diferentes texturas.

⁵ HOFMANN (1988, p. 545).



Figura 8 Daniela Marton. *Cosmo*, 2018, acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.
Fonte: Arquivo da artista

A respeito das cores, resolvi adotar, em um primeiro momento, diferentes matizes de azul (azul da Prússia, azul celeste, azul cobalto, azul turquesa, azul ultramar) ao longo da pintura. Já o magenta, o alizarin e o branco de titânio, foram usados na parte central do campo pictórico. O branco de titânio foi usado pontualmente. Em certas áreas, o branco foi empregado com consistência espessa, como se fosse pontos de luz, em oposição às tonalidades mais escuras de azul. Já no campo central, o branco foi adotado de modo fluído.

Por estar passando por uma situação delicada de saúde, sentindo muitas dores decorrentes da Disfunção Temporomandibular (DTM)⁶, precisei alterar drasticamente o planejamento e o processo na pintura *Cosmo* (2018) (Figura 9). Sendo assim, mudei radicalmente as cores, bem como a sua materialidade, o que

⁶ Disfunção Temporomandibular (DTM): nome dado ao conjunto de alterações de disfunção das articulações da boca e os músculos faciais que acabam comprometendo os movimentos da mandíbula e as funções mastigatórias causando dores insuportáveis. Tive uma lesão muscular, decorrente do uso de um aparelho ortodôntico, atrelado à uma crise de DTM, acarretou em dores muito intensas. Uma maneira de amenizar essas dores, era fazer uso de medicamentos pesados. No entanto, por mais que o sofrimento fosse insuportável e a dor implacável, ainda sentia a necessidade de pintar.

tornou a pintura muito mais matérica e soturna. Utilizei cores mais frias e sóbrias: preto, preto marte, sépia, gris de *payne*, azul ultramar, azul da prússia, azul cobalto e azul ftalocianina.

No fundo do campo pictórico, predominou um preto de textura muito densa, composto de preto marte, sépia e gris de *payne*, apresentando como se fosse um lodo denso, remetendo, acidentalmente, à situação que eu me encontrava. Esses pontos soturnos realçam o brilho da cor ao lado, no caso o azul, culminando em um efeito de profundidade. O branco de titânio foi empregado de maneira pontual, mais denso, como fossem pequenos pontos luminosos. Os vários tons de preto não são uma sombra, mas remetem a minha sensação de dor, fruto da situação na qual estava vivendo. O preto seria o meu luto.

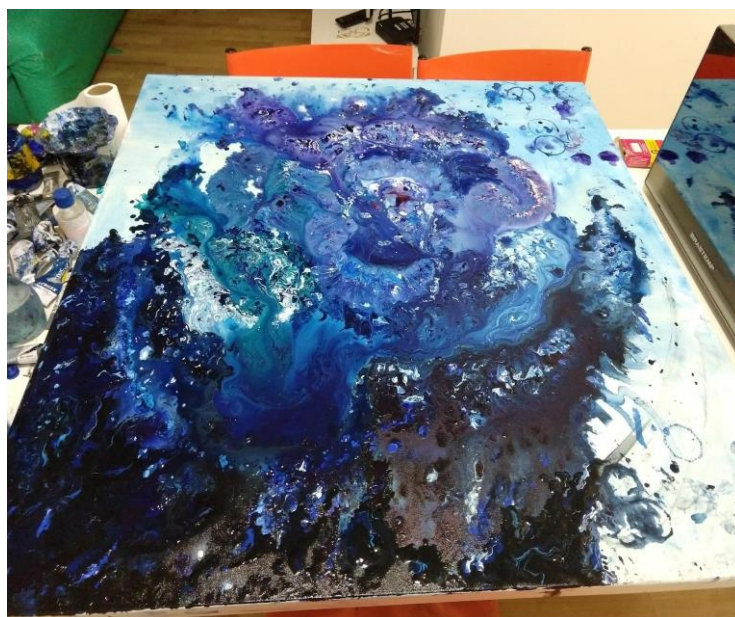


Figura 9 Daniela Marton. Processo artístico da pintura *Cosmo*, 2018.
Fonte: Arquivo da artista

Em decorrência de toda essa difícil situação de saúde, o momento pedia maior introspecção, que acabou refletindo, como já mencionado, na escolha das cores, o azul. A respeito dessa escolha, J. W. Goethe, no seu livro “Doutrina das cores”, descreve do seguinte modo o “efeito sensível-moral” da cor azul:

Assim como o amarelo sempre implica uma luz, pode-se dizer que o azul sempre implica algo escuro. Essa cor produz um efeito especial quase indescritível. Como cor, é uma energia, mas está do lado negativo e, na sua mais alta pureza, é por assim dizer um nada estimulante. Ela pode ser vista como uma contradição entre estímulo e repouso. (GOETHE, 2013, p. 169)

Desse modo, as tonalidades azuis tinham um efeito sobre mim de "estímulo e repouso", como mencionado por Goethe, fruto da situação delicada de saúde ao qual estava passando. Esse estado físico causou um grande impacto nas escolhas dos matizes e no processo da pintura *Cosmo* (2018). De algum modo, fui capaz de converter as dores em cores, pois, ainda segundo Goethe, a cor é uma energia e isso é o que me move a pintar.

Por vezes, ora eu pintava em movimentos rápidos, ora de modo mais lento, utilizando em alguns momentos o acréscimo das camadas da tinta e, às vezes, a sua retirada. Todos esses fatores acabavam compondo o processo da construção dessa pintura, criando, assim, realidades acidentais que acabam fazendo parte da composição da pintura. Esse processo faz parte da realização de todas as minhas pinturas, não apenas desse momento, mas das outras subsequentes, formando algo como um palimpsesto, que será melhor abordado no capítulo 3. A respeito da relação da realidade acidental criada pelo pintor, por meio de acúmulo das manchas, texturas e sobreposições da tinta, Umberto Eco afirma:

O pintor que faz uma mancha de cor por engano e, depois de a ver no conjunto, decide deixá-la estar porque <<fica bem>> aí, mais não faz, no fundo, do que homologar pela vontade uma realidade acidental. O essencial da operação formadora não está tanto no fazer algo como no *escolher aquilo que se fez* (tanto assim que a maior parte de um processo produtivo consiste em fazer coisas que são logo a seguir recusadas, ao passar-se mais uma vez o pincel por cima da pincelada renegada, ao experimentarem-se as teclas do piano à procura da nota que se quer, ao fazer-se passar pela memória o vocabulário à procura da *mot juste*) (ECO, 1998, p. 183).

Sendo assim, a pintura não apresentava uma concepção a priori, se iniciava a partir das escolhas das cores, as quais, nesse momento, estavam intimamente relacionadas ao meu estado de saúde, físico e emocional. Em seguida, fazia pequenos gotejamentos e manchas sobre a superfície da pintura, sem uma pretensão de criar alguma forma. O que eu desejava era tirar partido dessas manchas e desses respingos de tinta, da gestualidade do pincel e, assim, iniciar o processo pictórico. Ao sobrepor camadas de tintas, eu ia descartando algumas manchas e recriando outras.

O título do trabalho apareceu assim que a pintura foi concluída. Veio através da somatória dos seguintes fatores de sua configuração: as formas deformadas, a materialidade e as cores remetiam a um universo longínquo ou a um céu estrelado. No decorrer da sua feitura, muitas vezes me fez recordar da conhecida pintura *Noite estrelada* (1889), de Vincent Van Gogh (1853-1890), artista que, mesmo diante das

dificuldades e das adversidades, devido aos problemas de saúde, foi capaz de se entregar por inteiro ao trabalho. Recordei-me também da fatura das pinturas de Van Gogh. Como apontado por Argan, a respeito da pintura do artista holandês:

[...] a imagem tende a se deformar, a se distorcer, a se lacerar; pela aproximação estridente das cores, pelo desenvolvimento descontínuo dos contornos, pelo ritmo cerrado das pinceladas, que transformam o quadro numa composição de signos animados por uma vitalidade febril e convulsa. A matéria pictórica adquire uma existência autônoma, exasperada, quase insuportável; o quadro não representa: é. (ARGAN, 1992, p. 125)

Em relação à pintura *Composição III* (2019), (Figura 10) empreguei tinta acrílica, emulsão, retardador de secagem e água, assim como pincel e espátula. No entanto, ocorreu uma mudança no modo de executar a pintura, o trabalho foi elaborado sobre uma mesa, na posição horizontal. Deixando de ser realizada sobre cavalete. Através disso, possibilitou que as tintas fossem derramadas sobre a superfície da tela e, com o auxílio do pincel e da espátula, busquei criar diferentes texturas. Por meio do acúmulo de camadas pictóricas, surgiram diferentes superfícies densas e encrespadas.



Figura 10 Daniela Marton. *Composição III*, 2019, acrílica sobre tela, 40 x 30 cm.
Fonte: Arquivo da artista

No momento da feitura dessa pintura, vivenciava uma transição entre período de aparente melhora, intercalado com o agravamento do meu quadro clínico. Estava atravessando uma situação crítica, pois tinha momentos de dores terríveis e constantes. Às vezes, quando os medicamentos surtiram algum efeito, possibilitava

que a dor se tornasse “suportável”. Esse momento perdurou por longos sete meses. Somado a isso, precisei passar por uma cirurgia de emergência para remover o aparelho ortodôntico que estava preso nos ossos da mandíbula. Esse aparelho gerava um agravamento considerável no meu estado de saúde.

Como dito anteriormente, esses fatos impactaram drasticamente a pintura que eu produzia, principalmente no uso das cores, na materialidade e na fluidez. Esse fator de saúde impacta até hoje na concepção e no desenvolvimento das minhas pinturas no que se refere ao uso das cores, da materialidade e da fluidez.

A respeito do uso das cores, nesta pintura *Composição III* (2019) ocorreu uma transição progressiva do vermelho para o azul ou do azul para o vermelho, na qual se apresentava um efeito simbólico dessa transição da dor para o alívio e vice-versa. Cada cor teve um tratamento diferente. O vermelho apresenta um aspecto denso e encorpado, feito de modo gestual. O azul é mais fluído e menos matérico. A massa vermelha, disforme, aparenta romper essa estabilidade do campo de cor azul, visando anular essa relação figura e fundo. Este procedimento é muito paralelo à dor, que te anula e te limita.

Em virtude do meu estado de saúde, fui forçada a diminuir as dimensões da tela, de 100 por 100 centímetros passou para 40 por 30 centímetros, de modo que pudesse retomar à pintura, trabalhando poucas horas por dia. Essa drástica redução no tamanho da pintura culminou numa outra conexão entre o meu corpo e a superfície da tela, que foi pintar sobre a superfície horizontal. Isso me possibilitou deslocar ao redor da pintura enquanto pintava. Essa nova relação acarretou em uma mudança na composição das minhas pinturas, as quais deixaram de apresentar uma figura centralizada, como a pintura *Cosmo* (2018), e passou a ser composta de elementos que ocupam todo o campo pictórico, uma pintura *all-over*.

Desse modo, a pintura *Composição III* (2019) pode se configurar como composição descentralizada, pois abole as distinções hierárquicas de primeiro e segundo plano, passando assim a ocupar todo o campo espacial da superfície. Isso passou a ser uma característica recorrente no meu trabalho. Sobre esse aspecto, é viável estipular uma conexão entre a minha pintura *Composição III* e a chamada pintura “*all-over*”. Sobre a característica do *all-over*, Clement Greenberg aponta:

O “all-over” talvez responda ao sentimento de que todas as distinções hierárquicas foram, literalmente, exauridas e invalidadas; de que nenhuma área ou ordem de experiência é intrinsecamente superior, em qualquer escala final de valores, a qualquer área ou ordem de experiência. (GREENBERG, 1996, p. 167).

No entanto, vale frisar que, segundo Greenberg (1996, p. 165), esse tipo de pintura “depende de uma superfície composta de elementos idênticos ou muito semelhantes que se repetem sem uma variação marcada de uma borda a outra da pintura”. Porém, se a lógica do padrão é repetir infinitamente formas de contornos lineares e cobrir uma superfície de modo *all-over*, acabo somente me interessando por cobrir toda a superfície da tela, mas diferente dos padrões, utilizo formas gestuais de manchas, respingos, gotas, portanto, de contornos imprecisos, repetidas vezes, ao longo do campo pictórico criando uma superfície *all over*.

O processo de construção e concepção da feitura das minhas pinturas passa a ser simultaneamente, laborioso e espontâneo. Cada pintura segue o princípio concebido por Paul Klee (GOMBRICH, 2012, p. 592), para quem cada obra passa a ser elaborada de acordo com suas próprias leis, ou seja, cada trabalho apresenta a sua própria particularidade e individualidade. Sob esse prisma, a minha produção, no que se refere à fatura, dialoga com a “*action painting*”, termo cunhado pelo crítico de arte Harold Rosenberg, que afirma:

Num determinado momento a tela começa a aparecer aos pintores americanos sucessivamente como uma arena na qual agir – e não como um espaço no qual reproduzir, re-desenhar, analisar ou “expressar” um objeto, real ou imaginado. O que devia entrar na tela não era uma imagem, mas um acontecimento. O pintor já não se aproxima de seu cavalete com uma imagem na mente; dirige-se a ele com o material na mão para fazer alguma coisa sobre aquele outro material que está à sua frente. A imagem seria o resultado desse encontro. (ROSENBERG, 1999, p. 579)

Na fase de enfrentamento de problemas de saúde, percebo que o uso das cores ganha certos significados. Por exemplo, em períodos de ápice da dor, as cores se apresentam mais escuras, austeras e opacas, constituídas por matizes de vermelho, preto e azul tornando a pintura mais matérica. Já com a ausência das dores, as cores adotadas são mais vibrantes, saturadas e fluidas, com a predominância de manchas e de escorridos. Busco extrair as potencialidades expressivas de cada matiz e a sua relação com as outras cores. Sob esse prisma, surgiu uma espécie de massa cromática, um campo de cor, que, em certos momentos, parece expandir-se, de modo a romper com os limites físicos da borda da tela.

Tanto a materialidade quanto a fluidez existente nos trabalhos desse segundo momento são provenientes do acréscimo do gel acrílico e do retardador de secagem. A partir disso, a tinta passa a ter mais consistência, mais corpo e o seu processo natural de secagem foi expandido. Isso culminou em algumas modificações nas características da tinta acrílica, as quais eu julgava ser como características negativas. A mistura e as modificações na feitura do trabalho permitiram o desenvolvimento de uma pintura mais densa, com diversos tipos de texturas, fluidez e camadas de tinta, surgindo uma densa materialidade que aparenta romper com os limites da borda do quadro, mas que não se rompe completamente, criando uma tensão visual.

1.4 Desdobrando a questão da materialidade

A respeito da materialidade presente nas pinturas mencionadas, *Cosmo* (2018) e *Composição III* (2019), pude observar que o tipo de revestimento da parede, durante as exposições às quais essas pinturas participaram, influenciava na percepção. Por exemplo, onde a superfície apresentava uma textura rugosa e envelhecida, ocorria um aumento considerável na percepção da materialidade do campo pictórico das minhas pinturas, potencializando, assim, a sua densidade máterica. Em superfícies brancas também ocorria, porém com uma menor intensidade.

Além do tipo de revestimento, o tipo de iluminação difusa de teto e de piso incidindo sobre essas pinturas contribuiu também para uma ampliação da sensação da textura máterica contida nessas obras. Isso ocorreu em virtude do efeito da incidência da luz sobre a superfície pictórica máterica, que acabava criando inúmeros pontos de sombras e que, por sua vez, contribui para reforçar a materialidade e potencializar a textura do campo pictórico, de modo a gerar em mim uma espécie de sensação tátil visual na pintura.

Essa sensação tátil-visual não é apenas causada pela luz, mas também é reforçada pelas texturas, matérias, cores, respingos e manchas de tinta ao longo do campo pictórico. Essa ativação do tátil-visual tem por objetivo criar uma percepção mais ativa da pintura e não apenas contemplativa sobre o espaço. Dessa forma, notei

que a textura, a cor e a matéria presentes na pintura acabam criando em mim uma espécie de área de experiência humana, um campo existencial, que foi capaz de produzir em mim uma espécie de percepção mais ativa da pintura, gerando uma sensação física que escapa da limitação da superfície da tela. Pude notar que as pinturas de maiores dimensões, 100 x 100 cm, potencializam melhor esse efeito mencionado. Para Marco Giannotti:

a pintura cria um campo de experiência, um espaço existencial; não cabe mais ao artista descrever um mundo dado, mas transformá-la a cada instante. A percepção não deve ser mais contemplativa, e sim ativa. O espaço não se constitui mais exclusivamente através de contrastes de cores presentes na superfície da tela, não é visto como uma realidade em si, mas como algo que surge a partir da experiência humana. Cria-se desse modo uma sensação física que escapa da superfície do quadro: "um ambiente". (GIANNOTTI, 2009, p. 33)

No entanto, as pinturas com as menores dimensões, como, por exemplo, *Composição III* (2019), mesmo quando colocadas sob as mesmas condições de iluminação e na parede com o revestimento de tijolo, não apresentavam a mesma magnitude de campo matérico que a obra *Cosmo* (2018), por exemplo, apresentava. Com isso, pude notar que, para essa pintura matérica, a dimensão da tela que melhor correspondia ao impacto que eu desejava para o campo pictórico eram as pinturas de maiores formatos, pois me possibilitava explorar ao máximo as sensações que a materialidade e a textura poderiam provocar em mim.

As sensações que a materialidade provocava na pintura, levou-me a querer ter uma compreensão mais profunda sobre a matéria. Segundo Florence Mèredieu (2004), pode-se dizer que a matéria não é apenas algo que é visível na superfície da tela, mas acaba tomando uma dimensão maior voltada para uma sensibilidade do sentir. Desse modo, a arte acaba unindo a materialidade com uma dimensão mais afetiva. Este invisível, o sentir, que se extrai das profundezas da matéria, pode-se encontrar uma identificação com determinadas obras do artista francês, Jean Fautrier (1898–1964), que pertence ao movimento artístico chamado *Informalismo Europeu*.

Esse movimento surgiu na França e depois se espalhou por toda a Europa, após a segunda guerra mundial, abrangendo diversas correntes artísticas, como, por exemplo, a abstração lírica, a pintura matérica, o tachismo e o espacialismo. A finalidade desse movimento, segundo Dora Vallier (1980, p. 219), era de que os artistas não buscassem a forma para exprimir os seus sentimentos, mas sim

procurassem exprimir, por meio da pintura matérica, a sua angústia. Para poder entender um pouco melhor esse pensamento, vale ressaltar que esses artistas do *Informalismo Europeu* viveram o período da segunda guerra mundial no qual vivenciaram de perto as atrocidades ocorridas nesse período, onde as mortes, a fome e a destruição eram avassaladoras, o ser humano tinha perdido momentaneamente a sua capacidade humana e o terror prevaleceu. Diante disso, esses artistas, por meio da arte, utilizam a densa materialidade para mostrar toda a sua angústia diante do caos e da dor, as cores vivas para esses artistas não tinham sentido, pois o mundo estava imerso no horror da guerra.

Esses artistas tinham como valores plásticos para as suas pinturas a própria matéria, sendo também o meio para despertar a consciência da pintura. Sendo assim, o *Informalismo Europeu* teve como característica a forma ser subordinada à matéria, “não se trata de realizar na tela uma forma previamente concebida, mas sim de a deixar surgir a partir da matéria” (VALLIER, 1980, p. 218). O resultado pictórico para esses artistas está voltado para uma espécie de ausência e de recusas “recusa da forma, que a massa escorregadia dos empastamentos destrói, recusa da cor, que os tons aquosos conduzem ao grisalho.” (VALLIER, 1980, p. 219). A consciência da pintura seria despertada por meio da matéria.

As minhas pinturas podem encontrar identificação com determinadas obras do artista do *Informalismo*, com as de Jean Fautrier (1898-1964), por exemplo, especialmente aquelas que apresentam a materialidade e a gestualidade. Em um primeiro momento, alguns de meus trabalhos podem evidenciar semelhanças no que se refere ao uso da materialidade como meio de exprimir a angústia, pois, nos momentos de ápice das minhas dores ou de angústia, a pintura é mais matérica. Isso se tornou uma constante em meus trabalhos, como será mostrado no cap. 3.



Figura 11 Jean Fautrier. *Otage* (1943), técnica mista.⁷

Em um segundo momento, notei algumas semelhanças de processos com as obras do artista Fautrier, no que se refere à criação de diferentes camadas de tinta na construção da pintura e também na relação da sensação tátil visual criada pela densidade da matéria na superfície pictórica (Figura 11). Segundo Mèredieu (2004), o artista francês acaba criando uma espécie de superfície que se torna tátil, espessa, com diversas camadas como se fossem estratificações geológicas, cuja materialidade da tinta passa a ser depositada e trabalhada em espessura, por meio de acúmulos de grumos, manchas e camadas de tinta. Abdicando do pincel, fazendo o uso da espátula. De acordo com o mesmo autor, “o quadro é então constituído por um espesso relevo de tinta, aquarela ou guache, revelando os contornos e as asperezas da matéria.” (MÈREDIEU, 2004, p. 292). Embora Fautrier tenha pinturas matéricas, em suas poéticas, predominam cores de tonalidades mais terrosas ou de grises que beiram monocromatismos; já no meu trabalho, utilizo cores mais variadas e de matizes muito vivos.

⁷ Fonte: site: <https://www.wikiart.org/en/jean-fautrier/otage-1943> acesso 03/05/2023 às 22:30.



Figura 12 Wols. above, *Oiseau/Bird*, c. 1949.
2013 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris.
The Menil Collection, Houston. Photo:Hickey-Robertson, Houston⁸

Posso dizer que o meu procedimento de trabalho, até esse momento, por não ter uma forma pré-concebida, se identifica também com algumas obras do artista alemão Alfred Otto Wolfgang Schulze (1913-1951), conhecido como Wols (Figura 12), cujos trabalhos, segundo Vallier (1980), apresentam traços compulsivos que obedecem somente a uma “pulsão interior”, pois o artista não se preocupa com a busca pela forma, mas sim em extravasar algo que não têm forma, a sua própria angústia. Assim, subordina a forma à matéria. Porém, enquanto Schulze prioriza o centro compositivo que condensa a forma resultante do seu gesto de pintar, no meu trabalho as formas se espalham pela superfície compositiva.

Retornando ao aspecto da materialidade presente nas minhas pinturas, percebi que tal aspecto acaba ativando também uma espécie de sensação da memória tátil em mim, de modo que me faz querer recordar de lugares ou sensações as quais vivi. Visando compreender essa nova relação, segundo Giannotti (2009, p.

⁸ Fonte: site: <https://www.artstudio.org/revealing-wols/> acesso 03/05/2023 às 22:30.

39), “a leitura da textura envolve interações de tempo, memória, toque e visão”, levando, assim, a minha pintura para um novo diálogo a memória.

Essa concepção da matéria como reduto da memória e do tempo trouxe-me inquietações a respeito de algumas alterações que percebi serem interessantes e pertinentes para a minha pintura. Isso acabou se desdobrando para a próxima etapa do meu processo pictórico, ao qual incorporei imagens oriundas de ornamentos arquitetônicos, junto às características de materialidades e gestualidades, essas duas últimas já pré-existentes como procedimentos de trabalho. Assim, o próximo capítulo tratará sobre como o acréscimo das imagens dos ornamentos impactaram na pintura e no processo artístico, além de analisar os motivos que me levaram às escolhas dessas imagens.

2. DESVENDANDO O NOVO PROCESSO PICTÓRCIO: ORNAMENTOS COMO MEMÓRIAS AFETIVAS

O momento atual da minha produção pictórica teve início no ano de 2020. Ela ocorreu por causa das conversas com o meu orientador na graduação em Artes Visuais, Prof. Wagner Jonasson da Costa Lima, bem como depois de frequentar o curso de extensão do Prof. Geraldo Leão (UFPR), além do curso de poéticas contemporâneas ministrado pelo Prof. Bruno Marcelino (Museu Alfredo Andersen). Todas essas etapas tiveram uma contribuição muito importante para um novo direcionamento e olhar sobre o meu trabalho.

Ao analisar as minhas pinturas, notei que o aspecto da materialidade acabava ativando também uma espécie de sensação da memória tátil em mim, de modo que me fez querer recordar de lugares ou sensações as quais vivi. Isso me instigou a querer investigar mais a fundo a junção da matéria com a memória no meu trabalho. Para isso, resolvi acrescentar imagens provenientes dos ornamentos arquitetônicos. Em decorrência do acréscimo das imagens do universo da arquitetura, na minha pintura, ocorreu uma alteração significativa no meu processo artístico que passou a contemplar a fotografia, *Autocad* (*software* da arquitetura), *estêncil* e, por fim, a pintura. Vale ressaltar que os resultados dos processos acabam se tornando os desdobramentos das imagens na minha produção pictórica. Esse novo processo será abordado no subcapítulo 2.2.

2.1 Memória afetiva da arquitetura: meu patrimônio identitário

Ao acrescentar imagens de ornamentos da arquitetura para a minha produção pictórica, acabei estabelecendo não apenas um paralelo com as minhas duas formações, arquitetura e artes visuais, mas também evoco as minhas memórias afetivas. Isso devido ao fato de que as escolhas das imagens não foram feitas de modo aleatório, elas têm uma forte carga de memórias afetivas, associadas às minhas lembranças. Esse processo ligado às lembranças foi reforçado pelo período de

isolamento social, o qual intensificou minha busca por imagens que tivesse alguma memória individual. A evocação das memórias pessoais dos artistas na arte contemporânea é enfatizada por Kátia Canton:

nas artes, a evocação das memórias pessoais implica a construção de um lugar de resiliência, de demarcações, de individualidade e impressões que se contrapõem a um panorama de comunicação à distância e de tecnologia virtual que tendem a anular as noções de privacidade ao mesmo tempo que dificultam as trocas reais. É também o lugar de recriação e reordenamento da existência – um testemunho das riquezas afetivas que o artista oferece ou insinua ao espectador, com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um diário. (CANTON, 2011, p. 22).

A arte contemporânea, ao introduzir na produção artística as memórias pessoais do artista, acaba se tornando um lugar de recriação das vivências. Assim, o artista pode recorrer à lembrança dos lugares aos quais estão atrelados às suas memórias individuais. Desse modo, na busca de evocar as minhas memórias, voltei para imagens fotográficas ou digitais dos ornamentos arquitetônicos como ponto de partida para a minha produção artística.

Esse fenômeno da evocação dos ornamentos como elementos geradores de uma memória afetiva ocorre, segundo Maria Carolina Mazivieiro (2021), devido ao fato de que as edificações arquitetônicas podem participar da construção de uma identidade individual, no instante em que a memória do indivíduo é acionada. Isso ocorre por diferentes motivos, seja para trazer à tona lembranças de outros lugares visitados ou reavivar histórias pessoais que ocorreram naquele local, criando, assim, lastros de memórias afetivas.

Essa criação de lastro de memória afetiva sobre as edificações é uma consequência direta, segundo John Ruskin (2008), de uma das *Sete Lâmpadas da Arquitetura*, a *Lâmpada da Memória*, na qual a arquitetura vai aos poucos também se impregnando dos valores, da história e dos significados humanos. Quando isso ocorre, acaba criando laços afetivos com o indivíduo, podendo ser no âmbito coletivo ou individual. A arquitetura acaba influenciando a pessoa de tal modo que essa não consegue lembrar das suas vivências sem a presença da arquitetura, criando uma simbiose, surgindo, dessa forma, o patrimônio individual.

Quando isso ocorre, é possível criar sensações de “pertencimento a uma cultura e a um tempo histórico”. Dessa maneira, segundo Maria Carolina Mazivieiro (2021), as edificações arquitetônicas assumem um importante papel de tornar-se mais

significativas para as pessoas na proporção em que são incorporadas a sua rotina. Ao fazer isso, os indivíduos vão criando, aos poucos, lastros afetivos com esse espaço, impregnando-se dessas marcas da memória pessoal ou coletiva.

Sendo assim, o indivíduo acaba criando, de fato, lastros afetivos profundos nessas arquiteturas aos quais a pessoa acabou passando por fatos significativos na sua vida. Para Ruskin (2008), esses lugares acabam testemunhando e compartilhando com os outros as alegrias, tristezas, decepções e honras que seus habitantes tiveram nesse lugar. A arquitetura acaba revelando toda a história das pessoas que por ela passaram. Essas pessoas, por sua vez, acabam deixando a sua marca na arquitetura.

Sobre esse mesmo aspecto, acrescentando o fator da poética, segundo o filósofo francês Gaston Bachelard (2008), pode-se encontrar a poética em diferentes espaços, de modo a estabelecer uma relação com a nossa memória, seja coletiva ou individual. O espaço se torna algo que estimula a memória do indivíduo, de modo a acarretar diferentes pontos de vista a respeito dos lugares, propagando, assim, conhecimentos que são possibilidades para reconhecer e repensar sobre os espaços, indo de encontro com as nossas lembranças.

Sendo assim, para Bachelard, “As lembranças são imóveis e tanto mais sólidas quanto mais bem especializadas” (2008, p. 203). Isso pude verificar nas escolhas das imagens arquitetônicas para as minhas pinturas, nas quais os espaços arquitetônicos acabavam reverberando as minhas memórias, como se, de algum modo, concretizasse no espaço edificado, as minhas lembranças. Tais memórias afetivas possibilitaram ter novos olhares sobre esses espaços e repensá-los de modo a estimular, por meio dos ornamentos, um novo desdobramento para o meu processo pictórico.

A memória afetiva impregnada nesses ornamentos, torna-se para mim um disparador para um processo criativo, pois, segundo Juliana Bueno e Luciana Souza (2018, p. 99), isso ocorre devido à expressão plástica abstrata das formas do ornamento que está “vinculado as sensações e ideias que se pretendem comunicar por meio de formas, volumes, cores e texturas”. Isso pude constatar nas minhas pinturas, pois, ao adotar o ornamento, o meu trabalho passou a apresentar uma riqueza maior em termos compositivos e plásticos. Além disso, o campo pictórico

apresentou uma densa materialidade e diversidade maior de texturas e formas, surgindo uma pintura bem diferente das etapas anteriores.

2.1.1 Breves concepções sobre o ornamento

Vale frisar que a visão acerca do ornamento, ao longo do tempo, sofreu consideráveis e profundas alterações a respeito da sua importância, do seu significado e do seu papel. Esses tipos de pensamentos surgiram entre 1850 a 1950, sendo alvo de análises e discussões por arquitetos, escritores, artistas, designers, críticos e historiadores, pois muitos criticaram veementemente o uso do ornamento na arquitetura e nos objetos. Isso ocorreu devido ao avanço industrial já que, em meados do século XIX, os ornamentos deixaram de ser fabricados de modo artesanal e de uso exclusivo de projetos arquitetônicos e objetos específicos e passaram a ser fabricados em larga escala pela indústria. O ornamento passou a ser tratado como mercadoria. Segundo Gilberto Paim (2000), os ornamentos eram considerados pela indústria como um imprescindível catalisador do crescimento do capitalismo industrial e isso culminou em consequências desastrosas. Os ornamentos foram drasticamente retirados do grupo artístico ao qual faziam parte e dos materiais que lhes serviram como suporte.

Os ornamentos passaram a ser utilizados de diversas formas, sem distinção e sem uma finalidade específica, sendo mesclado com outros estilos de ornamentos provenientes de épocas e culturas distintas. As suas formas foram desmaterializadas e descontextualizadas. Para a indústria, o importante era desenvolver objetos aos quais o ornamento tivesse a função de atrair “o olhar não cultivado das classes médias e alta urbanas e que se destacam na babel das grandes exposições e feiras internacionais”, visando o consumo em massa e, conseqüentemente, o lucro. (PAIM, 2000, p. 15)

Em virtude do esvaziamento dos significados e do papel do ornamento, vários arquitetos, filósofos e historiadores começaram a combater e a criticar veementemente o modo como estava sendo usado o ornamento. Um desses críticos, segundo Paim (2000), foi Ruskin, que era contra os ornamentos industrializados, pois a industrialização levava a um esgotamento da capacidade expressiva das formas

contidas nos ornamentos. Para Ruskin, os ornamentos são elementos definidores da arquitetura como arte e a industrialização dos ornamentos corrompia isso.

Outro crítico, segundo Paim (2000), foi o historiador Alois Riegl (1850 -1905), tendo observado que o uso excessivo de ornamentos sobre todas as coisas culminaram em a um *horror vacui* e a um completo esvaziamento da expressão, do sentido e da arte do ornamento, voltando para algo meramente decorativo. Outro crítico foi o arquiteto modernista Adolf Loos (1870 – 1933) que, no seu manifesto chamado *Ornamento e Delito* (1908), fez duras críticas ao ornamento. Para Loos (1908), os ornamentos deveriam desaparecer, pois era algo supérfluo e desnecessário se tornando um retrocesso para o avanço da sociedade sendo incompatíveis com o progresso modernista.

Essa crítica abriu precedentes para os alguns arquitetos modernistas que passaram a banalizar o uso do ornamento sendo visto como algo meramente decorativo que não agregava valor algum à concepção arquitetônica, sendo assim, de acordo com Bruno Zevi (2002, p. 27), “baniu a decoração dos edifícios, insistindo que os únicos valores arquitetônicos legítimos são os volumétricos e espaciais”.

No entanto, por volta de 1960, o papel a respeito do ornamento foi mais uma vez revisto, segundo Paim (2000), os arquitetos pós-modernistas começaram a serem contra ao pensamento antiornamentalista visando contrapor a ideia da extrema racionalidade defendida pela arquitetura moderna. No século XXI, os arquitetos começaram a se interessar novamente pelo ornamento. Segundo Bueno e Souza (2018), os ornamentos são considerados como uma das formas da arquitetura que mais dialogam com a cultura contemporânea.

Pode-se fazer, ainda, uma breve consideração sobre os seguintes termos: ordens, padrão e ornamento. Segundo Ernst Hans Gombrich (2012, p.116), “a criação de ordens é baseada nas leis da geometria”. Já o padrão remete a uma repetição sistemática de algo, em outras palavras. Para o mesmo autor (2012, p.147), “é a busca de ordem que determina o aparecimento de padrões”. Com relação ao ornamento, ainda de acordo com Gombrich (2012, p. 205), “é da natureza do ornamento poder ser reduzido às formas mais puras da inteligibilidade, e que o raciocínio geométrico possa ser aplicado sem obstáculos a uma análise de suas relações constituintes”, desse modo, o ornamento existe sempre quando ocorre uma repetição com uma

alternância significativa das suas formas evocando uma ordem, uma espécie de uma busca pela ordenação.

Utilizo imagens do ornamento para criar um padrão de repetição das imagens ao longo das minhas pinturas. Essas repetições geram eixos verticais e horizontais na composição, estabelecendo uma espécie de malha estrutural. Assim, eu consigo criar uma repetição sistemática das imagens dos ornamentos ao longo do campo pictórico, de modo a reproduzi-la infinitamente, o que faz surgir uma pintura *all-over*. Segundo Clement Greenberg (1996), o *all-over* acaba subordinando-se a uma superfície organizada por elementos semelhantes ou iguais que se repetem sem variações ao longo da pintura, criando uma imagem “descentralizada”, não apresentando começo, meio e fim, a imagem se reproduz indefinidamente. Isso me chamou a atenção, o que me levou a utilizar esse modo de reprodução infinita da imagem nas minhas pinturas da série “Matéria, Memória e Imagem”.

Os ornamentos na arquitetura contemporânea passam a ter o papel de impulsionar a construção para uma abordagem mais individual e com significados. O ornamento se tornou um disparador da memória afetiva. Sendo assim, nos possibilita classificar os ornamentos arquitetônicos não como meros elementos de decoração, mas sim como elementos definidores da arquitetura como arte e criadores do lastro da memória individual e afetiva sobre o espaço. Desse modo, resgato os ornamentos pelo seu caráter de criar um lastro de memória individual e afetiva sobre essas edificações. No entanto, os ornamentos na minha pintura não se apresentam de modo preservado, estando fragmentados e disformes da sua forma original, como o irei abordar em outro capítulo.

2.2 O arquivo de ornamentos: documento de trabalho para a pintura

Sabe-se que, desde o advento da imagem técnica, no século XIX, alguns artistas passaram a buscar seus repertórios pictóricos em fontes fotográficas, como lembra Niura Legramante Ribeiro:

com o surgimento da fotografia, veio a existir um dicionário de cultura visual que não somente passou a fomentar o imaginário dos artistas, como também provocou aberturas de novos percursos pictóricos e gráficos nas produções

artísticas. (...) François Arago, durante a divulgação do invento na Academia de Ciências de Paris, já profetizava que, com a chegada da fotografia, o artista poderia trabalhar menos tempo ao ar livre e mais no estúdio, além de poder obter em poucos minutos uma imagem a ser pintada, pois serviria como esboço de proporções e de volumetrias (RIBEIRO, 2013, p. 9).

O fotógrafo Eugene Atget colocou, na porta do seu estúdio, um cartaz dizendo: “documentos para artistas”. Se Michel Frizot (apud RIBEIRO, 2013, p. 9), ao se referir ao século XIX, diz que a fotografia fascinou os artistas “porque ela ofereceu aos olhos o que eles ainda não tinham contemplado nas imagens”, pode-se dizer que, mesmo na contemporaneidade, que os artistas podem ver as próprias fontes reais que utilizarão em seus processos, eles continuam recorrendo a fotografias como referências que alimentam suas memórias para criação de seus trabalhos.

Assim, a acessibilidade que a fotografia traz como documento de trabalho é uma prerrogativa que eu também faço uso. Uma das etapas do processo do meu trabalho são os registros fotográficos do ornamento que me levam a compreender os momentos de instaurações das obras. Isso me possibilita compreender melhor a evolução pictórica, visando estabelecer uma relação entre o seu passado e o presente, criando uma espécie de documentos de trabalhos das minhas pinturas.

Vale mencionar que os documentos de trabalho, em um primeiro momento, foram frutos de um encontro inusitado sem uma intenção preexistente por imagens que tivessem apelo à memória afetiva. Essas imagens fotografadas inicialmente não tinham a pretensão de serem utilizadas em algum trabalho artístico. Mas, quando percebi a importância dessas imagens, não as descartei e as guardei em forma de arquivo, porque as analisei como elementos fundamentais para compreender o meu processo artístico, como documentos de trabalho.

Segundo Anna Maria Guasch (2013), o arquivo acaba se tornando uma nova concepção criativa da arte, uma vez que, o arquivo para alguns artistas passa a ser visto como um local em que a cultura se pronuncia sobre o passado. Visando estabelecer um diálogo entre o passado e o presente, os trabalhos de alguns artistas recuperam o conceito de memória e da arte da memória, surgindo a arte de arquivar, ao passo que essa passa a ser vista como obra de arte, sendo um espaço na qual a história cultural passa a ser legitimada. O arquivo passa a ser tratado, segundo Guasch (2013), sobre dois princípios:

A *mnéme* ou *Anamesis* (a própria memória, a memória viva ou espontânea) e a *hypomnema* (a ação de recordar). São princípios que se referem à fascinação por armazenar memória (coisas guardadas como recordação) e de guardar história (coisas guardadas como informação) ... Na gênese da obra de arte enquanto arquivo se encontra efetivamente a necessidade de vencer o esquecimento, a amnésia mediante a recriação da própria memória através de um interrogatório sobre a natureza das recordações. (GUASCH, 2013, p. 239).

As obras enquanto arquivo, segundo Guasch (2013), apresentam a necessidade de “vencer o esquecimento” por meio da recriação das suas próprias recordações. Isso ocorre mediante a narração não linear, rompendo com a cronologia dos fatos, possibilitando inúmeras combinações e recombinações recriando assim novas narrativas. O artista, ao olhar o passado, acaba tomando a história e a memória como temas fundamentais para a sua produção artística.

Ao começar o meu processo artístico das escolhas das imagens de ornamentos arquitetônicos, acabei evocando as minhas vivências passadas de modo a me fazer impulsionar para uma ação presente na pintura. Pude notar que isso acabou reverberando as minhas memórias como um elemento de “utilização da experiência passada para a ação presente” (HENRI BERGSON, 1999, p. 100).

Ao coletar imagens fotográficas, seja da *internet* (Figura 13), seja fotografadas por mim (Figura 14), e inseri-las nas minhas pinturas, acabei rompendo com a ordem cronológica dos fatos, não apenas do ponto de vista da história da arquitetura, mas também rompendo com a ordem cronológica das minhas próprias memórias. Ao fazer isso, criei as minhas próprias recombinações, recriando novas narrativas dos fatos, como fosse uma forma de vencer de algum modo o esquecimento do passado por meio do uso dos arquivos fotográficos.



Figura 13 Imagem do Edifício projetado pelo arquiteto Artacho Jurado.⁹

⁹ Fonte: site: <https://br.pinterest.com/pin/419819996490054067/> acesso 23/10/2020 às 13:00.



Figura 14 Daniela Marton. Imagem estêncil do banheiro do restaurante árabe.
Fonte: Arquivo da artista

Outro ponto relevante a respeito do uso do arquivo, segundo Vinícius Oliveira Godoy (2010, p. 1311), trata-se do arquivo como documento importante para a criação e a narrativa artística do trabalho do artista. Sendo parte integrante e fundamental para o artista explicar a origem da sua obra, “desempenhando, portanto, um papel gerador de possibilidades artísticas, um detonador de seu processo de criação”. Contudo, os arquivos não necessariamente precisam ser a obra propriamente dita, mas sim serem parte do processo para a concepção e criação do trabalho artístico.

Desse modo, posso fazer um paralelo com o meu processo artístico, o qual é pautado inicialmente por um arquivo pessoal de memórias fotográficas, de imagens arquitetônicas fotografadas por mim e escolhidas na *internet*, onde seleciono as imagens mais pertinentes para dar início ao meu processo artístico. Além disso, tenho também um banco de imagens de ornamentos desenhados por mim no *Autocad* que, às vezes, acabo reutilizando o mesmo ornamento nas pinturas seguintes. Sendo assim, os arquivos fotográficos, juntamente com o arquivo dos ornamentos desenhados no *Autocad*, fazem parte do meu processo de concepção e de criação pictórica. O arquivo se torna, portanto, um dos importantes elementos propulsores do meu processo de criação e das minhas possibilidades artísticas. Além de se tornar um elemento de documentação de como a obra foi produzida. A respeito disso, diz Anne Bénichou:

Ainda que a documentação faça obra, devemos considerá-la como uma documentação que “instrui” a obra à qual ela se refere. É certo que os artistas questionam e desvirtuam a função testemunhal tradicional do documento, seu estatuto de vestígio e de prova; mas através de sua documentação eles dizem algo sobre suas obras e sobre o sentido de seu modo de proceder.

Ignorar esse aspecto dos documentos de artistas equivale a suprimir deles uma parte de sua significação e de seu interesse estético. Isso exige, no entanto, que o estatuto e o valor documental dos documentos de artistas sejam repensados e que possamos incluir no campo da documentação (BÉNICHOU, 2013, p. 186).



Figura 15 (a), (b), (c): Daniela Marton. Registro do processo da pintura *Memórias Lembranças*, 2022.
Fonte: arquivo da artista

No entanto, os meus documentos não se restringem apenas às imagens dos ornamentos, mas também aos meus registros fotográficos dos meus processos de produção de cada pintura (Figuras 15 a, b e c). Esses acabam deixando de ser meros documentos de processo e se tornam importantes registros da “memória da própria pintura” (CORONA, 2010, p. 1239). Quando isso ocorre, referenciando o que diz Corona (2010), esses documentos deixam de ser evidências passivas e separadas do trabalho final para se tornarem agentes ativos que perpassam a obra finalizada. Pude notar que esses registros da pintura são elementos importantes para a minha compreensão de como ocorreu a evolução pictórica, possibilitando, assim, fazer análises de pontos a se manter e quais devem ser melhorados para os próximos

trabalhos. Além disso, guardo as imagens das referências de pinturas de outros artistas que me servem como aportes visuais para os meus trabalhos.

Pude observar que os documentos de trabalho apresentam alguns desdobramentos no contexto da minha poética, se considerar as suas posições indiciais, podendo, dessa forma, ser dividido, segundo Flávio Gonçalves (2020), em dois momentos distintos: o emocional e o dinâmico.



Figura 16 Fachada do Sesc Pompeia, projeto da arquiteta Lina Bo Bardi.¹⁰

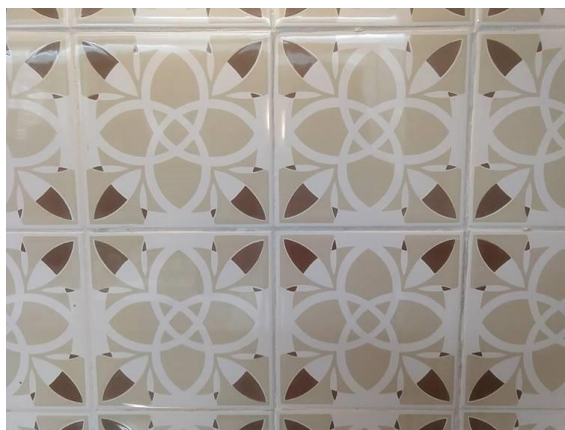


Figura 17 Daniela Marton. Fotografia do azulejo do restaurante Marbo Bakery (Curitiba).
Fonte: Arquivo da artista

O aspecto emocional se refere às imagens dos ornamentos arquitetônicos, sejam esses provenientes da *internet* (Figura 16) ou fotografados por mim (Figura 17), pois acabam ativando as minhas memórias, remetendo as minhas histórias. Segundo

¹⁰ Fonte: site: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/9780_OCUPE+O+SESC+POMPEIA acesso 20/05/2020 às 14:30.

Marilice Villeroy Corona (2010, p. 1240), “os documentos de trabalho são um reservatório no qual se colecionam fragmentos do mundo”, as imagens dos ornamentos seriam a minha coleção de partes do meu mundo como artista. Desse modo, essas imagens têm a função de promover *insights* que irão me instigar a querer, por meio da arte, resgatar as sensações que essas imagens dos ornamentos despertaram em mim. Para Corona:

São nossa memória material em constante movimento de acumulação e que, de tempos em tempos, vasculhamos, podendo nos surpreender ao descobrir tais fragmentos iluminados por uma nova luz. A sua presença ao lado ou dentro da pintura traz para a situação de apresentação os sinais de sua concepção. (CORONA, 2010, p.1240)

No que concerne ao aspecto dinâmico, os meus documentos de trabalho estão relacionados com os estudos da pintura (Figura 18 b) e da imagem do estêncil (Figura 18 a), pois são nessas etapas que as imagens dos ornamentos sofrem as maiores mutações até chegar no resultado final, a pintura. Os documentos dinâmicos apresentam em seu resultado, segundo Gonçalves (2020, p. 29), a forma de “perceber como algum elemento se apresenta imediatamente à nossa percepção e como, de modo dinâmico e mediato esse mesmo elemento estabelece relações com o contexto e com a nossa história pessoal”. Assim, surge uma grande invocação do modo de operar a memória do próprio resultado final da pintura, tendo um caráter mais dinâmico no aspecto dos procedimentos adotados e o modo como esse imaginário se transmuta em meu trabalho.



Figura 18 Daniela Marton. a) Estêncil, tamanho A0, feito a partir da plotagem da imagem criada no *Autocad*; b) Estudo da pintura *Quimera* (2020), acrílica sobre papel *canson*, 15 x 20 cm, 2022.

Fonte: Arquivo da artista

Outro aspecto importante a ser comentado se refere ao modo como percebia os meus documentos de trabalho, apenas como um material de referência de estudos para impulsionar as próximas pinturas. No entanto, analisando novamente alguns documentos de trabalho, pude observar que pode não se tratar apenas de um simples documento, mas o seu resultado plástico se apresenta como um trabalho acabado, como pude constatar na produção do estêncil (Figura 18 a) e nos estudos das pinturas (Figura 18 b). Diferente dos arquivos fotográficos e das imagens do *Autocad*, que apresentam mais uma concepção de documentos de trabalho, não de obra acabada. Para Corona:

(...) no momento de exibição, a coleção ultrapassa sua função de documento, assume estatuto de obra, ganha autonomia e, pela forma de sua organização e justaposição de certos temas, desencadeia novos significados e, portanto, novas leituras em várias direções. (CORONA, 2010, p.1240)

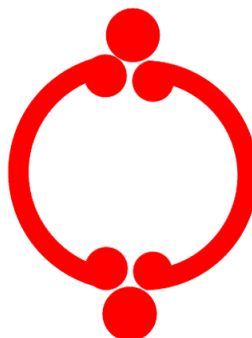


Figura 19 a) Detalhe da imagem fotográfica do projeto do arquiteto Artacho Jurado¹¹; b) Daniela Marton. Detalhe feito no *Autocad* da pintura *Ilusão*, 2020; c) Daniela Marton. Detalhe da minha pintura *Ilusão* (2020).

Fonte: Arquivo da artista

Outro ponto relevante se refere à apropriação das imagens, às quais se apresentam em dois momentos: o primeiro é quando me “aproprio” das imagens coletadas dos meios de comunicação de massa (Figura 19 a), nesse caso, da *internet*. O segundo momento é quando eu me aproprio momentaneamente da forma do ornamento contida nessa imagem (Figura 19 b), até conseguir desmembrá-la e modificá-la, subvertendo a sua essência original, de modo a fazer com que a imagem não sofra apenas alterações do seu contexto original, mas também acaba assumindo uma nova forma e um novo significado (Figura 19 c), bem diferente da sua concepção

¹¹ Fonte: site: <https://br.pinterest.com/pin/419819996490054067/> acesso 23/10/2020 às 15:00.

inicial (Figura 19 a). As imagens dos ornamentos acabam sendo ressignificadas, assumindo a função de articuladores das minhas memórias e estimuladores das minhas lembranças. Vale ressaltar que nem todas as imagens que me apuro são utilizadas nas pinturas, mas deixo-as armazenadas para serem utilizadas em um outro momento.

Como venho apontando ao longo da pesquisa teórica, o início do meu processo ocorre já com uma referência muito forte no aspecto da memória. As imagens que coeto evocam minhas memórias afetivas mescladas com as vivências pessoais. A fotografia, segundo Jacques Le Goff (1990, p. 245), apresenta um papel fundamental de revolucionar a memória, pois permite fornecer certa precisão na verdade visual do indivíduo, oferecendo-lhe a possibilidade de “guardar a memória do tempo e da evolução cronológica”. A fotografia acaba assumindo este papel no meu trabalho: o de armazenar, por meio da imagem visual, a memória afetiva contida nela.

As imagens fotográficas escolhidas se imprimem “de imediato na minha memória” (BERGSON, 1999, p. 50), apresentando uma singularidade em comum que são provenientes de locais onde vivi ou viajei. Segundo Paul Ricoeur (2007, p. 48), “as coisas lembradas são intrinsecamente associadas a lugares” como elementos evocadores da memória, surgindo uma memória dos lugares, algo tão importante como “orientar-se, deslocar-se, e, acima de tudo, habitar” para um indivíduo, a memória do local faz parte da vivência humana. Já Ecléia Bosi, ao se referir à questão da memória, observa a relação entre passado e presente:

"(...)a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo "atual" das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, "desloca" estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo, profunda e ativa, latente e penetrante, oculta e invasora." (BOSI, 1994, p. 46)

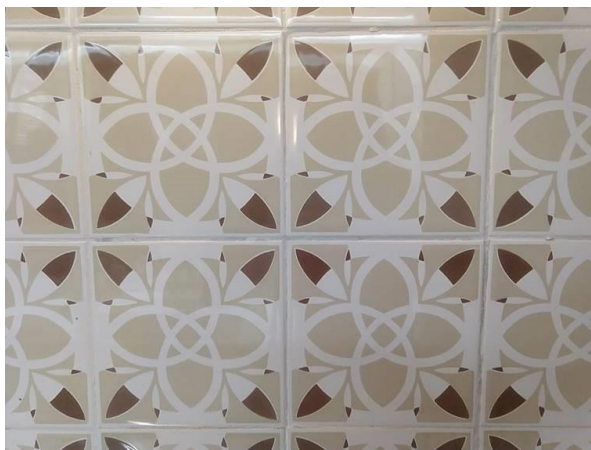


Figura 20 Daniela Marton. Fotografia do azulejo do restaurante Marbo Bakery (Curitiba).
Fonte: arquivo da artista

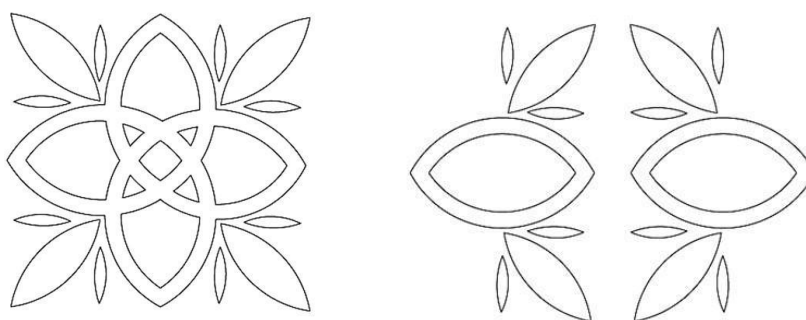


Figura 21 (a) e (b) Daniela Marton. Imagens feitas no *Autocad* a partir da imagem fotográfica.
Fonte: arquivo da artista



Figura 22 (a) e (b) Daniela Marton. Estudos sobre a pintura *Memórias lembranças* (2022) no *Autocad*.
Fonte: arquivo da artista

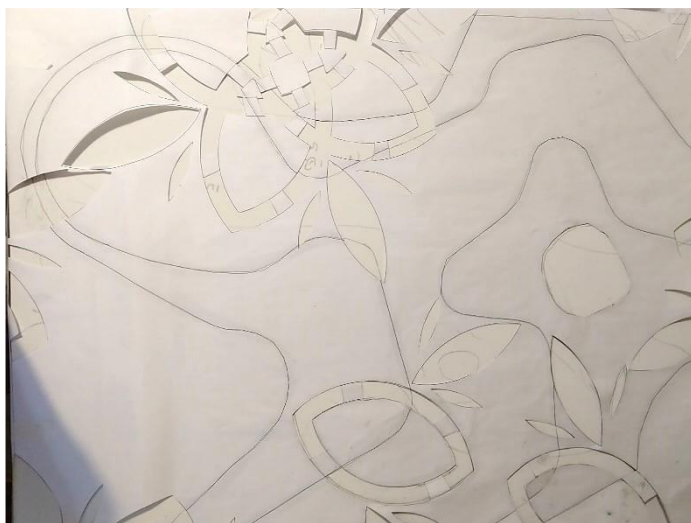


Figura 23 Daniela Marton. Estêncil da pintura *Memórias lembranças* (2022), dimensão tamanho A0, feito a partir da impressão da imagem criada no *Autocad*.
Fonte: arquivo da artista

Outro ponto da memória que pude notar nos meus trabalhos está relacionado ao processo artístico. Esse ocorre em diversas etapas. Num primeiro momento, após escolhida a imagem fotográfica (Figura 20), transporto para o *Autocad*, *software* da arquitetura, onde início o desenho da simplificação da forma do ornamento arquitetônico (Figura 21 a e b). Em seguida, utilizando o mesmo *software*, inicio o estudo compositivo (Figura 22 a e b) e de cores da pintura. Esse estudo torna-se uma breve “expectação do futuro”, de como seria o resultado final da pintura. Finalizado o estudo, imprimo-o na escala do tamanho real. Recorto as imagens dos ornamentos, resultando em elementos vazados, surgindo assim um estêncil (Figura 23). Em seguida, transporto para a tela, onde início a pintura propriamente dita (Figura 24).

Todos esses diversos processos em torno da mesma imagem têm como finalidade, segundo Bergson (1999, p. 100), “desenhar novamente a imagem, porque sabemos bem que não podemos contar com sua reparação”, apenas com a sua lembrança. Desse modo, esses processos artísticos acabam reforçando ainda mais o aspecto da busca pela materialização da atualização dessas memórias por meio da materialidade da pintura.



Figura 24 Daniela Marton. *Memórias lembranças*, 2022, acrílica sobre tela, 80 x 100 cm.
Fonte: arquivo da artista



Figura 25 (a) e (b) Daniela Marton. Detalhes da pintura *Memórias lembranças*, 2022.
Fonte: arquivo da artista

Após o término da pintura (Figura 24), o resultado apresentado desse processo pictórico, criado de modo lento e gradual, formado pelo acúmulo de sobreposições de tintas presentes ao longo de todo o campo pictórico (Figura 25 a e b), acabaram contribuindo para alterar significativamente as imagens utilizadas. Surgindo, assim, por meio desse acúmulo de matérias e imagens, minhas “imagens-lembranças”. Desse modo, pude notar que o resultado pictórico vai de encontro com o pensamento de Bergson (1999, p. 89), na qual menciona que a lembrança é um estado de espírito que posso, “a meu bel-prazer, alongar ou abreviar; eu lhe atribuo uma duração arbitrária: nada me impede de abarcá-la de uma só vez, como num

quadro”. Sendo assim, esse prolongamento das minhas memórias passadas no tempo presente, acaba acarretando em uma atualização dessa lembrança.



Figura 26 Daniela Marton. *Quimeras*, 2020, acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.
Fonte: arquivo da artista

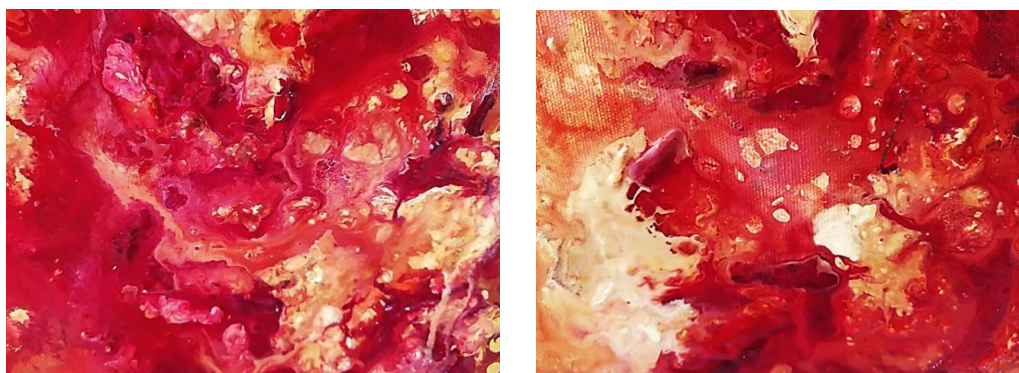


Figura 27 (a) e (b) Daniela Marton. Detalhe pintura *Quimeras*, 2020.
Fonte: arquivo da artista

O processo resulta em uma pintura (Figura 26) densa, matérica, com diversas camadas de tintas, sobreposições de texturas, cores e manchas (Figura 27 a e b). Essas imagens-lembranças, para Ricardo Nascimento Fabbrini (2002), são criadas pela passagem progressiva dessa relação entre a materialidade e as imagens,

passando a matéria a fazer parte da memória, de modo que surja o passado e o presente, colocados em comunhão. A pintura surge no presente como um resultado da atualização dessas lembranças passadas, sendo assim, “a imagem é um estado presente, e só pode participar do passado através da lembrança da qual ela saiu”. (BERGSON, 1999, p.163).

Todas essas inúmeras etapas do processo artístico mencionadas anteriormente vão acarretando em significativas mudanças na imagem. Ao notar isso, começou a me surgir indagações a respeito do que essas imagens querem me dizer, levando-me a observar como cada processo artístico impactava na imagem. Além disso, me fez questionar também sobre o que me levou a querer transgredir a sua concepção inicial e a transmutá-la para diversos processos. Venho me perguntando ao longo da pesquisa sobre o porquê desejo me distanciar da configuração gráfica do ornamento original. Isso acabou levando para indagações a respeito do que as imagens querem dizer? Qual o motivo que me leva a querer em cada processo, transgredir a imagem original? As referências conceituais que me levaram a essas indagações partiram das reflexões trazidas por Marie-José Mondzain (2001) e Emmanuel Alloa (2001). O interesse está em analisar os desdobramentos que acontecem com as imagens em cada um desses processos e qual o motivo que leva à transgressão dessas imagens. São esses os questionamentos que abordarei a seguir.

3. DESVENDANDO MATÉRIA, MEMÓRIA E IMAGEM: DESVIRTUAR A OBJETIVIDADE DO ORNAMENTO PELA DENSIDADE MATÉRICA

3.1 Da simplificação do ornamento à desconstrução pictórica das virtudes gráficas de ornamentos

Em todo ato criador há corte e simplificações.
A simplificação resulta da compreensão daquilo que não é essencial. HOFMANN ¹²

O que as imagens na minha pintura realmente querem? Ao elaborar a minha pintura, comecei a me questionar a respeito dos sentidos das imagens na obra. Ao passar as imagens de uma etapa para outra do meu processo artístico, essas foram se modificando saindo da sua configuração inicial.

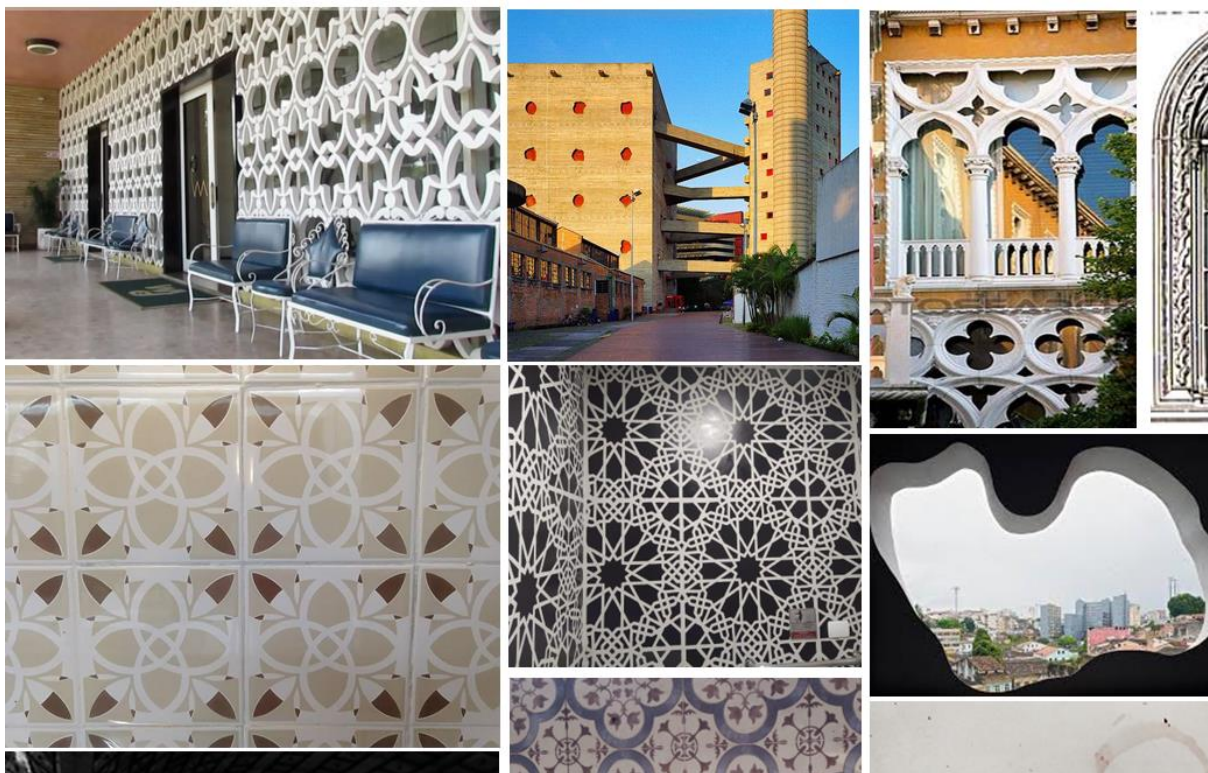


Figura 28 Daniela Marton. Montagem com algumas fotografias utilizadas ao longo dos processos artísticos.

Fonte: arquivo da artista

¹² Hans Hofmann, 1988, p. 548.

O processo começa com imagens fotográficas (Figura 28 e Figura 29) de ornamentos de arquiteturas, cuja escolha se faz por elas representarem as minhas memórias afetivas, como dito anteriormente. Eu poderia terminar o trabalho artístico nessa etapa fotográfica. Porém, tais imagens me instigam a querer esmiuçá-las, como se eu quisesse dissecá-las e extrair somente a essência do elemento que me motivou a ter um encantamento por aquelas fotos, mais precisamente, por aqueles elementos arquitetônicos. Esse encantamento me impulsionou a querer desdobrar as imagens e a modificá-las, indo para um outro processo de simplificação das imagens, por meio do desenho no *Autocad*, onde viso apenas a forma do ornamento. Desse modo, essa outra etapa acaba levando a imagem para um outro ponto diferente da sua forma original.

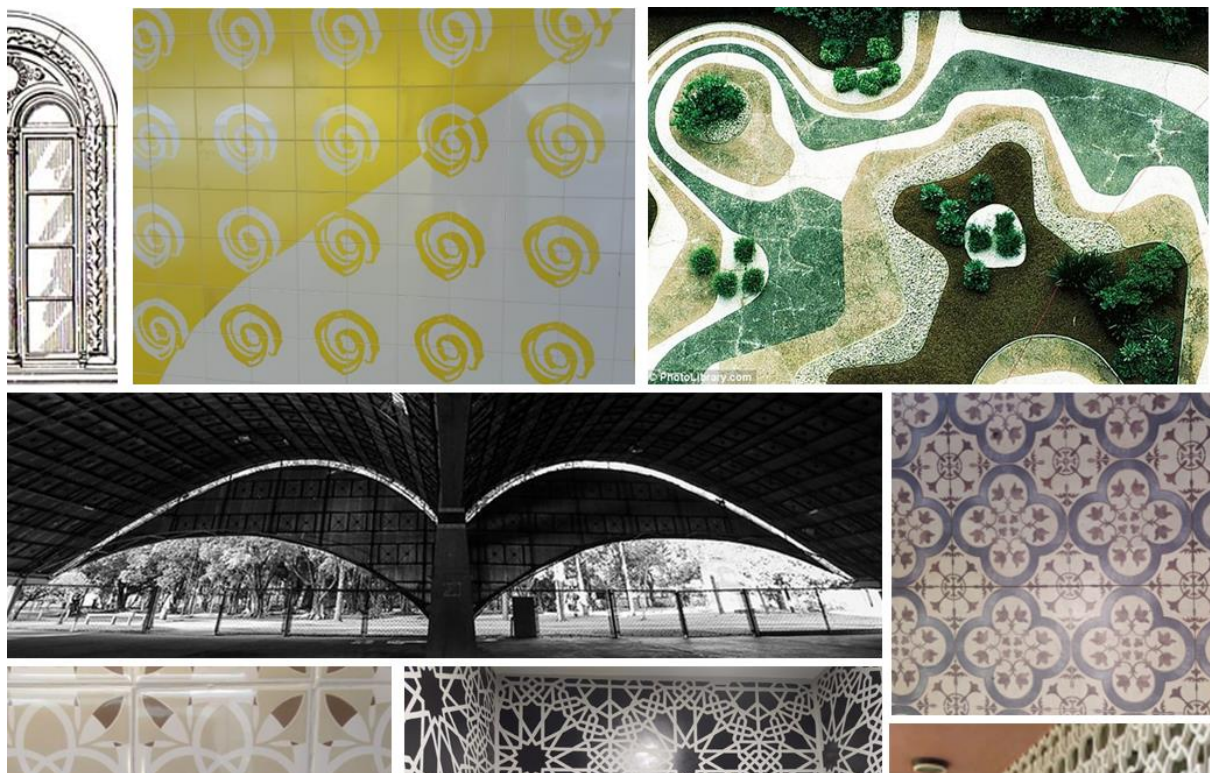


Figura 29 Daniela Marton. Montagens com algumas fotografias utilizadas ao longo dos processos artísticos.

Fonte: arquivo da artista



Figura 30 Daniela Marton. Montagem com algumas imagens digitais utilizadas ao longo dos processos artísticos, feita no *Autocad*.

Fonte: arquivo da artista



Figura 31 Daniela Marton. Montagem com algumas imagens digitais utilizadas ao longo dos processos artísticos, feita no *Autocad*.

Fonte: arquivo da artista

Portanto, essa nova etapa da simplificação da imagem (Figura 30) consiste em transportar as imagens fotográficas (Figura 29) para o *Autocad*, no qual faço uma

subtração dos elementos imagéticos, ficando apenas com as imagens dos ornamentos que me atraíram para aquela fotografia. A imagem acaba se transformando em um desenho digital (Figura 30 e Figura 31). Não é tão óbvio inicialmente saber o que extrair de cada fotografia: analiso a fotografia, as informações arquitetônicas contidas na imagem, vejo a forma do ornamento, depois disso, eu início o processo do desenho surgindo uma imagem digital.

Ao longo dessa etapa, surgem algumas indagações sobre o motivo que me levou à imagem digital. Talvez o motivo seria a busca pela forma pura e simples da imagem do ornamento? Ou teria algum outro motivo? Talvez o motivo seja pelo fato de que essa imagem digital, por um instante, possa ter a intenção de se converter para uma simulação do ser, do real, surgindo, dessa forma, uma imagem síntese da natureza desse sujeito, que nesse caso seria aquilo que retive em minhas memórias. De acordo com Emmanuel Alloa (apud GILLES DELEUZE, 2001, p. 10), “à diferença do substituto que suplementa a ausência do original, o pretendente visa não somente a função do representante, mas pretende substituir o original, simulando o ser”. Seriam essas imagens apenas meramente a trajetória da minha história? Ou seriam as imagens digitais apenas uma síntese do sujeito, no caso eu?

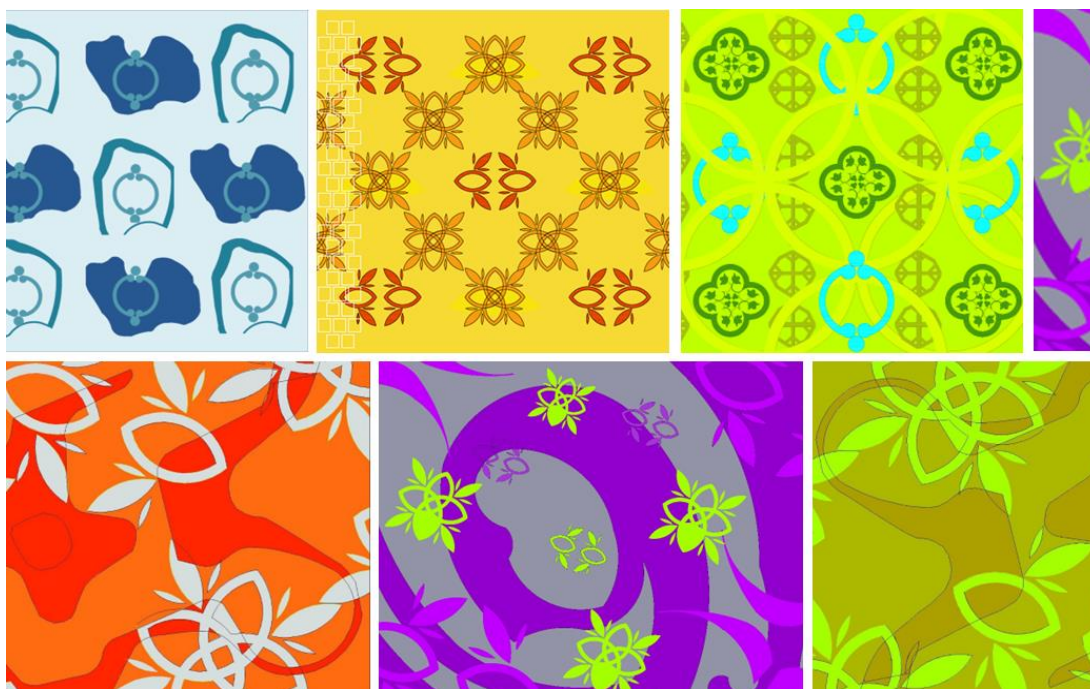


Figura 32 Daniela Marton. Montagem com algumas imagens composições digitais utilizadas ao longo dos processos artísticos, feita no *Autocad*

Fonte: arquivo da artista



Figura 33 Daniela Marton. Fotomontagem com estêncis utilizadas ao longo dos processos artísticos.
Fonte: arquivo da artista

Após a síntese das imagens, teve início uma outra etapa que seria o estudo compositivo da pintura feita também no *Autocad* (Figura 32). Ao término desse estudo, poderia o meu trabalho artístico se dar por finalizado, imprimi-lo na gráfica e estaria o trabalho concluído. No entanto, algo me inquieta para não o finalizar de modo virtual, talvez seja pelo fato da necessidade de colocar a imagem em mais um processo artístico, que possibilitasse um direcionamento para uma relação mais próxima com a pintura. Isso me instigou e me impulsionou a criar uma próxima etapa do processo, o uso do estêncil (Figura 33 e Figura 34).



Figura 34 Daniela Marton. Montagem com estêncis utilizados ao longo dos processos artísticos.
Fonte: arquivo da artista

No começo do processo, eu não sabia como funcionaria o estêncil, sobretudo como relacionaria as imagens dos ornamentos arquitetônicos e minha pintura. O entrelaçamento desses processos, até então, era muito novo para mim, pois nunca tinha utilizado o *estêncil*. Surgiam, então, vários questionamentos e indagações. Como a pintura iria se comportar? Continuará sendo matérica ou será mais lisa? Teria o mesmo impacto tátil-visual? Como iria conciliar as imagens com o estilo da minha pintura? Quais desdobramentos isso poderia acarretar na minha pintura? O que a imagem contida no estêncil quer me dizer? Plotei a imagem do estudo feita no *Autocad* (Figura 32), depois recortei, imagem por imagem. Surgiu um grande estêncil (Figura 34). Poderia ser o resultado final do meu trabalho, uma imagem mais delicada, onde o vazio contido nela reforça o caráter da transparência. O estêncil cria imagens mais sutis, em que as sombras acabam fazendo parte da relação cheio e vazio, contribuindo para criar uma dramaticidade na imagem. A imagem formada pelas sombras dos elementos vazados remete à uma vaga memória. O resultado apresentado do estêncil, principalmente das pinturas *Quimeras (2020)*, *Construindo Recordações (2021)* e *Memória Lembrança (2022)*, lembrou os *muxarabis*, que são muito presentes na cultura árabe. As tramas geométricas

formadas nos estênceis formam um véu, nas quais a luz do ambiente incide sobre as formas geométricas vazadas e faz surgir uma imagem sutil quase imperceptível, criando um diálogo com a luz do ambiente.

Porém, não estava satisfeita com o resultado. Submeti a imagem novamente a um outro processo. Resolvi colocar o estêncil sobre a superfície da tela, iniciei o processo da pintura. Assim, as imagens começaram a ganhar certa materialidade. Essas imagens (Figura 35 a e b) formadas seriam para mim o início da materialização das minhas memórias, impressas ali na tela, como se eu pudesse, de alguma forma, pegá-las. Isso me fez lembrar da imagem criada na pré-história pelos homens da caverna quando utilizavam apenas as mãos sujas de pigmentos para imprimir uma imagem, fato que me remeteu à operação mencionada por Mondzain (2001, p. 40), “o gesto de retratar a mão sobre a qual ele acaba de soprar aparece agora diante dos olhos do soprador, a imagem, sua imagem, tal qual pode vê-la, porque sua mão não está mais lá. Retirar-se para produzir sua imagem e dá-la a ver aos olhos como um traço vivente, mas separado de si”.



Figura 35 (a) e (b) Daniela Marton. Processos da pintura.
Fonte: arquivo da artista

No entanto, mesmo a imagem estando já impressa na tela (Figura 35 a e b), notei que o resultado não estava finalizado. Novamente coloquei a imagem numa outra etapa de transformação na pintura (Figura 36), tornando-se, assim, a imagem cada vez mais matéria, tangenciando para uma materialidade. Com isso a imagem mais uma vez se modifica. Surgindo uma imagem bem diferente do processo inicial.



Figura 36 Daniela Marton. Montagem com as imagens dos detalhes das minhas pinturas.
Fonte: arquivo da artista

Ao término de todo o processo artístico, questionei-me qual seria o motivo que me levou a transformar completamente a imagem do ornamento ao ponto de quase sumir na minha pintura? Talvez, ao perder a sua completude inicial, essas imagens acabam assumindo algo maior, sofrendo uma simbiose com a materialidade da pintura (Figura 36). A imagem formada se torna uma “aparição” da memória. Isso ocorre de tal modo que a imagem caminhe para submissão à condição matérica da pintura. Dessa forma, surgem por meio desse acúmulo de matérias e imagens, as minhas imagens-lembranças (Figura 36 e Figura 37). Essas imagens-lembranças são criadas pela passagem progressiva dessa relação entre a materialidade e as imagens de ornamentos (Figura 36, Figura 37 e Figura 38). Sobre “imagens-lembranças”, Fabbrini diz:

Algo é içado pelo pintor do fundo móvel de suas próprias lembranças. Pelo movimento progressivo que espessa e escama os empastes, o passado e presente são pontos em contato. As imagens-lembranças pessoais entre mostram-se espontaneamente em clarões repentinos suscitados por riscos, cores e manchas. É o momento em que suas lembranças se atualizam, deixando de ser lembranças-puras, distantes e inatuais, para se tornarem imagens-lembranças que participam da percepção atual. (FABBRINI, 2002, p. 106)



Figura 37 Daniela Marton. Montagem com as imagens dos detalhes das minhas pinturas.
Fonte: arquivo da artista

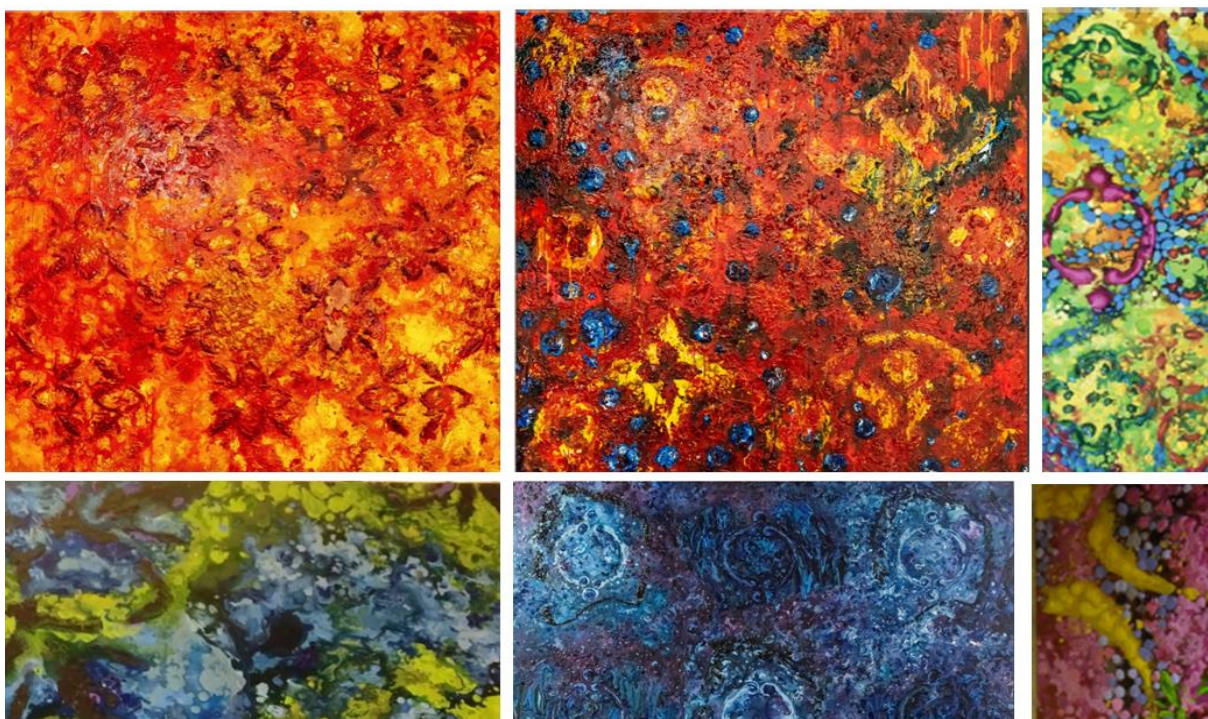


Figura 38 Daniela Marton. Montagem com as imagens dos detalhes das minhas pinturas.
Fonte: arquivo da artista

Além disso, pude notar que quando me afasto da imagem original acabo não somente destruindo as linhas das formas do ornamento, mas também rompendo com a cronologia das minhas memórias contidas nessas imagens, pois acabo fazendo um apanhado de imagens onde contém em cada uma, alguma lembrança de tempos distintos numa mesma pintura. O resultado pictórico apresentado (Figura 38) se transformou em uma grande catarse proveniente de todos os sentimentos a esses estímulos que as diferentes formas da imagem causaram em mim. Talvez seja esse motivo que me faz transitar por esses vários processos artísticos, como se fosse uma forma de querer experimentar as diferentes formas da imagem, suas diferentes dualidades em cada uma das etapas da imagem, podendo compreender como cada “tipo de imagem” me sensibiliza, visando adentrar as diversas camadas das memórias contidas dentro de mim.

Além desses estímulos que os diferentes tipos de imagens causam em mim, compreendi aos poucos outros motivos que me levava a querer terminar o processo artístico na pintura, mas especificamente direcionado para a busca pela materialidade da imagem. Isso acabou de algum modo fazendo um paralelo com o significado do ornamento na arquitetura contemporânea. O material encontrado nos ornamentos das arquiteturas contemporâneas apresenta um importante papel de conexão entre o observador e a obra (mundo material), estimulando a pessoa, no caso eu, para uma experiência sensorial (tátil-visual) e uma conexão com o mundo físico. Isso fica mais evidente, segundo Antonie Picon:

De forma mais geral, o ornamento contemporâneo muitas vezes parece tomar após as experiências artísticas dos anos 50 e 60, da cibernética à arte op. Suas texturas, padrões, curvas e dobras parecem animados. Como muitos dos experimentos nos anos 50 e 60, ele tende a abordar a percepção como um todo, ao nível do *sensorium* e não através de canais isolados. Do sotaque colocado no tátil aos efeitos quase hipnóticos da complexidade visual superficial, o que parece fundamentalmente em jogo é a desestabilização da distinção tradicional entre sujeito e objeto, como se o espectador e a obra arquitetônica fossem parte de um único contínuo. (PICON, 2013, p. 133)

Em virtude disso, a fotografia, as imagens digitais e o estêncil não conseguem me proporcionar o sentido matérico que eu almejava, devido a própria condição gráfica da imagem. A busca por um processo mais ligado ao apelo do tátil-visual reforçava ainda mais a minha vontade de transportar essas imagens para uma densa materialidade, evidenciando os aspectos táteis-visuais na pintura. A pintura matérica apresenta esse caráter dual de ser ao mesmo tempo visual e tátil, semelhante à forma

como os ornamentos são utilizados por alguns arquitetos contemporâneos. Isso soma-se ao fato de a materialidade da pintura contribuir para reforçar o aspecto da ativação da sensação da memória tátil em mim, de modo que me faz querer recordar lugares ou sensações as quais vivi, como comentado no sub. cap. 1.4, atrelado ao uso das imagens dos ornamentos que reforçam o aspecto da memória nos meus trabalhos.

Em decorrência desses pontos mencionados anteriormente, busquei por artistas que utilizam não somente dos ornamentos arquitetônicos, cujo processo apresenta o uso de estêncil, mas também que evoquem as suas memórias pessoais, como eu faço ao longo da minha pesquisa. Assim, uma das minhas referências é o artista contemporâneo americano, Phillip Taaffe (1955), (Figura 39) cujas produções artísticas da década de 90, segundo Lisa Liebmann (2021), incorporam em suas pinturas imagens ornamentais do período em que viveu na Itália, mais especificamente em Nápoles.

O artista, segundo Liebmann (2021), mescla imagens de suas viagens ao norte de África com imagens retiradas de livros e revistas. Os motivos pelos quais o artista utilizou essas imagens ornamentais está relacionado às suas vivências e as suas experiências naquele espaço, evocando, assim, a sua memória pessoal. Seu comportamento diante da pintura seria como um coletor dessas imagens presentes na história da arte.



Figura 39 Phillip Taaffe. *Painting with Row Ornament* (1988), técnica mista em tela, 199 x 142 cm.¹³

¹³ Fonte: Site:<https://philliptaaffe.info/paintings-2/paintings-1990-1999/paintings-1998/painting-with-row-ornament-1998/> acesso 17/12/2021 às 23:30.



Figura 40 Phillip Taaffe. *Arcade*, 1991, mixed media on canvas, 193 x 470 cm.¹⁴

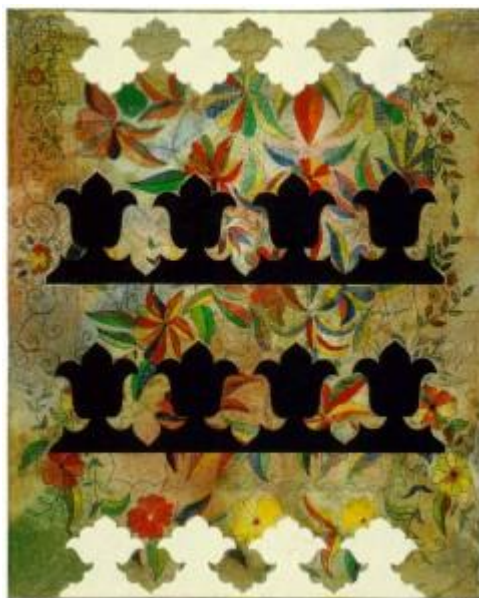


Figura 41 Phillip Taaffe. *Composition with Ornamental Fragments IV*, 1998, mixed media on board, 51 x 40.5 cm.¹⁵

Os trabalhos de Phillip Taaffe, sobretudo aquelas pinturas cuja a temática está pautada nos ornamentos arquitetônicos (Figura 39, Figura 40 e Figura 41), servem de referência para a minha produção pictórica nos seguintes aspectos: o procedimento do uso do estêncil, o emprego dos ornamentos não somente como grades compositivas, mas também como elementos estimuladores das memórias.

¹⁴ Fonte: Ibidem, acesso 09/06/2023, às 18:30.

¹⁵ Fonte: Ibidem.

A diferença entre o trabalho do artista americano e o meu é que, enquanto ele preserva a nitidez das linhas dos contornos, embora por vezes estilizadas dos ornamentos sobre um fundo abstrato e/ou figurativo, de fatura sem muito acúmulo de matéria, eu utilizo os ornamentos arquitetônicos de forma fragmentada cujos segmentos de linhas se misturam com um fundo de densidade matérica considerável. Portanto, o ornamento nas pinturas de Taaffe se apresenta de forma mais gráfica, por vezes, como silhuetas que se apresentam como positivo/negativo; já em minhas pinturas, o ornamento beira à desconstrução. Em muitas de minhas pinturas o ornamento perde o caráter semântico para espacializar-se como linhas fragmentadas e manchadas.

Outra artista que faz uso de imagens de ornamentos e do estêncil como procedimento plástico é a brasileira Mônica Nador (1955). Vale ressaltar que a produção pictórica da artista que irei utilizar como referência é a partir do final da década de 80. Para Thais Rivitti (2012), as obras da artista Mônica Nador desse período (Figura 42) apresentam imagens das formas encontradas na cultura islâmica como tapetes, objetos, mas principalmente de ornamentos da arquitetura islâmica. Muitas vezes, essas formas são estilizadas pela própria artista, podendo fazer um paralelo com a minha pintura, uma vez que utilizo também elementos dos ornamentos arquitetônicos e as estilizo, porém não são da cultura islâmica.



Figura 42 Mônica Nador. *Para Ver*, 1988, acrílica sobre tela.¹⁶

¹⁶ Fonte: site: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra16203/para-ver> acesso 03/05/2023 às 22:30.

Vale ressaltar os motivos que levaram a artista a utilizar a ornamentação geométrica islâmica, segundo Berta de Oliveira Melo (2013), está relacionado à busca por um estado meditativo como se fosse uma espécie de oração atrelado com “é apenas uma das representações do belo, cuja referência está intimamente relacionada com a experiência da artista” (MELO, 2013, p.64). A artista chegou a cursar por alguns anos a faculdade de arquitetura e urbanismo, porém não concluiu e se transferiu para o curso de artes visuais na FAAP. Ao introduzir os ornamentos, a pintura faz uma reflexão e uma crítica à Bauhaus, por essa banalizar o uso do ornamento. Segundo Rivitti (2012, p. 41), a artista coloca que é como se o ornamento “se alargaria para outros contextos, no espaço e no tempo, e o entendimento da significação dos ornamentos em nossa vida cotidiana”. Posso fazer um paralelo com a relação do uso do ornamento na minha pintura assim como adotado por Nador, na qual procuro resgatar também os ornamentos não apenas pelo seu caráter de criar um lastro de memória e de significados, mas também sendo uma forma de se opor a visão modernista na qual considerava o ornamento como algo decorativo.



Figura 43 (a) e (b) JAMAC. *Paredes Pinturas*, 1996.¹⁷

O uso dos ornamentos nas obras de Nador, segundo Melo (2013), iram se desdobrar para o trabalho coletivo do JAMAC (2014) (Figura 43 a e b). Estreitando

¹⁷ Fonte: site: <https://www.ufrgs.br/arteversa/monica-nador-arte-comunidade-transformacao/> acesso 03/05/2023 às 22:30.

mais a relação entre arte e arquitetura em seus trabalhos, pois irá sair da escala do tamanho da tela para ganhar o espaço, seja nas paredes arquitetônicas seja nos muros, ganhando assim uma escala urbana. Aqui acaba ocorrendo um ponto de divergência com o meu trabalho, pois a minha pintura está contida em uma escala menor se comparada ao trabalho coletivo da Nador. Além disso, o meu trabalho apresenta o caráter individual voltado mais para a colocação em espaços interiores e não para o exterior, como apresentado no trabalho de Nador.

Outra característica presente nas pinturas de Nador, de acordo com Rivitti (2012), acontece devido ao fato de que obras deixam de ser somente objetos para alcançar o espaço tridimensional por meio das pinturas de murais. Além disso, ocorre com certa frequência na produção dessa artista, o deslocamento da pintura da tela para o papel e do papel para a parede e vice-versa. Em ambos os casos, a artista, ao selecionar a imagem, acaba transpondo-as para o estêncil, para depois passar para a pintura propriamente dita.

Vale ressaltar outros pontos de semelhança das minhas produções pictóricas atuais com as pinturas da Mônica Nador. Um desses pontos de proximidade é o fato de ocorrer um processo de simplificação das formas das imagens para depois transpô-las para o estêncil. Além disso, outro ponto de semelhança é o modo como compõem as imagens, resultando em um trabalho *all-over*.

Porém, enquanto a artista apresenta um processo padronizado das imagens, trabalhando com a seriação, as minhas pinturas seguem o sistema de padronagem até a pintura *Construindo Recordações* (2021). Após essa, as minhas pinturas não seguem um padrão rígido sendo algo mais orgânico. Outro aspecto a ser abordado no que se refere à configuração do ornamento feito por Nador, é que ela preserva os contornos e as formas do estêncil nas suas pinturas; eu acabo fragmentando e deformando as imagens provenientes do estêncil, de modo que a imagem na pintura acaba assumindo uma nova-roupagem.

Além disso, embora o trabalho da artista apresente manchas, sobreposições de cores, escorridos e pincelada de tinta, a sua pintura não é tão matérica, pois apresenta uma materialidade sutil. As minhas pinturas mostram também manchas, sobreposições de cores, escorridos de tinta e as pinceladas, porém com uma densa materialidade. Outro ponto a ser abordado se refere ao fato de que os trabalhos de Nador transitam da tela para a parede, já os meus trabalhos transitam por diferentes

meios, em virtude do próprio processo artístico, como o fotográfico, *Autocad* (imagem digital), estêncil, pintura em *canson* e, por fim, pintura em tela, não tendo a necessidade de transpor para a parede.

Vale ressaltar também que as imagens dos ornamentos presentes nas minhas pinturas atreladas com as manchas e os rastros de tintas sobrepostas contribuem também para reforçar o sentido das memórias pessoais, sendo uma tentativa minha de prolongar o passado no presente. Desse modo, as imagens dos ornamentos, ao entrarem em contato com a materialidade da tinta, acabam se desfazendo, se alterando, assumindo, portanto, uma nova configuração, a qual evoca uma sensação ambígua de uma presença e uma ausência ao mesmo tempo, culminando em um estranhamento, devido ao deslocamento temporal e espacial desses ornamentos. A densidade matéria no meu trabalho representa, simbolicamente, o acúmulo das minhas memórias. No momento em que se mostram presentes, essas imagens-lembranças se tornam os meus Kolossos, revelando-se como não pertencendo a esse mundo, mas a um mundo inacessível das lembranças. Segundo Jean-Pierre Vernant, "todos esses duplos, Kolossos, não têm outro efeito senão o de lhe tornar mais sensível e mais insuportável o vazio de sua ausência" (VERNANT, 2009, p. 390).

Além disso, o uso dos ornamentos em meu trabalho me possibilita fazer um paralelo com a tendência artística chamada *Arte Aplicada*. Segundo Fabbrini (2002), tal movimento surgiu após o fim das vanguardas europeias, cujos artistas conceberam suas pinturas através de combinações de padrões ornamentais de origens diferentes. Esses artistas, por meio de suas obras, parafrasearam Adolf Loos, "ornamento não é crime" (FABBRINI, 2002, p. 87). Sendo uma forma de resgatar a importância do ornamento, contrapondo o conceito das formas puras e da sua banalização, opondo-se à simplificação das formas defendidas pelos modernistas. Os artistas da *Arte Aplicada* compreendiam que o uso desmedido do ornamento não seria um mero elemento decorativo ou de enfeite nas pinturas, mas sim como vestígios do passado, por vezes da memória do próprio artista. A busca da irregularidade das formas presentes nos ornamentos, ainda segundo Fabbrini (2002), seria uma maneira de mostrar os dilemas do presente e as incertezas diante do futuro.

Um dos artistas da arte aplicada sobre a qual farei uma análise comparativa com o meu trabalho, é o artista Howard Hodgkin (1932-2017). Ele utiliza, assim como eu, o ornamento visando evocar a memória como se pudesse, de alguma forma,

ressuscitar o passado por meio da recordação, ao passo que acaba fazendo uma menção a outros lugares e culturas. Porém, para o artista, alguns desses ornamentos são provenientes de memórias adormecidas de histórias ouvidas na sua infância sobre os lugares e culturas. No meu caso, esses ornamentos coletados são provenientes dos lugares onde morei ou que visitei.



Figura 44 Howard Hodgkin. *DH in Hollywood*, 1980-1984.¹⁸

No entanto, o resultado plástico da pintura do artista (Figura 44) acaba se distanciando dos meus trabalhos. Em Hodgkin, o ornamento não é preservado na pintura, pois desaparece em meio as manchas, as tintas, aos borrifos, aos pingos e as linhas, aparecendo, muitas vezes, como se fossem mosaicos. Na obra do artista, a imagem do ornamento some completamente, no meu caso ainda é possível reconhecê-lo. Outro ponto de discrepância é que, na pintura do artista, há a ausência da imagem padronizada. Já nas minhas pinturas, utilizo a imagem de modo repetido, formando um padrão em toda a extensão do trabalho.

Ao analisar a obra do artista Hodgkin, pude notar que os movimentos da pintura da década de 80 acabaram influenciando o meu trabalho. Farei uma breve explicação sobre esses movimentos, pois tiveram um grande destaque na história da pintura. Esses movimentos internacionais foram a *Transvanguarda Italiana*, o *Neoexpressionismo*, a *Arte Aplicada* e, no Brasil, a *Geração 80*.

¹⁸ Fonte: site: <https://www.nybooks.com/online/2017/04/09/howard-hodgkin-absent-friends-paintings-that-shout/> acesso 03/05/2023 às 22:30.

3.2 O protagonismo da pintura na arte dos anos 80

Nos anos de 1980, a pintura teve grande protagonismo na história da arte frente a outras linguagens das artes visuais.

A *Transvanguarda Italiana*, termo criado por Achille Bonito Oliva, em 1979, surgiu na Itália, cujos artistas, segundo Ligia Canongia (2010), atravessaram a história da arte e seus diversos estilos com o intuito de unir a “alta cultura da tradição das vanguardas históricas e das neovanguardas com a baixa cultura dos ícones de massa” (CANONGIA, 2010, p.12).

Para Lourdes Cirlot (2000), esses artistas conciliavam estilos contraditórios e diversos, dos quais a unicidade estaria direcionada para a atitude de cada artista e não voltada para uma afinidade estilística. Cada artista expressava de modo individual as referências necessárias para o desenvolvimento das suas obras, apresentando em alguns momentos aspectos relacionados a suas próprias biografias, por meio dos elementos subjetivos nas suas pinturas. Ocorria, segundo Fabbrini (2002), uma espécie de reciclagem das imagens, despreendendo-a do seu peso de origem e assumindo um novo significado.

O *Neoexpressionismo alemão* surgiu na Alemanha, no final da década de 70, cujos artistas “apropriaram-se do expressionismo histórico dos anos 10 a 30” (FABBRINI, 2002, p. 39), pois se recusaram a se curvar para uma arte voltada para o minimalismo e para o conceitualismo. Retomando a tradição germânica e resgatando a identidade nacional, segundo Cirlot (2000), as obras desses artistas são marcadas por um intenso contraste cromático conferindo um alto grau de intensidade e, por vezes, agressividade, provocando uma força intensa no campo pictórico para compor a cena da pintura.

Outro movimento é a *Arte Aplicada*, já mencionada anteriormente. De acordo com Fabbrini (2002), os artistas começaram a desenvolver obras voltadas para a retomada dos ornamentos, fundindo o abstrato com o figurativo. O ornamento utilizado não seria um mero enfeite e sim uma espécie de vestígio da memória, sonhos ou das vivências do artista. Os ornamentos são carregados de significados afetivos, não sendo escolhidos por acaso. Essas pinturas, onde os artistas retomam o uso do

ornamento, acabam “parafrazeando a célebre proposição de Adoolf Loos: “o ornamento não é um crime” (FABBRINI, 2002, p. 87).

No Brasil, essas novas vanguardas europeias influenciaram e impactaram imediatamente os artistas brasileiros dos anos 80, conhecidos como Geração 80. Esses artistas estavam focados em experimentar as diversas possibilidades teóricas e artísticas num “mundo impregnado de imagens” (CANONGIA, 2010, p. 64), visando desfazer com a estrutura rígida de normas e classificações da arte de modo a ampliar os diferentes papéis que a arte desempenhava na sociedade e no tempo.

Pode-se destacar a exposição, *Como Vai Você, Geração 80?*,¹⁹ com a participação de 123 artistas, a maioria de São Paulo e Rio de Janeiro, ocorrida entre 14 de julho e 13 de agosto de 1984, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, de onde surgiram uma geração de artistas que, como o tempo, se consagraram na história da arte.

Os artistas da *Geração 80* foram muito impactados pela exposição de um segmento da XVIII Bienal Internacional de São Paulo, em 1985, que ficou conhecido como *A Grande Tela*, com curadoria da crítica de arte Sheila Leirner. Tratava-se de três corredores, de 6 m de largura cada, deixando apenas um palmo entre cada obra de grandes dimensões: foram 600m contínuos de pintura que desrespeitaram a classificação geopolítica, nivelando obras de artistas famosos e emergentes, conforme relata Maria Violeta Polo (2005).²⁰ Participaram telas de grandes artistas do Neo-expressionismo Alemão, como Salomé, Helmut Middendorf, Georg Doukopil, e de artistas emergentes brasileiros, como Nuno Ramos, Daniel Senise, Fábio Miguez, Jorge Guinle, Karin Lambrecht, entre outros, que dividiram a mesma parede, decorrendo daí uma grande polêmica, causando revolta por parte de alguns artistas que ameaçaram se retirarem da exposição. Além daqueles artistas, aquela Bienal contemplou também uma *Exposição Especial* de vários pintores do Grupo CoBrA que, como se sabe, trabalhavam com cores bastante vivas. Portanto, foi uma Bienal que

¹⁹ Dentre outros, participaram: Alex Vallauri (1949 – 1987), Ana Maria Tavares (1958), Beatriz Milhazes (1960), Cristina Canale (1961), Daniel Senise (1955), Ester Grinspum (1955), Frida Baranek (1961), Gonçalo Ivo (1958), Jorge Guinle (1947 – 1987), Karin Lambrecht (1957), Leda Catunda (1961), Leonilson (1957 – 1993), Luiz Zerbini (1959), Luiz Pizarro (1958), Mônica Nador (1955), Sérgio Romagnolo (1957), Nelson Felix (1954) e Elizabeth Jobim (1957).

²⁰ Em <https://arquimuseus.arq.br/seminario2005/arquivos/artigos/S1-05.pdf>

causou um grande impacto sobre uma geração de novos artistas que iniciavam as suas trajetórias na pintura.

A importância desses movimentos artísticos da pintura dos anos 80 ocorreu, segundo Canongia (2010, p.8), pela volta das questões da “subjetividade, do gesto e da emoção pictórica, revigorando ao mesmo tempo o drama e a teatralidade de verve romântica, recalcada desde a pop art”. Assim, todos esses movimentos artísticos tiveram uma importância para a revitalização da pintura, após um período em que predominaram tendências conceituais que abrandaram o protagonismo do campo pictórico, como foram os anos de 1970.

No período dos anos de 1980, os artistas tinham uma vontade de “devorar o passado”, deglutir e devolvê-lo em forma de “manchas, figuração suja, desalinho dos suportes e contaminação de linguagens” (CANONGIA, 2010, p.18) para compor o seu trabalho pictórico. Além disso, os artistas desse período, adquiriram influência de tudo o que os cercavam, incluindo apropriação das imagens modernas mescladas com o seu léxico próprio, ou seja, a reprodução de imagens das suas próprias impressões pessoais e afetivas de sua convivência mesclados com o cotidiano e com a história, como fosse um diário de bordo.

Para Tadeu Chiarelli (2001), esses artistas da Geração 80 pertencem a um grupo cuja característica mais preponderante é o “citacionismo”. Nesse momento, um número considerável de artistas, além de retornar o uso da pintura como expressão artística, implementaram uma viagem pelo universo das imagens criadas pela humanidade, disponíveis através dos meios de comunicação de massa, como por exemplo: livros, revistas, jornais, estampas de objetos entre outros.

De acordo ainda com Chiarelli (2001), as imagens eram recolhidas de um banco de dados preexistentes e misturadas com as culturas pessoais de cada artista. Dessa maneira, resultou no encaminhamento para um olhar mais retrospectivo para o desenvolvimento das obras, cuja intenção não está mais voltada para a criação de alguma novidade artística, mas sim tendo como objetivo a elaboração de novas sistematizações visuais originados a partir da união das imagens e dos procedimentos linguísticos preexistentes.

Uma artista que já produzia na década de 80 e que traz para a minha pesquisa um potente exemplo do uso do ornamento, em alguns de seus trabalhos de pintura, é Adriana Varejão (1968).



Figura 45 Adriana Varejão. *Altar Amarelo*, 1987, óleo sobre tela.²¹

Em meados da década de 1980, segundo Paulo Herkenhoff (1998) Adriana Varejão produz pinturas com espessas camadas de tinta, criando uma pintura matérica, na qual ocorre uma transmutação das imagens e ornamentos provenientes das pinturas das igrejas barrocas brasileiras e da sua azulejaria, como por exemplo em *Altar Amarelo* (1987) (Figura 45). A artista faz uma apropriação de imagens e de ornamentos do barroco brasileiro de modo a estabelecer, segundo Fátima Cerqueira (2009), um diálogo entre o período barroco brasileiro com as questões inerentes à pintura e à arte contemporânea dos anos 80, passado e presente são cruzados e desordenados propositalmente.

²¹ Fonte: site: <https://www.portalin.com.br/notas/pinacoteca-de-sao-paulo-inaugura-em-marco-a-mais-abrangente-exposicao-de-adriana-varejao/> acesso 12/05/2023 às 23:10.



Figura 46 Adriana Varejão. *Nave*, 1987, óleo sobre tela.²²
Fonte: Arquivo da artista

O motivo do uso da densa materialidade de tinta e das imagens do Barroco brasileiro em algumas das obras (Figura 45, Figura 46 e Figura 47) de Adriana Varejão, segundo a própria artista (2005), aconteceu quando entrou pela primeira vez na igreja barroca da cidade de Ouro Preto. A materialidade presente na igreja chamou muito a sua atenção. Era como se a matéria “dançasse”. A força, a vivacidade e a potência da materialidade e da imagem barroca acabou despertando ainda mais o seu interesse pelo Barroco brasileiro, fazendo com que esses elementos se tornassem presentes nas obras da artista. No meu caso, o uso da densa materialidade ocorre de modo natural como desdobramento do meu trabalho, como uma forma de atualizar as minhas memórias. Com relação ao uso dos ornamentos como resgate das vivências, ocorre não somente nas minhas pinturas, mas também nos trabalhos de Varejão. Sendo assim, para Cerqueira (2009), o espaço pictórico das obras de Varejão é construído por meio desse cruzamento de temporalidades diferentes da herança barroca brasileira com a cultura contemporânea, surgindo uma pintura que se “volta à história da arte, em um caminho não-linear, anacrônico e imprevisível” (CERQUEIRA, 2009, p.33).

²² Fonte: site: <https://www.portalin.com.br/notas/pinacoteca-de-sao-paulo-inaugura-em-marco-a-mais-abrangente-exposicao-de-adriana-varejao/> acesso 12/05/2023 às 22:10.

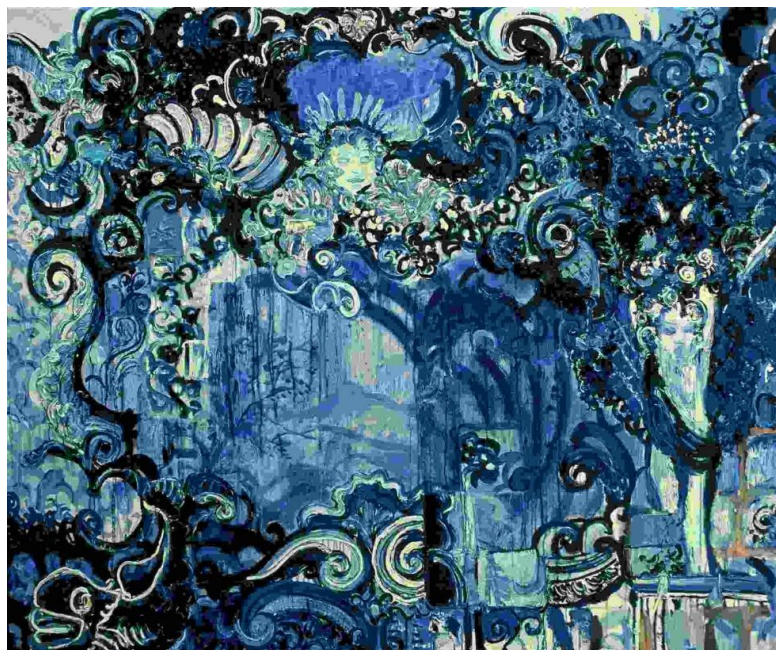


Figura 47 Adriana Varejão. *Azulejos*, 1988, óleo sobre tela.²³

No que diz respeito à análise do campo pictórico (Figura 46 e Figura 47) de Varejão, suas pinturas, segundo Cerqueira (2009), se caracterizam pela mescla de figura e geometria, acúmulo de matéria, transparência e espessura. Em alguns pontos, segundo Louise Neri (2001), a obra de Varejão apresenta acúmulos de imagens densamente sobrepostas por matérias. As formas das imagens acabam sofrendo rupturas, descontinuidades e interrupções. Algo semelhante ocorre com as imagens dos ornamentos das minhas pinturas, como se vê no decorrer desta pesquisa, pois, ao acrescentar a pintura matéria, as imagens são fragmentadas, distorcidas, descontínuas e interrompidas. Porém, a diferença está no fato de que a Adriana Varejão usa somente imagens do ornamento do Barroco brasileiro, e eu utilizo ornamentos de períodos diversos.

Após essa explanação acerca dos movimentos da pintura da década de 80, movimentos esses que sinto como sendo meus ancoradouros para as minhas investigações pictóricas irei, nos próximos subcapítulos, analisar cada uma das minhas pinturas que apresentam o mesmo estilo de composição formada por grades e por uma repetição padronizada. A análise será feita separadamente de cada pintura

²³ Fonte: site: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra13600/azulejos> acesso 12/05/2023 às 23:15.

abordando os seguintes aspectos do processo pictórico: tipos de materiais, as imagens utilizadas, o resultado do campo pictórico, entre outros.

3.3 Padrões como metáforas da memória: a fragmentação dos ornamentos

Este subcapítulo analisa, individualmente, as obras cujo o uso do ornamento acabou culminando, por vezes, numa grade rígida e fragmentada do campo pictórico nas minhas pinturas *Rupturas* (2020), *Fragmentos* (2020), *Ilusão* (2020), *Quimeras* (2020) e *Construindo Recordações* (2021) pertencentes da Série “Matéria, Memória e Imagem”.

O modo como dispus as imagens no campo pictórico acabou estabelecendo uma espécie de ordenação das minhas memórias, como se de alguma forma eu quisesse organizá-las de uma maneira ordenada, por meio da repetição sistematizada das imagens do ornamento justapondo-as de modo a criar uma composição numa espécie de malha fragmentada imersa no campo pictórico. Desse modo, o ornamento, para Fabiana Pedroni (2020), não é apenas um elemento “concreto e inflexível”, pois o ornamento é carregado de emoções e ideias, capaz de transformar aquele que o olha. Segundo Gombrich (2012), o ornamento apresenta uma beleza abstrata através de suas formas condicionadas de reflexão da realidade.

Nas minhas pinturas é possível ver isso, as minhas memórias transformadas em uma ordenação geométrica mergulhadas numa pintura de fundo abstrato (desordem), “em outras palavras é o contraste entre a ordem a desordem que alerta a nossa percepção” (GOMBRICH, 2012, p. 5). Ao retirar da imagem arquitetônica apenas a parte que me interessava, acabei organizando-a de modo a se fundir na obra e, ao fazer isso, acabei equiparando os ornamentos da arquitetura não somente à linguagem visual, mas também à memória. Conforme mencionado por Bernard Tschumi:

(...) quando a arquitetura é equiparada à linguagem, ela somente pode ser lida como uma série de fragmentos, que compõem uma realidade arquitetônica. Os fragmentos da arquitetura (pedaços de paredes, de salas, de ruas, de ideias) são tudo o que realmente vemos(...) Há sempre uma cisão entre fragmentos reais e fragmentos virtuais, entre memória e fantasia. Essas cisões não têm nenhuma outra razão de ser senão a de passagem de um

fragmento para outro... São rastros, coisas intermediárias. (TSCHUMI, 2008, p. 583)

3.3.1 *Rupturas*: memórias revisitadas



Figura 48 Daniela Marton. *Rupturas*, 2020, acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.
Fonte: Arquivo da artista

A primeira pintura produzida para essa nova série “Matéria, Memória e Imagem”, com o uso imagens de ornamentos arquitetônicos é *Rupturas* (2020) (Figura 48). Vale destacar que essa pintura seria apenas um teste, para entender como ocorreria o processo pictórico, como funcionaria o estêncil, sobretudo como esse se

relacionaria com as imagens dos ornamentos arquitetônicos e com a minha pintura. Como iria acontecer esse entrelaçamento de processos, até então, muito novos para mim? Como disse anteriormente, nunca tinha utilizado o estêncil e, além disso, tampouco tinha acrescentado imagens de origens fotográficas nas pinturas abstratas que eu fazia.

A ideia inicial era coletar imagens de ornamentos da arquitetura na *internet*, sem a pretensão de ter algum vínculo afetivo ou de memória, e acrescentar as imagens para as minhas pinturas gestuais e fluídas, da série *A Cor da Dor*, visando estabelecer a relação entre a matéria e a imagem. Porém, em virtude da pandemia do *COVID-19* que estava no início, surgiram medidas para combater o avanço da doença. Uma dessas medidas foi o isolamento social que culminou no distanciamento dos familiares e dos amigos. Essa situação reforçou a minha busca por imagens que tivessem algum apelo de memórias afetivas ligadas às minhas histórias.



Figura 49 a) Coluna Jônica²⁴ ; b) Ruínas do Fórum Romano em Roma.²⁵



Figura 50 (a) Daniela Marton. Imagem impressa da coluna Jônica; (b) Daniela Marton. Estêncil.
Fonte: Arquivo da artista

²⁴ Fonte: site: <https://historiadasartes.blogspot.com> acesso 27/03/2020 às 21:00.

²⁵ Fonte: site: <https://brasilescola.uol.com.br/historiag/queda-imperio-romano.htm> acesso 27/03/2020 às 21:00.

Desse modo, acabei escolhendo de maneira inconsciente a coluna Jônica (Figura 49 a e b) para a pintura *Rupturas*. Imprimi a imagem (Figura 50 a) e transporte para o acetato, surgindo o estêncil (Figura 50 b), onde iniciei o processo pictórico (Figura 51 a e b). Para essa pintura não utilizei o *Autocad*, o processo foi se modificando à medida que estava produzindo novas pinturas.



Figura 51 (a) e (b) Daniela Marton. Processo Pintura *Rupturas*, 2020.
Fonte: Arquivo da artista

Os materiais utilizados para a elaboração dessa pintura foram iguais aos da etapa anterior que havia feito, *A Cor da Dor*, uso da tinta acrílica, do gel médium, da água e do médium acrílico, misturados em proporções diferentes. A junção da imagem com a tinta resultou em várias particularidades de superfícies: espessas e delgadas, texturizadas e lisas, turvas e transparentes. Por causa disso, a pintura adquiriu o caráter expressivo do empaste. As manchas de tinta modificaram a superfície gráfica da imagem original (Figura 52 a, b, c, d, e e f), que se mescla com a materialidade da tinta, adquirindo uma nova roupagem. Atribuo ao ornamento pinceladas fragmentadas, assim como faço o tratamento pictórico do fundo abstrato da composição. Ao invés de preservar os contornos lineares do ornamento, construo a imagem por manchas.

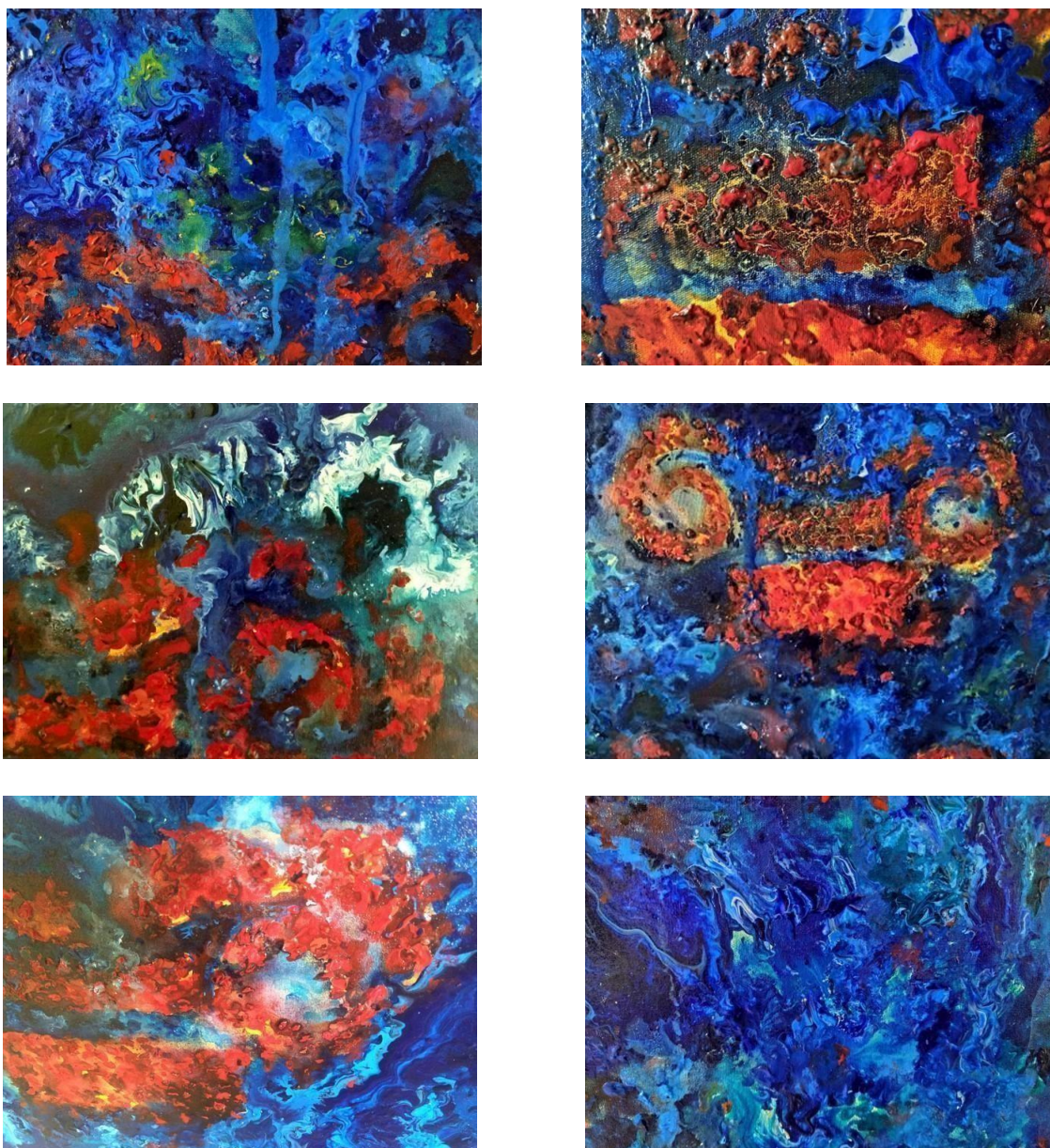


Figura 52 (a), (b), (c), (d), (e) e (f) Daniela Marton. Detalhes da pintura *Rupturas*, 2020.
Fonte: Arquivo da artista

Além disso, nessa pintura, empreguei pincéis finos e a espátula. Em alguns pontos, adotei pintura com o dedo utilizando tinta seca parecida com a técnica do giz pastel seco. Acrescentado a isso, abandonei de vez a pintura de cavalete. Passei a pintar na horizontal, pois notei que, ao fazer isso, pude me deslocar no entorno da tela, trabalhando, ao mesmo tempo, os quatro lados da pintura. Eu me identifico com o que disse o pintor norte-americano Jackson Pollock (1999, p. 556):

Minha pintura não vem do cavalete. Dificilmente estendo a tela antes de pintar. Prefiro abri-la numa parede ou no chão. Preciso da resistência de uma superfície dura. Sobre o chão me sinto mais à vontade. Sinto-me mais próximo, mais parte da pintura, já que dessa maneira posso caminhar à volta

dela, trabalhar dos quatro lados e estar literalmente na pintura. (POLLOCK, 1999, p. 556)

As cores adotadas nessa pintura foram: azul da prússia, azul cobalto, azul esverdeado, azul ultramar, branco titânico, vermelho francês, vermelho chinês e vermelho cádmio. Primeiramente, utilizei apenas tonalidades de azul e vermelho, com o objetivo de gerar um contraste cromático entre cores frias e quentes. Porém, quando a pintura estava praticamente pronta, notei que o uso desses matizes causou um acentuado contraste entre figura e fundo, desequilibrando a pintura. Não sendo essa a minha intenção. Como uma forma de sanar essa situação, acabei adicionando tons de verde ao fundo, cor complementar do vermelho, para suavizar esses contrastes. Somado a isso, procurei criar essa sensação de movimento das águas. Notei que a pintura ganhou certo dinamismo.

O suporte utilizado para essa pintura foi tela painel de 100 x 100 cm, pois notei que esse tipo de pintura gestual e matérica, somada ao uso de cores intensas, se aproxima, em alguns pontos, às pinturas da etapa anterior, no que se refere à intenção da pintura despertar em mim o aspecto fenomenológico por meio da relação tátil-visual. O uso da borda painel pintada acaba reforçando ainda mais essa sensação tátil-visual. Em virtude do resultado mostrado, optei por adotar para as demais pinturas o suporte de tela com a dimensão 100 x 100 cm.

Acerca do título *Rupturas*, esse surgiu assim que finalizei a pintura. Aconteceu devido ao resultado mostrado das imagens dos ornamentos jônicos se desfazendo como se estivessem se despedaçando para se juntar nesse mar de materialidade, cor e gestualidade presentes na pintura, como se eu estivesse rompendo com a figuração do capitel e tendo fragmentos da minha memória visual desse elemento tão presente em cidades históricas como Roma e Veneza. Isso ocorre porque tal imagem traz à tona lembranças de quando viajei para a Itália para visitar a minha família, pois sou italiana e uma parte da minha família mora em Veneza. Portanto, o ornamento remete-me a memórias afetivas muito significativas e as trago para essa pintura de modo a enriquecê-las.

Pode-se pensar, ainda, em um ecletismo formal que ocorre quando junto um capitel jônico, representante de um período antigo do classicismo, com uma pintura de fundo abstrato, identificada no período do modernismo na história da arte. Se

“pilhar o passado” e associá-lo a elementos de outras épocas, como faz “a arquitetura pós-moderna, quando pega partes e pedaços do passado de maneira bem eclética e os combina à vontade”, no entendimento de Steven Connor (1993, p. 58), a minha obra *Rupturas* pode se identificar com concepções do Pós-modernismo. Eu sobreponho dois tempos estilísticos de modo a recusar a univalência modernista, princípio apontado por Jencks (apud CONNOR, 1993, p. 61), ou, ainda, quando faço um “acolhimento da ornamentação”, que caracteriza uma obra pós-moderna já que o “ornamento era o temor dos modernistas” (CONNOR, 1993, p. 63). Posso encontrar, na história da arte, exemplo de artista que fez da mistura de estilos, como fez Sandro Chia, artista da *Transvanguarda Italiana*, na obra *Gênova* (1980) (Figura 53). Ele pinta, de forma classicizante, a fatura e a arquitetura da imagem, sobrepõe duas figuras esvoaçantes, como faria um Marc Chagall, tendo como fundo um céu e uma terra, representados com manchas fazendo uma clara alusão a períodos distintos e opostos da história da arte.

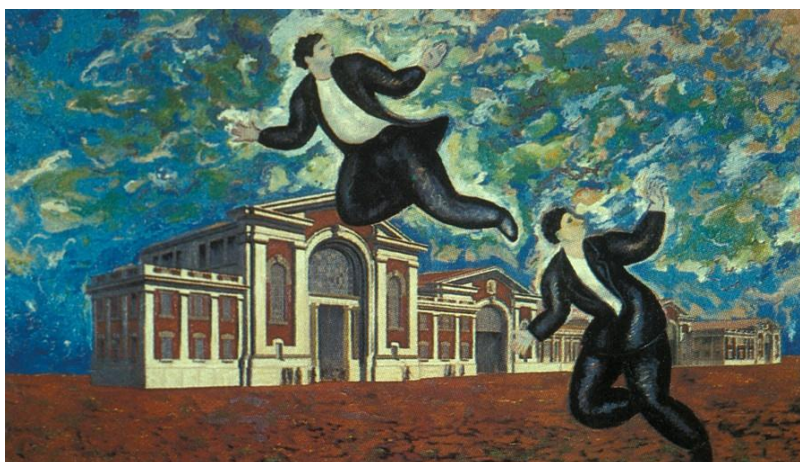


Figura 53 Sandro Chia. Gênova, 1980²⁶, óleo sobre tela, 2,26 x 3,96 cm, coleção particular.

²⁶ Fonte: site: <https://art.moderne.utl13.fr/2016/04/cours-du-18-avril/3/>. Acesso 26/06/2023 às 20h.

3.3.2 *Fragmentos*: ornamentos originais sucumbem à matéria e às cores



Figura 54 Daniela Marton. *Fragmentos*, 2020, acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.
Fonte: Arquivo da artista

A respeito da segunda pintura chamada *Fragmentos* (2020) (Figura 54), ao selecionar as imagens para a sua elaboração ainda não tinha percebido a possibilidade de utilizar imagens que dialogassem com as memórias, isso acabaria sendo uma constante nesses trabalhos, pois achava que seria apenas uma situação específica para a pintura *Rupturas* (2020). No entanto, para a pintura *Fragmentos*

selecionei mais uma vez imagens ligadas às minhas memórias-lembranças. Com esse trabalho, pude notar que, ao selecionar as imagens, acabava buscando novamente uma ligação com as minhas memórias afetivas.

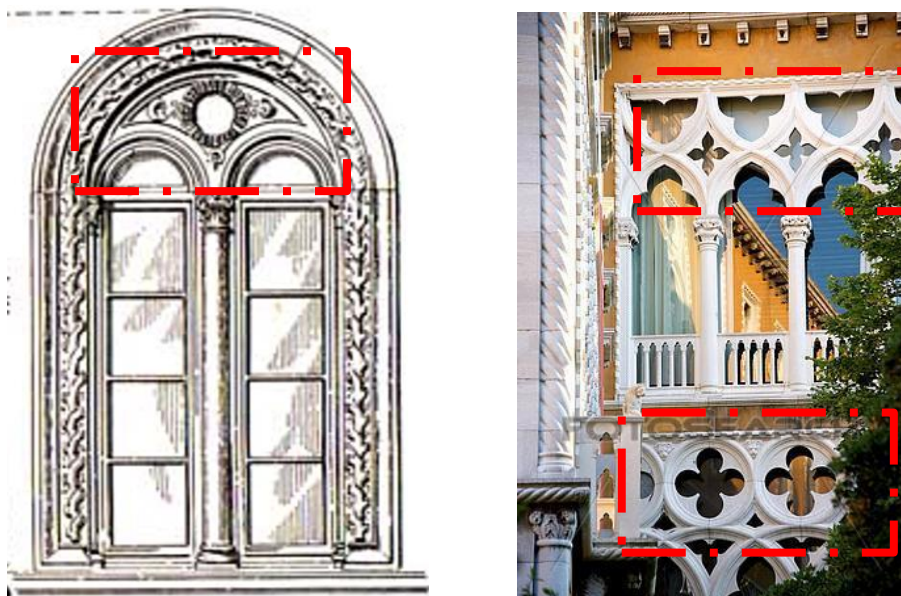


Figura 55 (a) Imagens retiradas da *internet* da fachada de uma edificação em Veneza²⁷ ; (b) detalhe de uma fachada de Veneza, as linhas tracejadas da foto mostram as formas arquitetônicas que foram utilizadas no *Autocad*.²⁸

As imagens escolhidas para essa pintura são detalhes das esquadrias típicas de Veneza (Figura 55 a e b). Quando estava selecionando as imagens, era abril de 2020, a Itália estava passando por um grave problema decorrente da *COVID-19*. Estava muito preocupada com a minha família por eles serem desse país. Ao coletar as imagens para essa pintura, todas essas lembranças vieram à tona.

²⁷Fonte:site:https://stock.adobe.com/pt/images/id/303420948?as_campaign=Freepik&as_content=api&as_audience=idp&as_camptype=test-bannerbigger-b&tduid=08c09ab43ac9f0e590a0760727e88d10&as_channel=affiliate&as_campclass=redirect&as_source=arvato acesso em 04/04/2020 às 13:30.

²⁸Fonte:site:https://stock.adobe.com/pt/images/id/303420948?as_campaign=Freepik&as_content=api&as_audience=idp&as_camptype=test-bannerbigger-b&tduid=08c09ab43ac9f0e590a0760727e88d10&as_channel=affiliate&as_campclass=redirect&as_source=arvato acesso em 04/04/2020 às 13:30.

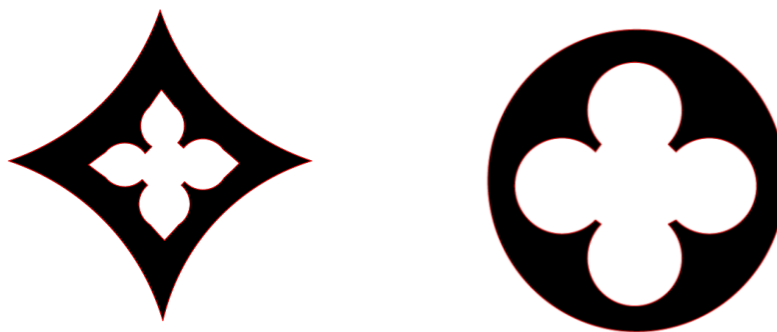


Figura 56 (a), (b) Daniela Marton. Imagens produzidas no *Autocad*.
Fonte: Arquivo da artista



Figura 57(a) Daniela Marton. Imagens produzidas no *Autocad*; (b) Daniela Marton. Estêncil.
Fonte: Arquivo da artista

Após selecionar as imagens dos ornamentos, transporte para o *Autocad* para fazer as simplificações, transformando em uma imagem digital (Figuras 56 a e b e Figura 57 a). Imprimi cada imagem separadamente, transporte para o acetato, recortei, surgindo o estêncil (Figura 57 b). Por fim, transporte para a pintura. A composição foi criada durante o momento das sobreposições do estêncil, não tendo um estudo compositivo *a priori*. A composição foi acontecendo à medida que a pintura estava sendo feita.

Para a pintura *Fragmentos (2020)*, utilizei os mesmos médiums para a mistura da tinta que foi adotado na pintura *Rupturas (2020)*. No entanto, com algumas alterações na sua proporção, pois adotei mais o gel médium, de modo que a pintura se tornou mais matérica em comparação à anterior e menos retardador de secagem. Em relação aos materiais, utilizei praticamente os mesmos adotados na pintura *Rupturas*. Porém, com alguns acréscimos, usei pincéis médios e finos, o gotejamento, o escorrimento e joguei a tinta sobre a superfície da tela. Essa variedade de materiais, atrelado à forma com que as tintas foram empregadas, mais fluidas e

espessas, colaborou para surgir um campo pictórico rico e diversificado em texturas.

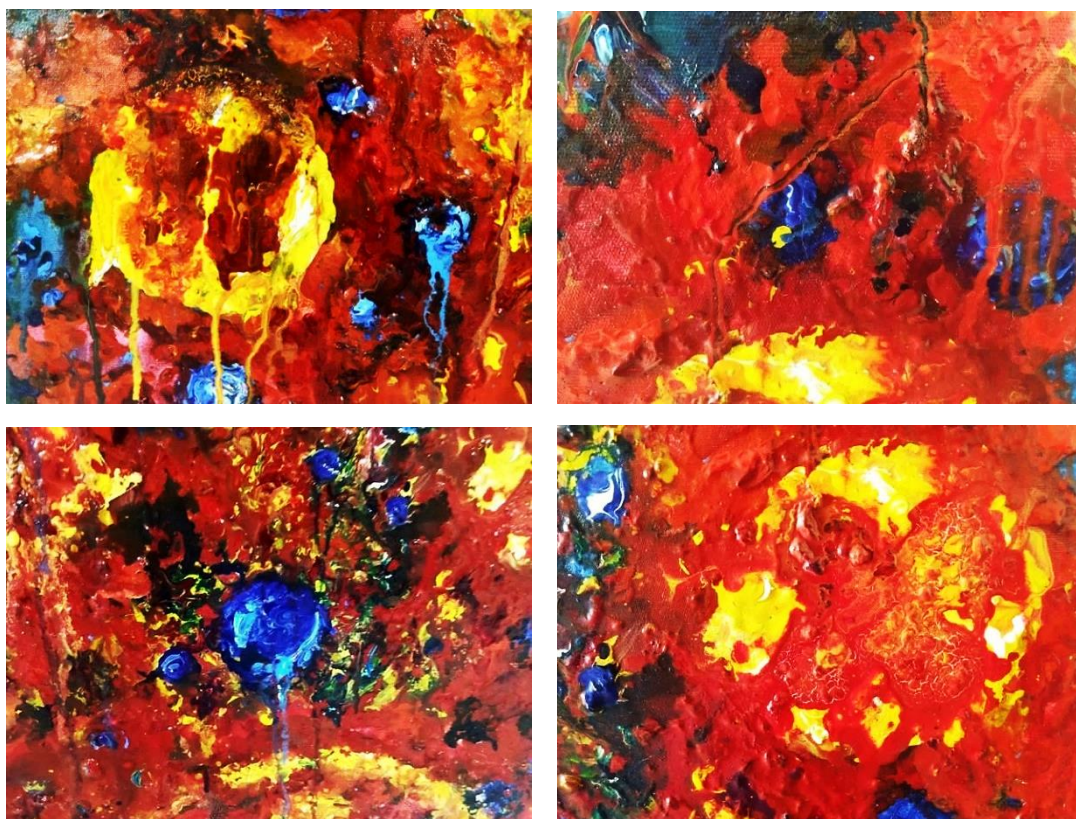


Figura 58 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Detalhes da pintura *Fragmentos* (2020).
Fonte: Arquivo da artista

As manchas, os gotejamentos, os escorridos e as sobreposições das tintas colaboraram para modificar essas imagens, que deixam de se manterem intactas, passando por modificações e distorções, algumas aparecem mais desgastadas, outras se diluem dentro do campo de cor vermelho matérico, assumindo uma nova conformação (Figuras 58 a, b, c e d). A respeito das esferas azuis, essas possuem um caráter dual, dependendo da maneira como o espectador se posiciona diante da pintura, ora parecem furar a tela ora parecem saltar para fora do campo pictórico. Isso ocorreu em decorrência da somatória de diversos fatores como as texturas, manchas, gestos, uso do claro e escuro, somado à maneira como a luz incide sobre a superfície da tela. Todos esses elementos contribuem para criar essa visualidade.

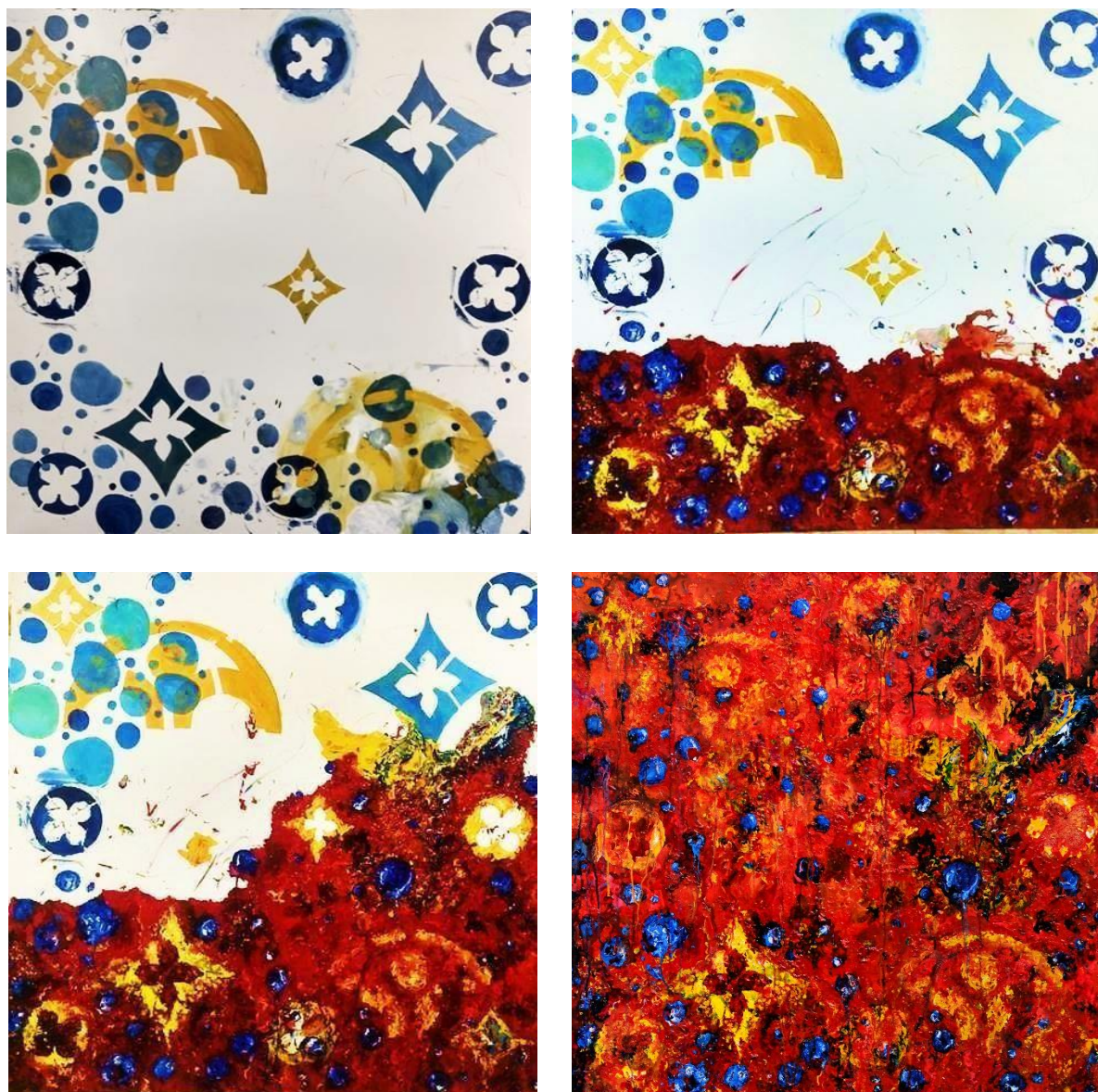


Figura 59 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Processos da pintura *Fragmentos* (2020).
Fonte: Arquivo da artista

Outro fator importante ocorreu durante o processo pictórico (Figura 59 a, b, c e d). Adotei duas posturas diante dessa pintura, uma na horizontal e outra na vertical. Na horizontal, consegui trabalhar simultaneamente sobre os quatro cantos da pintura. Já a posição vertical, foi adotada quando a pintura estava quase seca. Pendurei a tela na parede e deixei a tinta escorrer. Após isso, coloquei a tela novamente na posição horizontal e comecei a retocar a tinta. Resolvi deixar os rastros desses inúmeros processos, como parte compositiva do processo pictórico.

As cores adotadas foram: preto, preto marte, sépia, gris de *payne*, azul ultramar, azul da prússia, azul cobalto, azul ftalocianina e branco titânico. Somado a

isso, foi incluído tons vermelhos aludindo às minhas dores, remetendo a uma carne, uma dor mais visceral. Para tal, as cores utilizadas foram: vermelho da china, vermelho francês, carmin e vermelho cádmio escuro. Os matizes vermelhos formavam uma espécie de massa de cor, fazendo uma alusão ao tecido muscular. Além disso, essa massa vermelha criava, ao acaso, algumas imagens que remetiam aos órgãos humanos, tendo como resultado, uma imagem tensionada. O artista Wassily Kandinsky no seu livro “Do espiritual na arte” descreve da seguinte forma do efeito da cor vermelha:

...a chama é vermelha, o vermelho pode desencadear uma vibração interior semelhante à da chama. O vermelho quente tem uma ação excitante. Sem dúvida, porque se assemelha ao sangue, a impressão que ele produz pode ser penosa, até dolorosa. A cor, neste caso, desperta a lembrança de outro agente físico que exerce sobre a alma uma ação penosa. (KANDINSKY, 1996, p. 67).

A adoção desse tom de vermelho como predominante para a minha pintura *Fragmentos* (2020), atrelado à materialidade intensa, acaba transformando a superfície pictórica em uma carne viva na qual remete à dor intensa que estava passando, por conta da DTM.



Figura 60 Adriana Varejão. Azulejaria Verde em Carne Viva, 2000, óleo sobre tela e poliuretano em suporte de alumínio e madeira.²⁹

²⁹Fonte:site:<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra14314/azulejaria-verde-em-carne-viva> acesso em 04/04/2020 às 20:30.

O resultado da materialidade da cor vermelha na minha pintura *Fragmentos* (2020), me lembrou a obra *Azulejaria Verde em Carne Viva* (2000) (Figura 60) da artista brasileira Adriana Varejão (1964), na qual o vermelho e a materialidade presentes remetem às vísceras transformando-a. Segundo Tadeu Ribeiro (2019, p. 89), “a superfície da pintura é, afinal, transformada em corpo vivo e pulsante”.

O nome da pintura *Fragmentos* (2020) surgiu quando essa estava finalizada, como se fosse uma metáfora dessa coleta de imagens que, ao dialogarem com a materialidade da tinta, sofrem transformações e desgastes, diluindo, assim, nesse campo pictórico. O resultado dessas imagens da pintura *Fragmentos* (Figura 59 d) lembra fragmentos dessas memórias. Nessa pintura, o que aconteceu é que as características identitárias dos ornamentos tomados como elementos motivadores da composição acabaram por sucumbirem na matéria e nas cores. A forma do tratamento plástico resultante equivale ao modo como funciona a nossa memória, ao produzir apagamentos de forma a restarem apenas fragmentos de lembranças.

3.3.3 *Ilusão*: memórias do isolamento social: fotografia como ativador da memória

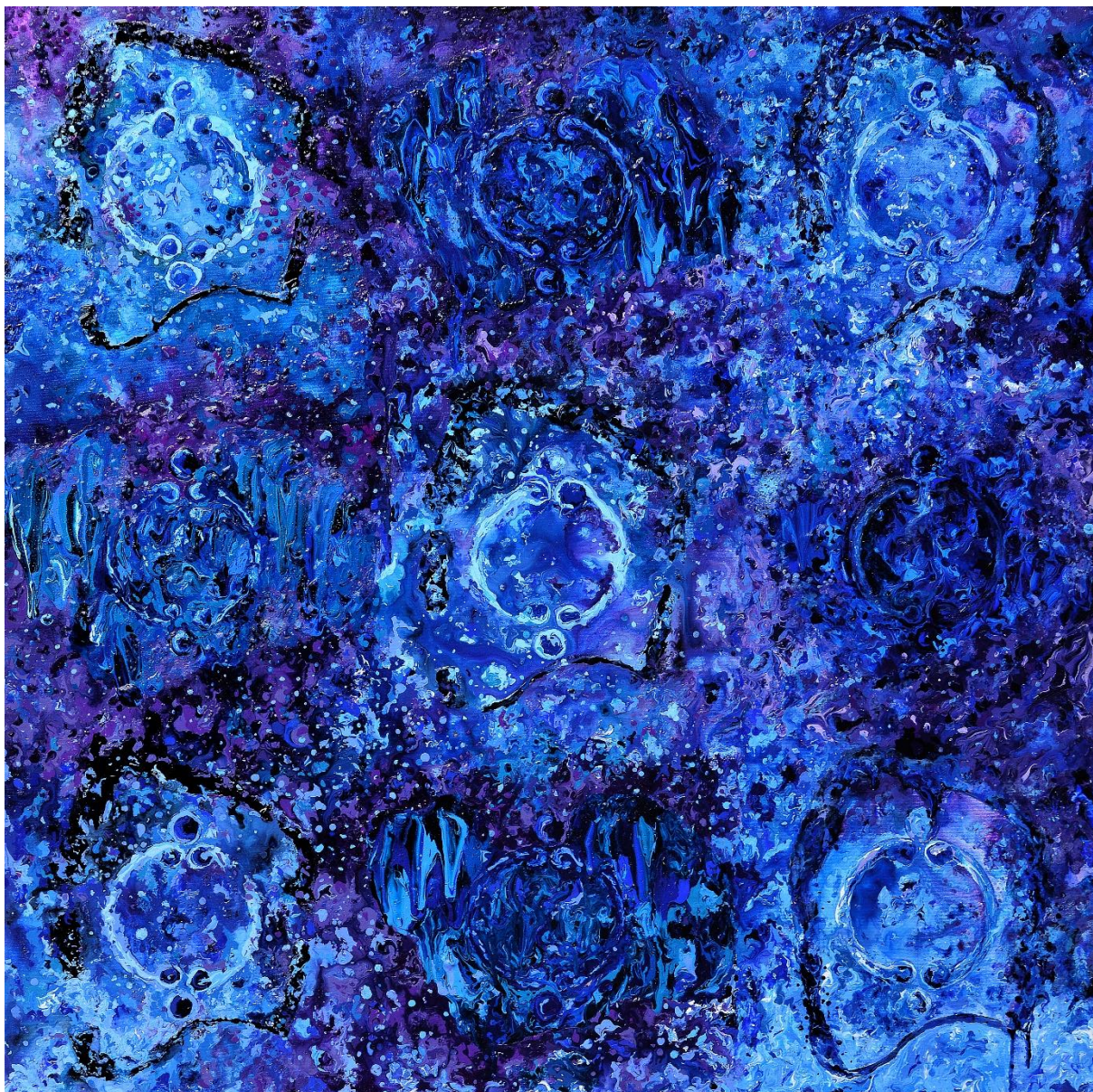


Figura 61 Daniela Marton, *Ilusão*, 2020, acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.
Fonte: Arquivo da artista

O título da pintura *Ilusão* (2020) (Figura 61) surgiu como uma relação nostálgica, voltado para as minhas lembranças afetivas do tempo que morei em São Paulo. O isolamento social reforçava ainda mais essas memórias, que surgem como se fossem ilusões, pairando vários questionamentos em relação ao que estaria por vir. As janelas da Lina Bo Bardi, as quais utilizei como referência para essa pintura

que irei explicar logo adiante, remetem à uma espécie de “buraco” onde ficam armazenadas as lembranças do passado, mas também com questionamento a respeito de qual tipo de futuro estaria por vir.

Logo em seguida da realização da pintura *Fragmentos* (2020), comecei o processo da pintura intitulada *Ilusão* (2020) (Figura 61). Para essa pintura, selecionei imagens de dois projetos arquitetônicos de São Paulo, remetendo ao período em que morei nesta cidade. O primeiro refere a esquadria do projeto Sesc Pompeia, da arquiteta Lina Bo Bardi (Figura 62 a e b). As escolhas por esse elemento ocorreram devido ao fato de que a janela remete ao símbolo de olhar para fora, ação muito recorrente que fazia durante o tempo do isolamento social, sendo o meu único contato com o mundo exterior nesse período.



Figura 62 (a) Imagem fotográfica retirada da *internet* da fachada do Sesc Pompeia projeto da arquiteta Lina Bo Bardi³⁰ ; (b) Imagem retirada da *internet* detalhe da fachada do Sesc Pompeia, as linhas tracejadas da foto mostram as formas arquitetônicas que foram utilizadas.³¹

Já o segundo, trata-se do cobogó utilizado no projeto do Artacho (Figura 63), que apresenta um estilo arquitetônico bem característico dos seus projetos situados no bairro Higienópolis, em São Paulo. Isso traz as lembranças de quando morei, estudei e trabalhei em São Paulo. Nesse bairro vivi muitas histórias, pois era um bairro

³⁰ Fonte: Site: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/9780_OCUPE+O+SESC+POMPEIA acesso: 20/05/2020 às 15:00.

³¹ Fonte: Site: https://www.sescsp.org.br/online/artigo/9780_OCUPE+O+SESC+POMPEIA acesso: 20/05/2020 às 15:00.

vizinho ao bairro onde morava, Vila Buarque, e próximo do Mackenzie, onde fiz faculdade de arquitetura.

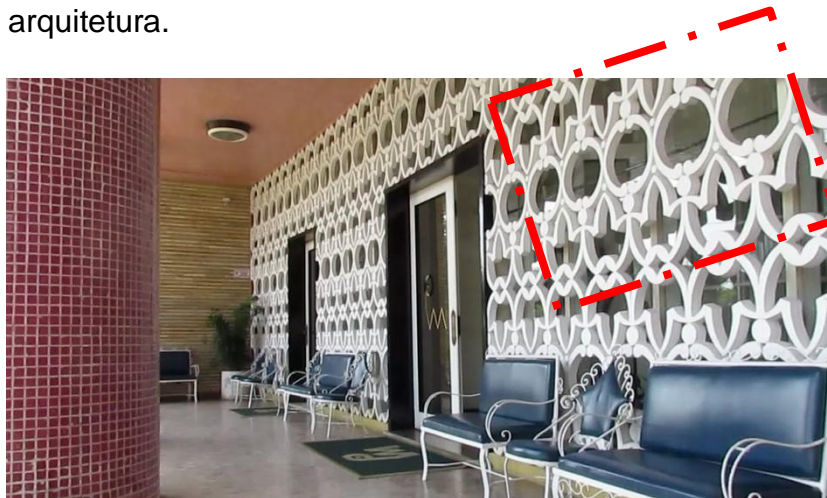


Figura 63 Imagem fotográfica retirada da *internet* do projeto do arquiteto Artacho Jurado as linhas tracejadas da foto mostram as formas arquitetônicas que foram utilizadas no *Autocad*.³²

Nessa pintura, utilizo o processo muito parecido com a pintura *Fragmentos* (2020) e *Rupturas* (2020). Primeiramente, retirei apenas as imagens dos ornamentos do Sesc Pompeia e do projeto do edifício residencial do Artacho Jurado da *internet*. Transferi essas imagens para o *Autocad*, no qual as formas do ornamento foram simplificadas. (Figura 64 a e b)

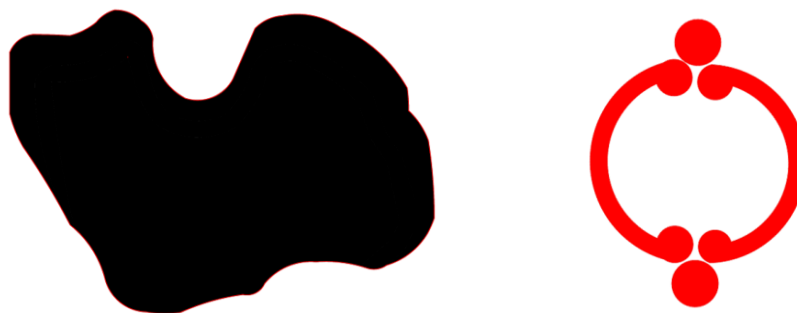


Figura 64 (a) e (b) Daniela Marton. Imagens feitas no *Autocad*.
Fonte: Arquivo Pessoal

No entanto, notei que era necessária uma outra etapa para o processo dessa pintura, de modo que me possibilitasse compreender melhor como ficaria a composição dessas imagens no campo pictórico. Para isso, resolvi desenvolver um estudo da pintura feito de modo digital utilizando o *Autocad*. Isso me possibilitou

³² Fonte: site: <https://br.pinterest.com/pin/419819996490054067/> acesso em 23/10/2020 às 15:00.

analisar a composição, a harmonia, o equilíbrio e o ritmo visual. Em seguida, realizei vários estudos de cores, até chegar a um resultado satisfatório. Através desses estudos (Figura 65 a, b, c e d) escolhi a concepção e a construção compositiva que eu julgava mais pertinente para essa pintura.

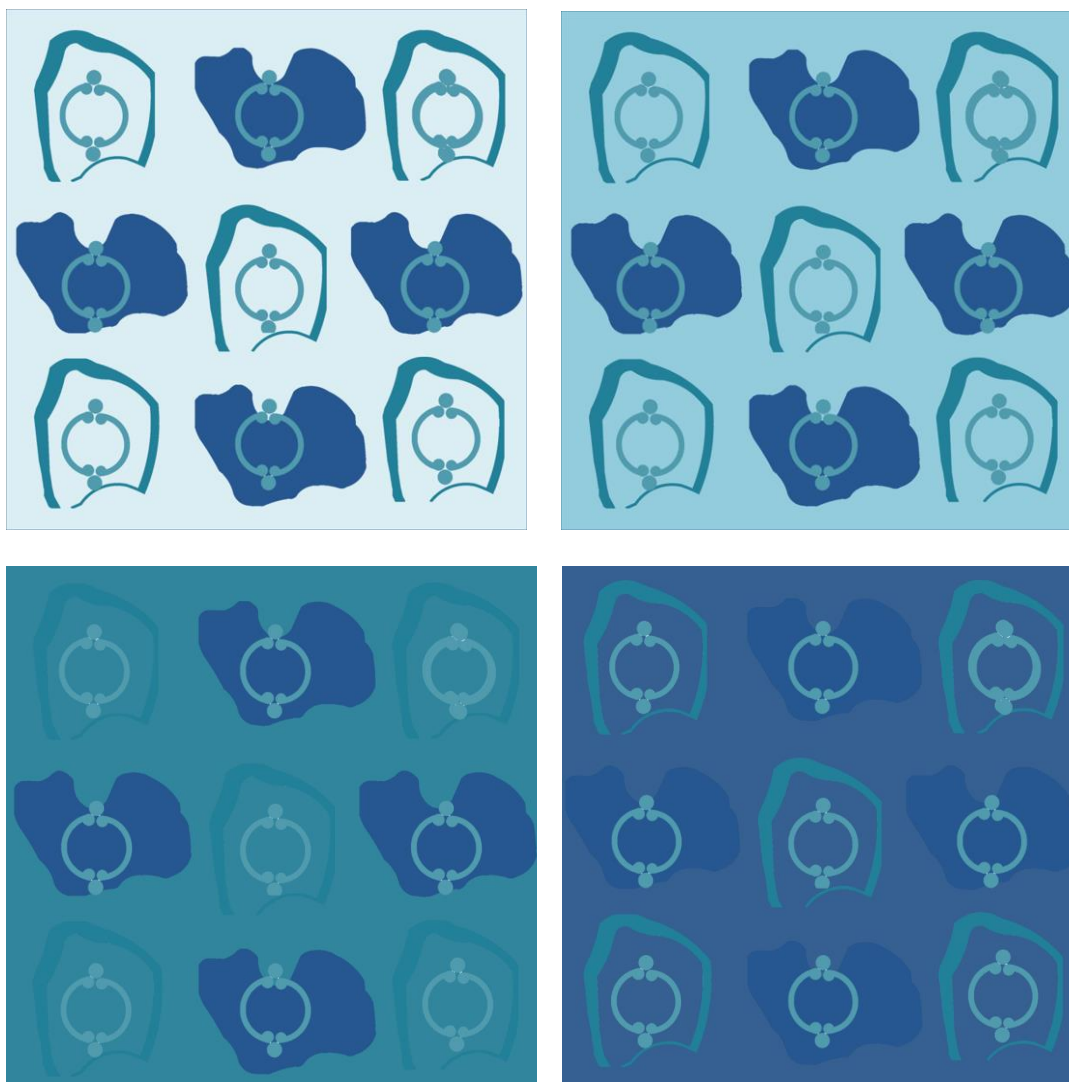


Figura 65 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Estudo compositivo *Autocad* para a pintura *Ilusão*, 2020.
Fonte: Arquivo da artista

Depois de elaborados os estudos da pintura, as formas dos ornamentos foram impressas sobre papel e transportadas para o acetato, servindo assim de molde para o estêncil (Figura 66 a e b). Usei o estudo da pintura digital (Figura 65 a, b, c e d) como referência para colocar os estênceis na tela. Com isso a pintura já iniciava com uma concepção *a priori*, o que facilitava o processo.

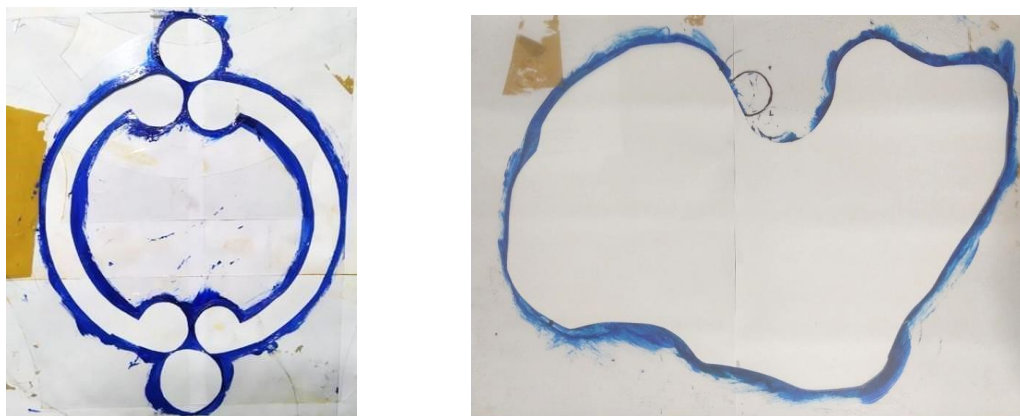


Figura 66 (a) e (b) Daniela Marton. Estêncil.
Fonte: Arquivo da artista

Em relação ao preparo das tintas, o processo utilizado foi semelhante às pinturas *Rupturas* (2020) e *Fragmentos* (2020), no uso do gel acrílico e do retardador de secagem misturados nas tintas. Porém, foi adicionado mais gel médium às tintas que seriam usadas nas imagens dos ornamentos, criando uma densa materialidade. Já no restante da pintura foi adotado mais o retardador de secagem às tintas, de modo que o campo pictórico se tornou mais fluído e com manchas.

Desse modo, as imagens passaram a assumir uma nova configuração (Figura 67 a, b, c e d), modificando, assim, a sua forma original. O resultado pictórico apresentou uma superfície que contém muitas manchas, escorridos, texturas e uma densa materialidade. Esses elementos contribuíram para alterar completamente as imagens dos ornamentos.

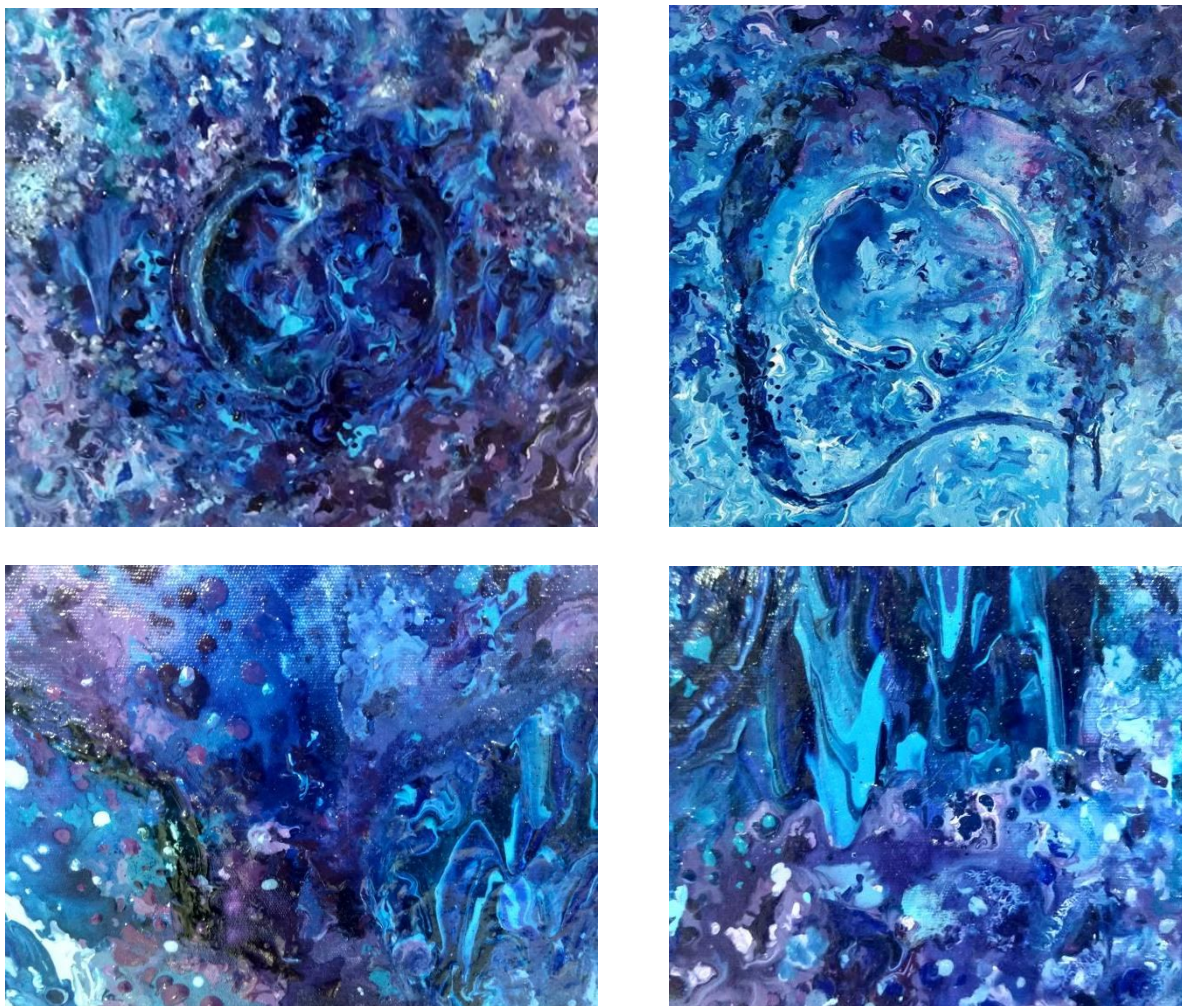


Figura 67 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Detalhes da pintura *Ilusão*, 2020.
Fonte: Arquivo da artista

A respeito do processo pictórico, a pintura foi elaborada na horizontal e às vezes na vertical, para escorrer a tinta. Em virtude do estudo feito no *Autocad*, as imagens dos ornamentos passaram a apresentar uma posição pré-estabelecida. Anteriormente a isso, não havia um posicionamento espacial claro das imagens. Por exemplo, nas pinturas *Fragmentos* (2020) e *Rupturas* (2020) as imagens eram dispostas na tela através de tentativa e erro ao longo do desenvolvimento da pintura. A elaboração de estudo compositivo no *Autocad* permite-me ter uma ideia mais clara de como ficará a pintura em termos compositivos, evitando os retrabalhos, obtendo um resultado mais satisfatório (Figura 68 a, b, c e d).

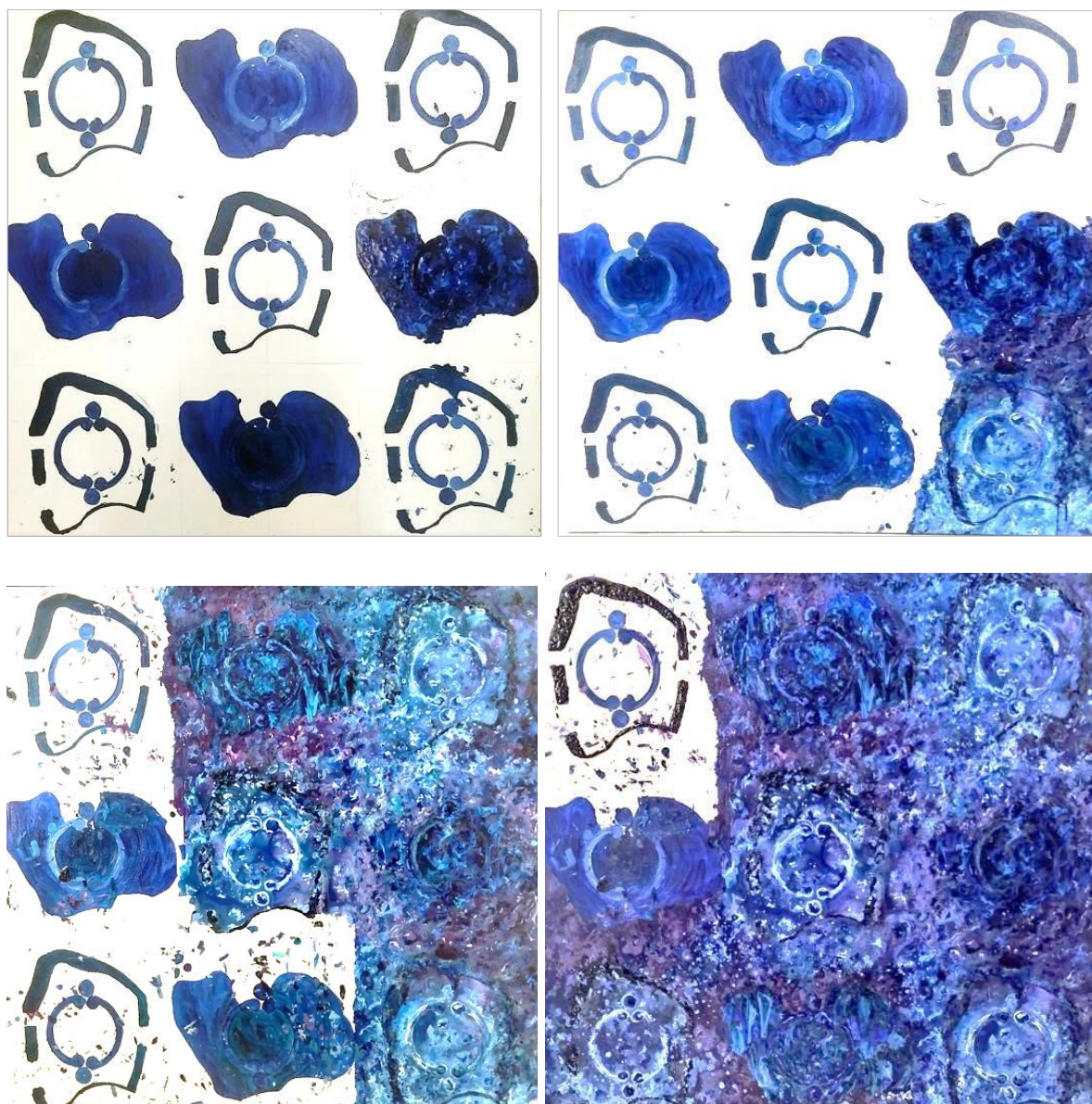


Figura 68 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Processos pintura *Ilusão*, 2020.
Fonte: Arquivo da artista

As cores utilizadas foram cores frias, como o azul cobalto, o azul turquesa, o azul da prússia, o azul celeste, o verde esmeralda, o preto e o branco. Resultando em uma pintura monocromática. Inicialmente, estava utilizando cores mais saturadas, mas pude notar que precisava criar a minha própria mistura de cores para obter outros tons azuis. Com isso, utilizei o magenta para criar roxos e violetas azulados. Fui alternando o uso dos azuis e dos violetas à medida que ia construindo a pintura. Por vezes, sentia como se o trabalho escorresse por entre as minhas mãos e eu perdesse a direção, ficando muitas vezes na dúvida sobre qual seria o melhor caminho a ser seguido, sendo necessário parar por um tempo para observar e refletir

sobre a pintura.

Vale lembrar que o início dessa série *Matéria, Memória e Imagem* é marcado pelo acréscimo das imagens fotográficas retiradas da *internet*. Eu me aproprio dessas imagens como uma forma de ativar as minhas memórias pessoais através da fotografia reproduzida pelo outro. O surgimento da imagem digital possibilitou que as imagens ficassem ao alcance de todos. Essas imagens dos ornamentos passam a ser elementos impulsionadores para iniciar a minha pintura, de modo que “a fotografia, nesse caso, é o lugar onde a memória é ativada, a pintura concretiza esse processo de recordação” (GIANOTTI, 2021, p. 80). Assim, pude constatar, como apontado por Giannotti (2021), que a fotografia pode ser uma ativadora da memória, principalmente no período em que vivi no isolamento social, no qual as relações pessoais passaram a ser feitas a distância. No entanto, mesmo após o término do isolamento social, a questão da memória passou a fazer parte do meu trabalho, não sendo um aspecto isolado de uma pintura ou outra.

A respeito desse aspecto da fotografia como ativador da memória, segundo Wagner Jonasson da Costa Lima (2021, p. 5), “na esfera da arte contemporânea notam-se numerosos trabalhos que colocam a memória em destaque, muito deles servindo-se da fotografia”. No entanto, segundo o mesmo autor, a fotografia sofre processos de modificações e manipulações da sua realidade sofrendo uma espécie de “artistificação”, criando uma “combinação da fotografia com outras linguagens, como a pintura” (LIMA, 2021, p. 5), possibilitando fazer um paralelo com as pinturas do artista Paulo Gaiad (1953-2016).

Em relação à pintura de Gaiad, em alguns de seus trabalhos o artista se apropria das imagens fotográficas dos outros para recriar as suas memórias. Esse processo é semelhante ao que eu faço quanto coleteo as imagens da *internet*, porém as imagens minhas são de um tema específico ornamentos da arquitetura, já aquelas de Gaiad, são temas diversos como natureza-morta, paisagem, pessoas, etc.

Outro ponto a ser destacado se refere à utilização pelo artista da própria fotografia ou como suporte para a sua pintura ou, às vezes, como colagem na pintura. No meu caso, a imagem fotográfica é transportada para o *Autocad* e sofre o processo de simplificação. Porém, em ambos os casos, tanto para mim quanto para o Gaiad, a fotografia e a pintura serviram para “tratar da memória como recriação do ocorrido,

tema que alicerça o seu trabalho artístico”, além disso, a fotografia se apresenta “não apenas como imagem que provoca e dirige a ação do pintor, mas como objeto de manipulação” (LIMA, 2021, p.19).



Figura 69 Paulo Gaiad. *Memória da cozinha*, 2007, Fotografia, acrílica e colagem sobre tela, 140 X 140 cm, coleção particular. ³³

No concernente ao aspecto pictórico, embora exista uma diferença de estilo, o meu é abstrato; já do Gaiad transita entre o abstrato e o figurativo. O resultado pictórico na obra desse artista apresenta semelhanças com a minha pintura no aspecto da: materialidade, escorridos, respingos e grumos, “na qual a organização caminha para a desorganização e, em seguida, para a ruína, parece acelerar-se” (LIMA, 2021, p.19), como por exemplo, no caso de *Memória da cozinha* (2007) (Figura 69).

³³ Fonte: Site: <https://doi.org/10.5965/18083129152021e0024> acesso 02/07/2023 às 15:00.

3.3.4 *Quimeras*: de mosaico de azulejos a devaneios pictóricos



Figura 70 Daniela Marton. *Quimeras*, 2020, acrílica, resina e álcool sobre tela, 100 x 100 cm.
Fonte: Arquivo da artista

O nome da pintura *Quimeras* (2020) (Figura 70) ocorreu como uma metáfora dessa relação entre arquitetura e arte, entre a memória e a matéria, resultando em combinações de processos artísticos diversos, fundindo-se de modo a surgir uma pintura. Por conta disso, resolvi utilizar como imagens para essa pintura os desenhos dos azulejos que remetem aos mosaicos, pois um dos significados da palavra quimera é mosaico humano. Além disso, quimera significa também devaneios e ilusões, desse

modo, o resultado apresentado das imagens dessa pintura se desfazendo, remete a um devaneio, fazendo uma alusão a uma memória distante.

A pintura *Quimeras* (2020) (Figura 70), surgiu quando comecei a ter um olhar mais expandido para a cidade onde moro e não somente dos locais onde já não estou transitando mais. Para essas pinturas utilizei imagens fotografadas por mim. Então, escolhi a fotografia da parede do azulejo (Figura 71) do banheiro do restaurante *Marbo Bakery*, situado no Centro de Curitiba. O motivo para utilizar essa imagem foi o fato de que, nesse restaurante, realizei uma exposição individual. Além disso, esse restaurante fica numa casa modernista projetada pelo arquiteto paranaense Ayrton João Cornelsen (1922 – 2020), um importante arquiteto modernista do estado do Paraná. A residência se chama *Belloti* e apresenta um design diversificado, onde mescla arte com arquitetura.

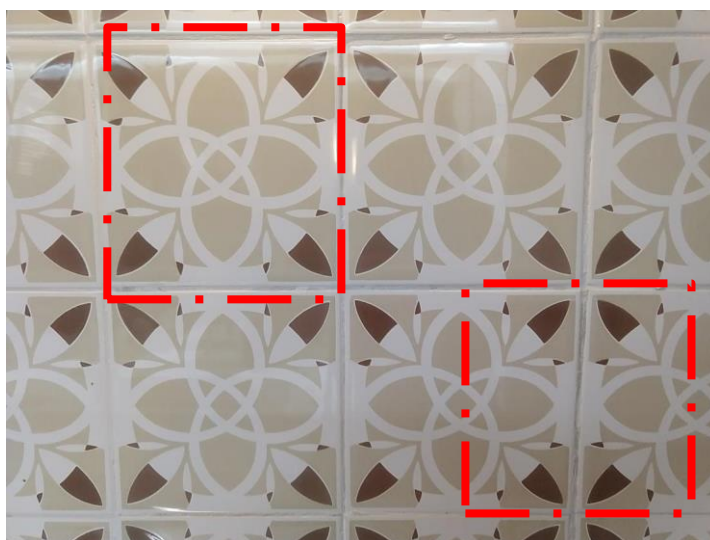


Figura 71 Daniela Marton. Projeto do arquiteto Lolo Cornelson.
Fonte: Arquivo da artista

O processo pictórico para essa pintura foi semelhante às outras, porém com algumas alterações. As imagens fotográficas foram transportadas para o *Autocad* e sofreram modificações visando a simplificação das formas (Figura 72 a e b).

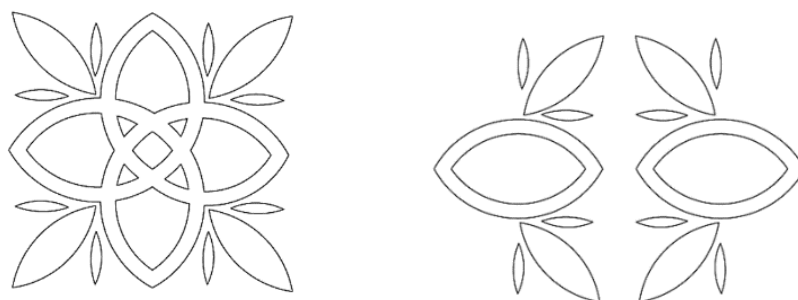


Figura 72(a) e (b) Daniela Marton. Imagens feitas no *Autocad* a partir da imagem fotográfica.
Fonte: Arquivo da artista

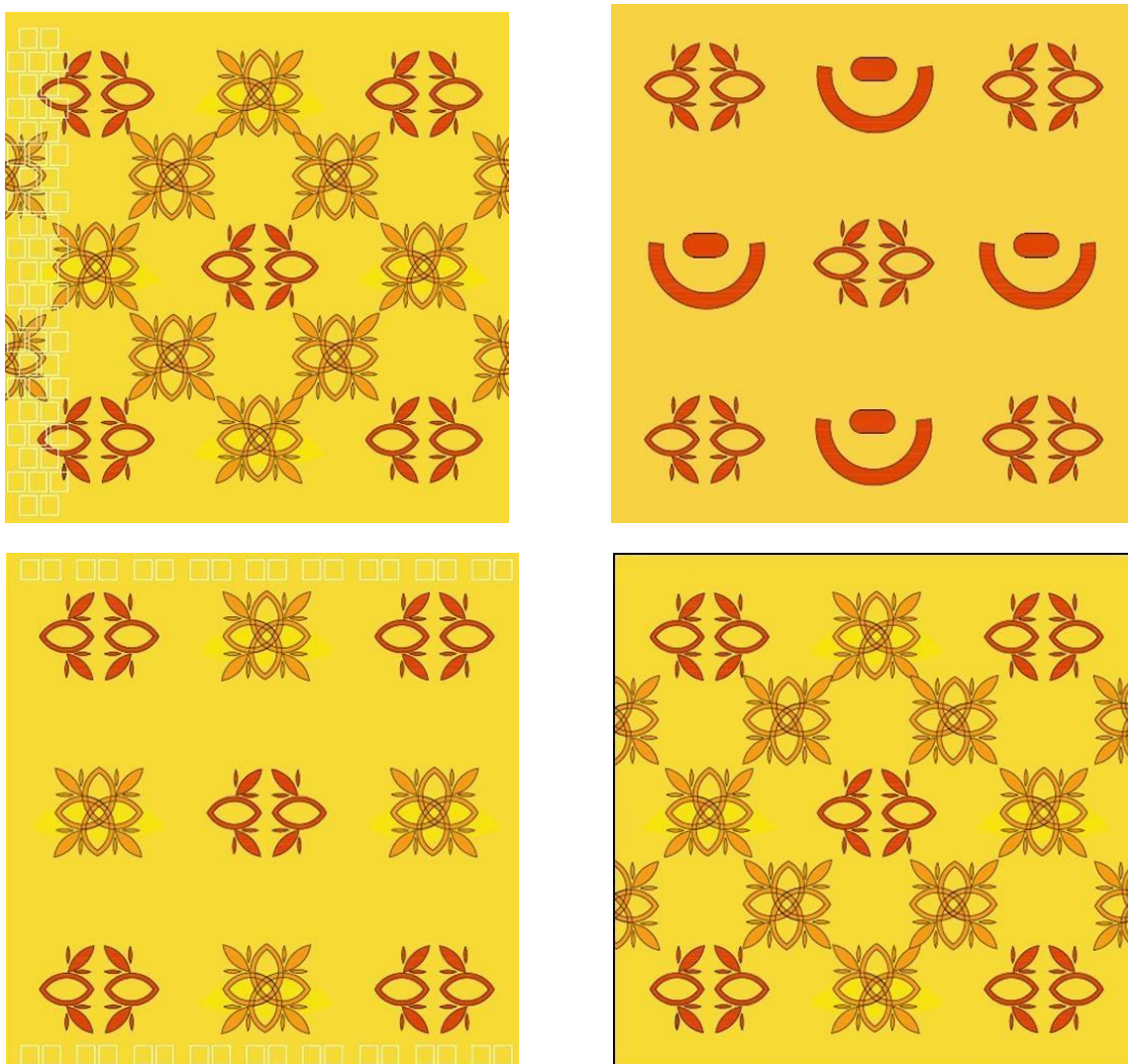


Figura 73 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Estudos sobre a pintura *Químeras*, 2020, realizado no *Autocad*.
Fonte: Arquivo da artista

Em seguida, elaborei diversos estudos compositivos da pintura (Figura 73 a, b, c e d) no *Autocad*. Vale ressaltar que esse processo foi o mesmo adotado na pintura *Ilusão* (2020). Pude notar que a pintura alcançou alguns pontos positivos, como, por

exemplo, no estudo da pintura *Quimera* (2020) foi possível analisar qual era a melhor solução compositiva das imagens e da cor, permitindo, assim, ter um resultado mais satisfatório e um ganho de tempo para a produção da pintura, por saber *a priori* onde posicionar as imagens do estêncil na tela.



Figura 74 Daniela Marton. Estêncil da pintura *Quimeras*, 2020.
Fonte: Arquivo da artista

Como a imagem do estudo se apresentou muito complexa, resolvi imprimi-la em uma folha A0. Surgindo, assim, uma nova etapa. O resultado da impressão serviu como um grande molde para o estêncil. Depois, fui recortando imagem por imagem, até formar o estêncil (Figura 74) propriamente dito para, então, iniciar a pintura, em que as imagens, ao se encontrarem com a materialidade da tinta, acabam sofrendo novamente novas alterações e modificações (Figura 75 a e b).



Figura 75 (a) e (b) Daniela Marton. Detalhes da pintura *Quimeras*, 2020.
Fonte: Arquivo da artista

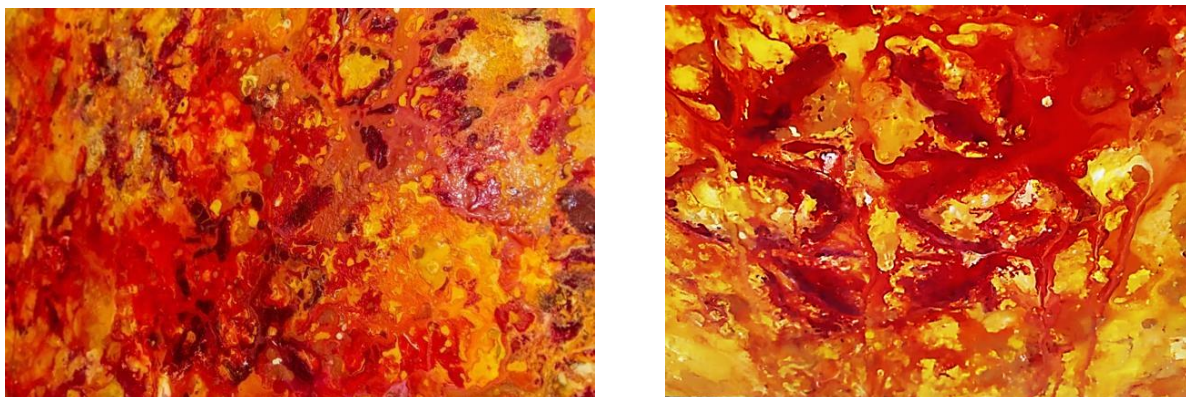


Figura 76 (a) e (b) Daniela Marton. Detalhes da pintura *Quimeras*, 2020.
Fonte: Arquivo da artista

Para essa pintura, adotei materiais semelhantes às demais pinturas, como espátula e graveto, no entanto, não utilizei o pincel. Resolvi adotar mais o gotejar, o escorrido e o ato de jogar a tinta sobre a tela, culminando em áreas mais fluidas, manchadas e turvas. Além disso, adotei diferentes médiums como o gel médium, retardador de secagem e o fluidificador misturados à tinta. Resultando em um campo pictórico (Figura 75 a e b, e Figura 76 a e b) diversificado em texturas, craquelados e manchas de tinta.

Esses pontos contribuíram para modificar significativamente as imagens do estêncil. Isso resultou em uma pintura que não se limita somente à superfície visível da tela, surgindo, assim, através desse acúmulo de matérias e imagens, as minhas lembranças. Essas lembranças são criadas pela relação entre a matéria e a memória, a pintura (Figura 77 d) surge como atualização dessas memórias, segundo Fabbrini:

As camadas da pintura estão saturadas de experiências vividas que, tão logo somam-se umas às outras, tornam-se resíduos e lembranças. A tinta adquire certa espessura de duração - é uma carne viva, que apalpada por gestos delicados como numa carícia ou violentada por gestos rudes ou furiosos, prolonga o passado no presente.” pela passagem progressiva dessa relação entre matéria e imagem, de modo que a matéria se torne parte de memória, surgindo o passado e o presente colocados em comunhão. (FABBRINI, 2002, p. 106)

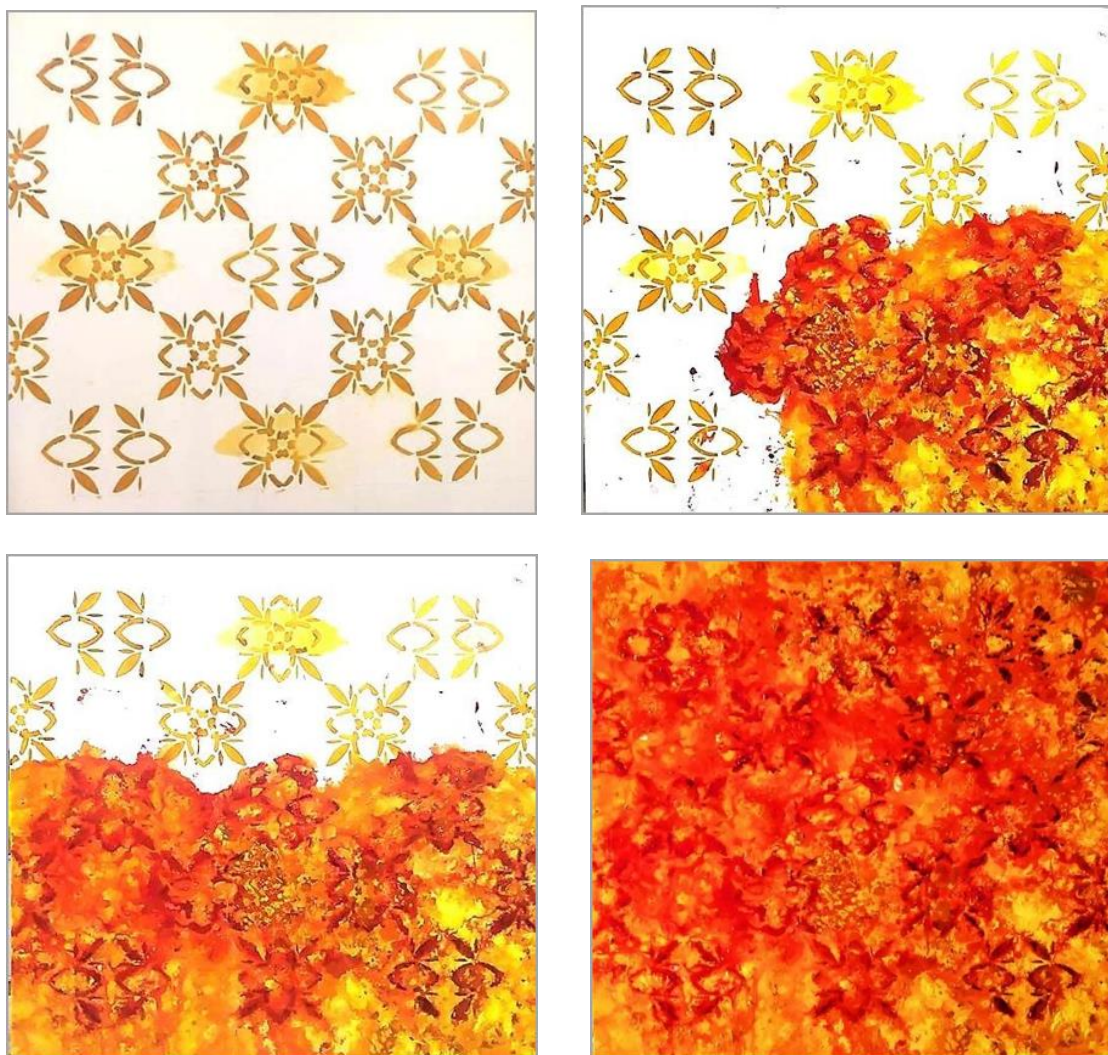


Figura 77 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Processos pintura *Químeras*, 2020.
Fonte: Arquivo da artista

No que diz respeito ao modo como as tintas foram preparadas, é semelhante ao processo (Figura 77 a, b, c e d) das demais pinturas, como *Rupturas* (2020), *Fragmentos* (2020) e *Ilusão* (2020) no que se refere ao uso do gel acrílico e do retardador de secagem. Porém, notei que a pintura talvez necessitasse de outros materiais. Resolvi acrescentar resina cristal acrílica, médium fluidificador, álcool e gel médium. Cada material resultou em diversos tipos de texturas. A resina cristal utilizada apenas em alguns pontos da pintura criou uma textura que remete a um âmbar. Já o médium fluidificador deixa a tinta mais fluida e viscosa, possibilitando criar manchas e escorridos. O álcool, ao reagir com a tinta, criava áreas mais manchadas. O gel médium criou pontos onde a tinta apresentava o aspecto de vidro estilhaçado.

As cores adotadas foram diversos tons de amarelo, alaranjados e avermelhados. No entanto, percebi que a pintura estava ficando muito monótona para quebrar isso, resolvi adotar a cor Alazarim nos ornamentos. Já no fundo, resolvi adotar as cores, o Terra Siena, ocre, amarelo dourado e marrom. Embora a pintura fosse monocromática, ganhou uma potência cromática apresentando alguns contrastes entre as passagens das cores.

Durante o estudo para a produção da pintura *Quimeras* (2020), minha referência foi a obra *Serpentina* (2003) (Figura 78) da artista brasileira Beatriz Milhazes (1960). Com isso, pude compreender como foi articulada a paleta de cores utilizada pela artista para a produção dessa pintura, composta por diferentes cores quentes. Tentei adotar cores similares. Desse modo, quando percebi que a pintura estava ficando muito monocromática, adotei os tons terrosos semelhantes às cores que a artista utilizou em determinados elementos formais de sua obra. Segundo Luiza Interlenghi:

Serpentina é descentrada por múltiplos círculos sobrepostos, mas cada um é formado pela expansão concêntrica de fios de contas. O contraste entre laranja, amarelo e vermelho, com alternância de matizes escuros, lhes confere a intensidade de um pôr-do-sol de verão, no carnaval do Rio de Janeiro. Porém, a emanção das cores quentes....” (INTERLENGHI, 2012, p. 63)

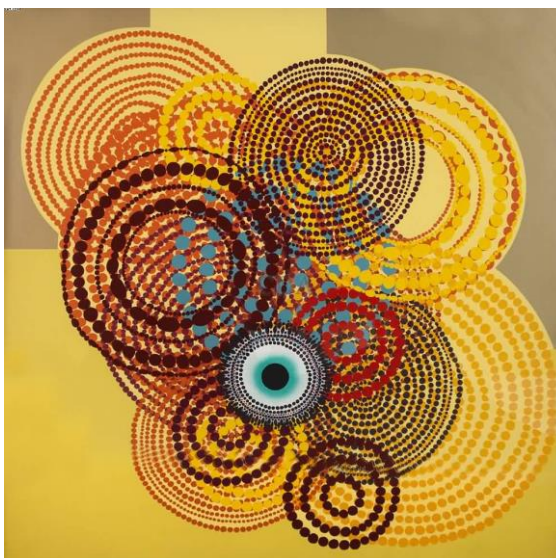


Figura 78 Beatriz Milhazes. *Serpentina*, 2003, serigrafia sobre papel, 130 cm x 130 cm.³⁴

³⁴ Fonte: site: <https://www.artsy.net/artwork/beatriz-milhazes-serpentina-serpentine-1> acesso em 23/10/2022 às 15:00.

Assim, essa pintura *Serpentina* (2003) me interessou enquanto uso de cores quentes junto a tons terrosos. Mas não enquanto elementos formais circulares e sobrepostos, pois, na minha pintura, *Quimeras* (2020), não sobreponho a estrutura dos ornamentos, pelo contrário, esses se encontram como se fossem uma malha padronizada cuja composição está estruturada na horizontal e vertical, mesma disposição que se encontram nas fachadas das arquiteturas. Porém, a materialidade da tinta acaba fragmentando essa padronização rígida. Em relação às órbitas circulares presentes na obra *Serpentina* (2003), me inspiraram para a criação da minha próxima pintura intitulada *Construindo Recordações* (2021) (Figura 79).

3.3.5 Construindo Recordações: conexões de ornamentos de espaços diversos



Figura 79 Daniela Marton. *Construindo Recordações*, 2021, acrílica, emulsão, resina sobre tela, 100 x 100 cm.

Fonte: Arquivo da artista

A respeito das escolhas das imagens fotográficas para elaboração da pintura *Construindo Recordações* (2021) (Figura 79), pode-se dizer que a primeira imagem foi do azulejo do restaurante *Aguzzo* (Figura 80), uma cantina italiana localizada no bairro de Pinheiros, na cidade de São Paulo. A imagem fotográfica teve um significado muito especial para mim, pois era a primeira vez, desde o início da pandemia, que eu ia para São Paulo. Essa imagem veio carregada de memórias e lembranças.



Figura 80 Daniela Marton. Imagem do restaurante Italiano.
Fonte: Arquivo da artista

Essas lembranças não são apenas do período em que vivi nessa cidade, mas também das recordações do período em que convivi com os meus amigos e familiares. Por se tratar de uma cantina italiana, tinham por todos os lados fotos de cidades da Itália que me lembravam, novamente, minha origem italiana, dos almoços, dos jantares que duravam horas, das conversas e dos passeios pelas cidades italianas. Isso me trouxe um forte sentimento de nostalgia.

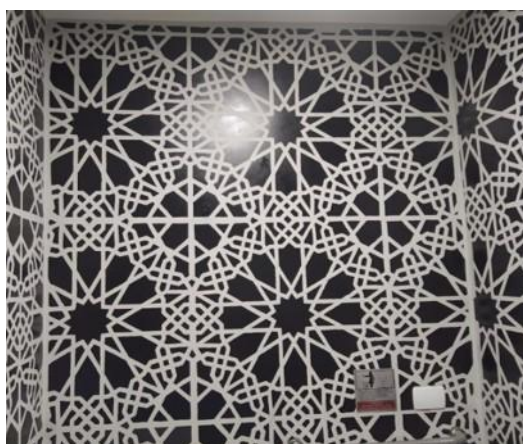


Figura 81 Daniela Marton. Imagem fotográfica do banheiro do restaurante árabe.
Fonte: Arquivo da artista

Em relação à segunda imagem (Figura 81), essa se refere ao *stencil decor* utilizado no banheiro do restaurante *Araby*, em Curitiba. Achei interessante a simplicidade na resolução encontrada para a decoração do banheiro do restaurante. Onde a imagem utilizada para o *stencil decor* se refere aos elementos ornamentais presentes na arquitetura árabe, porém, nesse caso, foi utilizado de modo estilizado.

Meu procedimento de pintura, ao usar o estêncil, pode ser identificado com esses detalhes vazados de elementos presentes na arquitetura desse banheiro árabe.

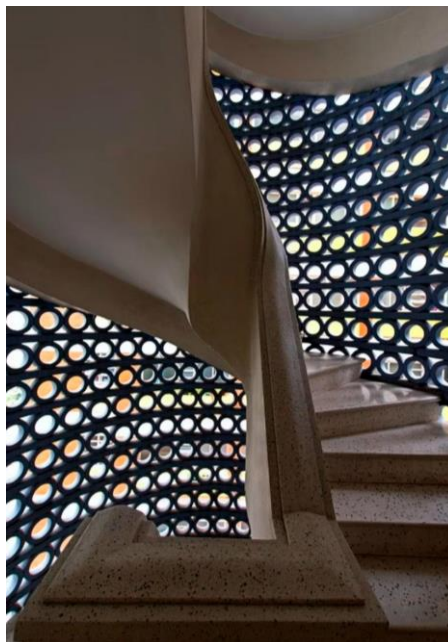


Figura 82 Imagem retirada da *internet* dos elementos circulares presentes na escadaria do Edifício Cinderela do arquiteto Artacho Jurado.³⁵

A terceira imagem foi retirada da *internet*. Achei interessantes os elementos circulares, presentes na escadaria do prédio *Cinderela*, projetado pelo arquiteto Artacho Jurado (Figura 82). Essa edificação fica situada no bairro Higienópolis, em São Paulo. Fazendo novamente uma referência ao lugar onde morei. Além disso, o motivo porque resolvi adotar esses elementos circulares para essa pintura faz um paralelo, não somente com a arquitetura, mas também com as manchas circulares criadas por mim na superfície da mesa onde trabalho.

³⁵ Fonte: site: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/drops/14.072/4889> acesso 19/03/2023 às 17:00.

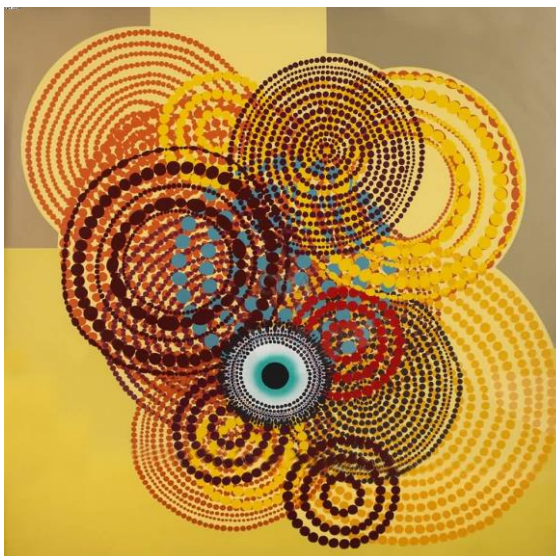


Figura 83 Beatriz Milhazes. *Serpentina*, 2003, serigrafia sobre papel, 130 cm x 130 cm.³⁶

Outro ponto importante a respeito do processo da pintura *Construindo Recordações* (2021) é que resolvi ampliar as dimensões desses elementos circulares contidos na imagem da escadaria do prédio *Cinderela* (Figura 82), sendo maior do que as outras imagens dos ornamentos, pois possibilitava, assim, criar entrelaçamentos entre os círculos, similar ao encontrado na obra *Serpentina* (2003) (Figura 83) da artista Beatriz Milhazes, como já dito no subcapítulo anterior. As órbitas circulares dessa obra da artista carioca serviram de referência para a composição da minha pintura *Construindo Recordações* (2021). Assim, esses elementos circulares trazem um novo dinamismo e uma nova relação entre a matéria e a imagem para essa pintura.

Essas fotos dos ornamentos dos restaurantes (Figura 80 e 81) foram tiradas por mim logo após a leitura do texto “A conversa”, de Maurice Blanchot (2001), o qual menciona que a interrogação faz com que a pessoa se coloque em movimento, se coloque para questionar, promovendo uma ampliação no seu olhar. Desse modo, comecei a ter um olhar mais expandido para as situações ao meu redor. A pergunta apresentada por Blanchot (2001, p.43) “O céu é azul, seria o céu azul?”, trouxe alguns questionamentos, a partir os quais passei a ter um olhar mais sensível para as imagens presentes no meu cotidiano. Com isso, passei a incorporar não somente as

³⁶ Fonte: site: <https://www.artsy.net/artwork/beatriz-milhazes-serpentina-serpentine-1> acesso em 23/10/2022 às 15:00.

imagens provenientes da *internet*, mas também as minhas fotografias para elaboração das pinturas.



Figura 84 Imagem fotográfica retirada da *internet* do projeto do arquiteto Artacho Jurado.³⁷

A respeito da quarta imagem (Figura 84), adotei a mesma que utilizei para a pintura *Ilusão* (2020). Trata-se do detalhe do elemento vazado (cobogó) da fachada do *hall* de entrada do edifício residencial projetado pelo arquiteto João Artacho Jurado (1907 – 1983).

Os motivos que me fizeram adotar novamente uma imagem já utilizada anteriormente foram: o primeiro, ocorreu em virtude dessa edificação apresentar memórias do tempo em que morei em São Paulo, conforme já relatado; o segundo, foi do ponto de vista da composição da pintura, na qual percebi que a forma circular do cobogó criaria um diálogo com os elementos circulares presentes nas imagens selecionadas para a criação da pintura *Construindo Recordações* (2021).

Ao adotar essas diversas imagens fotográficas de elementos arquitetônicos, de lugares distintos, cria-se uma ilusão de uma viagem no tempo, gerando um desafio de contextualizá-las em uma nova escala com um novo dinamismo. Isso resulta em uma colagem de tempos diversos, surgindo uma pintura feita por processos de colagem de imagens. Segundo Marco Giannotti:

O processo criativo é uma viagem no tempo que recontextualiza imagens passadas em uma nova escala e dinâmica. As conexões desafiam a ordem

³⁷ Fonte: site: <https://br.pinterest.com/pin/419819996490054067/> acesso em 23/10/2020 às 15:00

do tempo cronológico. Toda criação é uma espécie de colagem de tempos diversos. (GIANNOTTI, 2009, p. 13)

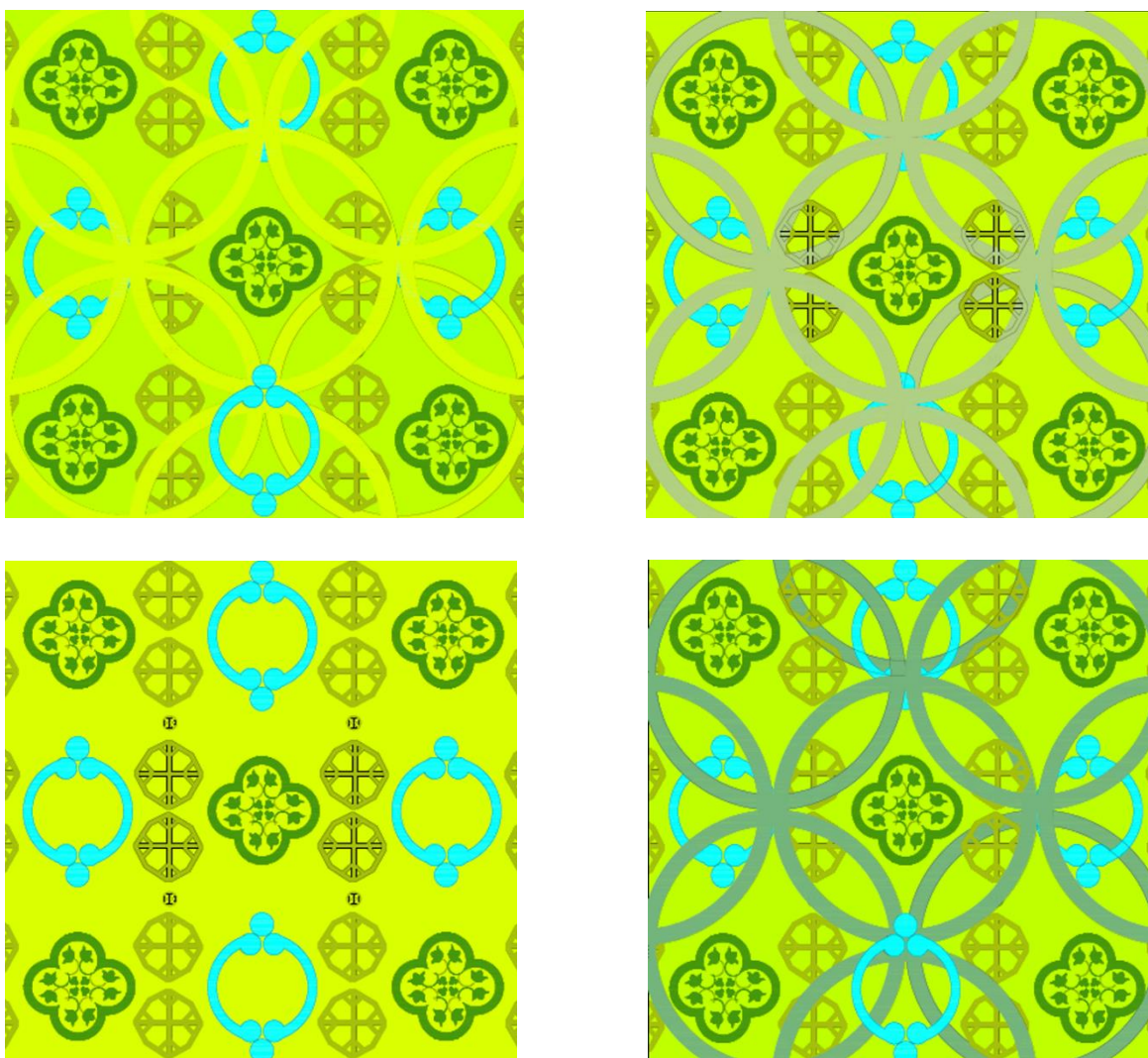


Figura 85 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Estudos feitos no *Autocad* para a pintura *Construindo Recordações*, 2021.
Fonte: Arquivo da artista

Logo após a seleção dessas imagens, mesclando imagens da *internet* com as minhas fotografias, ocorreu uma segunda etapa no meu processo, semelhante ao ocorrido nas demais pinturas dessa série. Transporte as imagens para o *Autocad*, redesenhei-as para passar por simplificações das formas arquitetônicas. Em seguida, elaborei no *Autocad* um estudo compositivo (Figura 85 a, b, c e d) para analisar composição, cor, equilíbrio e ritmo visual, possibilitando harmonizar melhor as várias imagens provenientes de diversos tipos de ornamentos.



Figura 86 Daniela Marton. Estêncil, tamanho A0, feito a partir da plotagem da imagem criada no *Autocad*.

Fonte: Arquivo Pessoal

Após a escolha do estudo compositivo, notei que apresentava imagens complexas que se repetiam ao longo da pintura. Resolvi, então, adotar o mesmo procedimento que utilizei na pintura *Quimeras* (2020), a imagem digital do estudo da pintura foi impressa na escala real. Logo em seguida, é feito o recorte de imagem por imagem, surgindo assim o estêncil propriamente dito (Figura 86). No entanto, nas formas circulares fiz um outro processo da gravura, a frotagem na superfície da tela. Após feito isso, é iniciada a pintura.



Figura 87 Daniela Marton. Estudo da pintura *Construindo Recordações*, 2021, tinta acrílica e resina sobre papel *canson*.

Fonte: Arquivo da artista

Porém, para a obra *Construindo Recordações* (2021), resolvi elaborar um pequeno estudo da pintura com tinta acrílica e resina sobre papel *canson* (Figura 87). Esse estudo me possibilitaria compreender melhor como se dariam as relações cromáticas entre as cores com as imagens. Após concluído o estudo, pude notar que resultava em uma pintura monocromática, algo que não almejava. Desse modo, notei que para fazer a pintura em tela, precisaria de outras cores, além daquelas que havia desenvolvido, o que fizeram surgir assim tonalidades alaranjadas, roxas, azuladas e os rompimentos de tons. Dessa forma, a pintura ganhou uma maior vivacidade e dinamismo cromático. (Figura 88 a, b e c)



Figura 88 (a), (b) e (c) Daniela Marton. Processo da pintura *Construindo Recordações*, 2021.
Fonte: Arquivo da artista

Sobre o preparo das tintas acrílicas para essa pintura, o processo foi muito semelhante às pinturas *Rupturas* (2020), *Fragmentos* (2020), *Ilusão* (2020) e *Quimeras* (2020), nas quais faço o uso do gel acrílico, *medium* fluidificador, água e

retardador de secagem misturados em cada uma das tintas. Para obter mais materialidade, acrescentava gel acrílico; para mais fluidez, acrescentava água. Dessa forma, fui equilibrando materialidade e fluidez na construção da pintura. O médium fluidificador deixa a tinta mais fluida e viscosa, facilitando a mistura entre elas. Acabei adicionando também o gel matizador, que utilizei em alguns pontos, para facilitar a mistura onde a tinta estava quase seca. Usei, também, resina acrílica em alguns pontos, para aumentar a viscosidade da tinta.

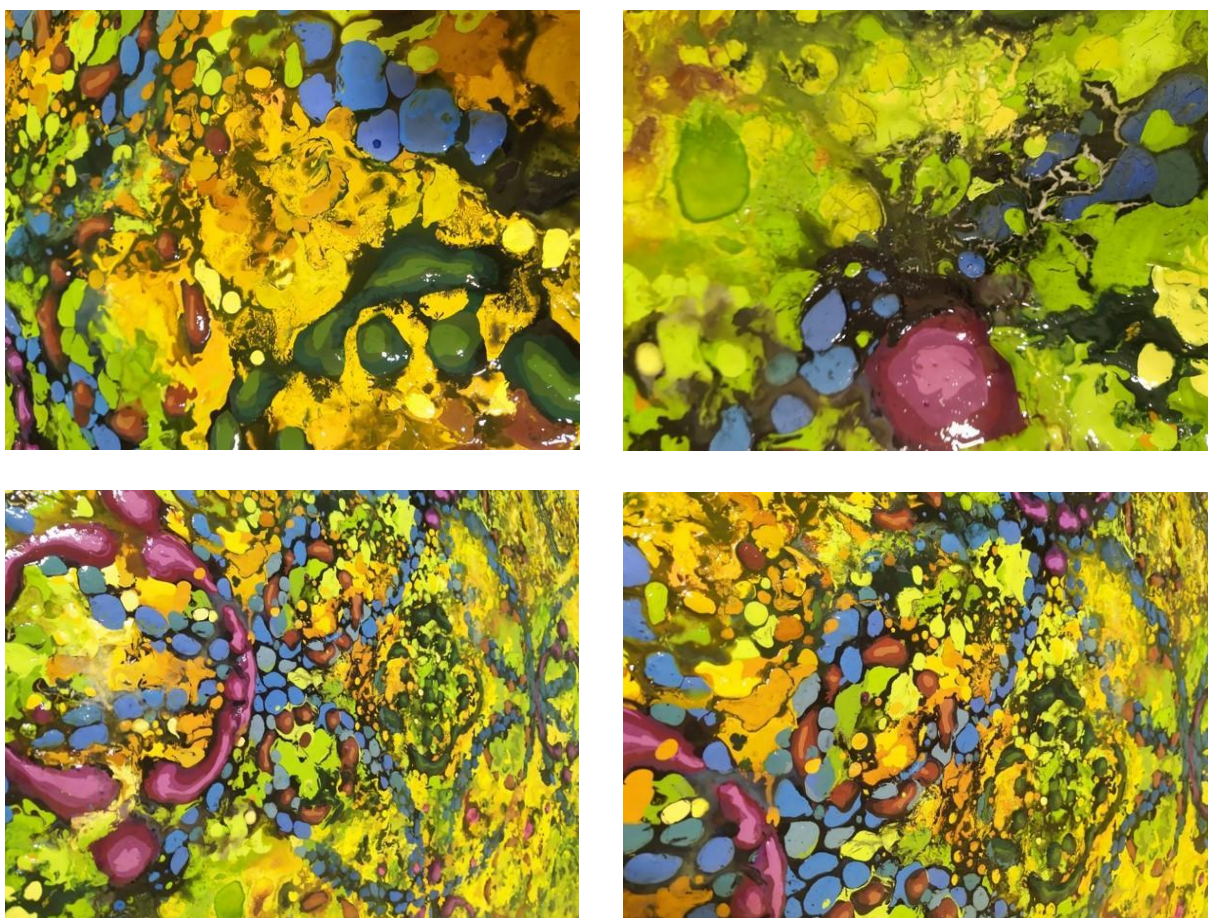


Figura 89 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Detalhes da pintura *Construindo Recordações*, 2021.
Fonte: Arquivo da artista

O modo como preparei as tintas possibilitou elaborar um campo pictórico mais rico e diferenciado de texturas e de camadas de tintas, as quais convivem em diversas superfícies (Figura 89 a, b, c e d): espessas, delgadas, manchas, texturizadas, lisas, turvas e transparentes. Surgiram pontos onde a tinta naturalmente acabou craquelando, resultando em um efeito que aproximava do estado das antigas pinturas de murais das cidades de Herculano e Pompéia. Todos esses aspectos serviram para

alterar as imagens dos ornamentos, além de reforçar o aspecto da memória presente na pintura. Uma vez que, a matéria seria um fio condutor da atualização dessas memórias do passado para o presente.

Além disso, nessa pintura utilizei diferentes tipos de pincéis pequenos, médios e a espátula, somado com o uso, em alguns momentos, da tinta mais fluida o que possibilitou criar o gotejar, escorrido e o ato de jogar a tinta sobre a tela. Quando utilizei a tinta mais espessa, em alguns pontos, sobrepus diferentes camadas de tinta. No entanto, as sobreposições eram feitas respeitando a escala cromática da cor partindo do mais escuro, embaixo, até o mais claro, em cima. Criando, assim, uma maior materialidade e densidade na pintura.

Em relação às cores, utilizei o amarelo cádmio, o verde vernese, o amarelo indiano, o verde inglês, o azul celeste, o violeta cobalto, a sombra queimada, o marrom Van Dyck e o Terra Siena queimada. Para elaborar a mistura das tintas, utilizei a concepção do círculo cromático criado pelo o artista José Maria Dias da Cruz (2001). Nesse círculo cromático, as cores bases são os amarelados, os avermelhados, os azulados e os esverdeados. Isso possibilitou criar uma gama ampla de cores (44 tipos) e um maior dinamismo da passagem dos tons, surgindo os cinzas sempiternos. No entanto, percebi que faltavam maiores contrastes de luz e sombra na pintura. Para isso, utilizei as cores branca e preta, misturando-os com as demais cores criadas. Somado a isso, adotei o recurso do rompimento do tom, pois, para Da Cruz (2001, p. 95), “o rompimento de um tom, faz com que o colorido ganhe maior variedade de contrastes cromáticos e vivacidade”. A respeito das referências artísticas utilizadas para a elaboração dessa pintura, eu me baseei na obra de dois artistas: Geraldo Leão (1957) e Beatriz Milhazes (1960).

A primeira referência foi a obra *Sem Título* (2019) (Figura 90), do artista curitibano Geraldo Leão quando vi, em 2019, na exposição *Geraldo Leão – Declaração de Princípios*, ocorrida no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba. O tom de verde bem matérico e fluído presente nesse seu trabalho me chamou muito atenção e como o matiz verde é uma cor que raramente uso nas minhas pinturas, resolvi utilizá-lo como pano de fundo, especialmente, para essa pintura. Entretanto, entendo que, enquanto tratamento da tinta, a obra de Leão difere do procedimento matérico dos meus trabalhos. A referência no caso da obra do artista para a minha pintura seria de como incorporar os tons esverdeados no campo pictórico.

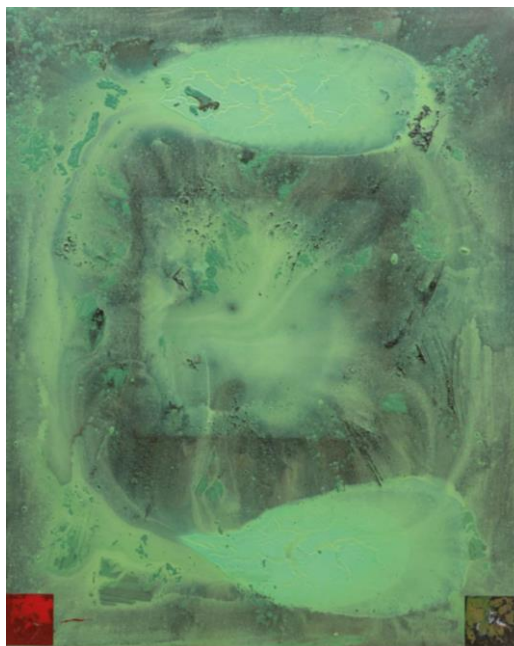


Figura 90 Geraldo Leão, *Sem título*, 2019, pigmentos e resina acrílica.³⁸

Sobre o uso dos outros tons de cores utilizados na minha pintura, usei como referência a obra *Summer Love* (2003) (Figura 92), da artista brasileira Beatriz Milhazes (1960). Com isso, compreendi como foi articulada a paleta da artista, composta por diferentes tons de cores quentes. Tentei incorporar para a minha pintura. Tanto na minha pintura *Construindo Recordações* (2021), quanto na da artista, podem-se visualizar repetições de elementos formais que se sobrepõem, porém, as origens dos motivos são diferentes. Enquanto eu faço uso de repetições de ornamentos arquitetônicos, a artista carioca traz repetições de elementos de plantas. Além disso, a imagem do ornamento na minha pintura se mescla com a massa pictórica que eu utilizo, o que faz diminuir a visibilidade dos contornos das formas; já no trabalho de Milhazes, o contorno das formas se apresenta de forma rígida, o que é corroborado pela preferência da artista por superfícies pictóricas planas. Ao visitar o Jardim Botânico no Rio de Janeiro, em 2011, a artista diz: “de 2004/2005 para cá eu precisei começar a observar a natureza em si” (Figura 91). E, comenta, ao mostrar algumas plantas:

³⁸Fonte: site: <https://www.aen.pr.gov.br/Galeria-de-Imagens/MON-promove-exposicao-de-obras-recentes-de-Geraldo-Leao> acesso em 23/06/2023 às 17:00

Isto aqui não parece uma margarida, a forma, é como se fosse uma margarida gorda, rígida, uma flor de pedra e elas estão junto com os cactus, porque elas são como uma flor de pedra e a maioria dessas eu tenho no atelier (...) o que eu gosto nessas plantas são porque elas são rígidas, elas são duras e são sólidas, elas têm uma forma sensual e de alguma maneira não delicada. (MILHAZES, documentário, Arquitetura da Cor)

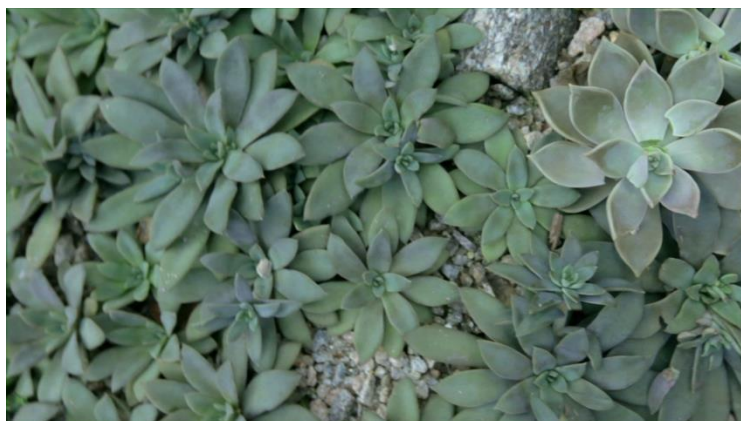


Figura 91 Frame do Documentário sobre a artista: “Arquitetura da Cor, Beatriz Milhazes”, s/d. (depoimento da artista, 2011)



Figura 92 Beatriz Milhazes. *Summer Love*, 2003, Tinta Acrílica sobre tela, 300 x 500 cm³⁹.

Portanto, embora tenhamos em comum o uso de repetições de elementos formais, o tratamento pictórico das repetições e as origens dos motivos são diversos.

³⁹ Fonte: site: <https://arthur.io/art/beatriz-milhazes/gamboa-seasons-summer-love> acesso em 04/07/2020 às 01:00

A superfície dos meus trabalhos são matéricas deixando marcas da gestualidade e, aquelas de Milhazes, são planificadas, cujo gestual não se faz tão aparente.

Ao descrever os processos das minhas pinturas dessa série, pude perceber que apresentam um processo de contínua evolução, desde a primeira até a última pintura, o que faz com que as pinturas apareçam para mim como um acúmulo de matéria impregnada de experiência e de memória de tempos diversos. A configuração final do trabalho não mais antecede, mas resulta do processo de acúmulo de camadas de cor. A unidade surge, agora, da capacidade interna de sustentação espacial. A dinâmica da imagem passa a ser a de saturação e sobreposição de camadas de espaço-cor.

Vale ressaltar que as manchas sobrepostas e apagadas contribuem também para reforçar as minhas memórias, fazendo uma metáfora do nosso eterno reescrever, pois sempre acabamos deixando os rastros de nossas histórias como registros de nossas vivências, memórias e lembranças. Como na memória podemos não ter muita nitidez das imagens, às vezes acabam vindo como se fosse uma vaga lembrança, resolvi deixar esses elementos arquitetônicos ora quase apagados ora aparentes para mostrar isso. Nas pinturas dos murais de cidades antigas, as manchas, os escorridos e os desgastes acabam também contribuindo para criar rastros das memórias e dos fragmentos do passado, de modo a reverberar no presente, assim como nas minhas pinturas. No entanto, vale ressaltar que não seriam essas minhas pinturas, uma releitura das pinturas de murais presentes nas construções antigas das cidades de Herculano e Pompeia.

Nas pinturas, analisadas no próximo subcapítulo, procuro romper com a composição padronizada e com uma repetição sistematizada, voltando a pintura para uma composição desprendida de uma malha rígida de modo a deslocar os ornamentos para diferentes direções em relação ao centro compositivo.

3.4 Materialidade: o ornamento à deriva do centro compositivo

Pude notar a existência de proximidade entre três pinturas, *Fantasia* (2022), *Memórias Lembranças* (2022) e *Tecendo Lembranças* (2022), no que diz respeito à forma de tratamento da disposição espacial do ornamento, pois acabei rompendo com a sua centralidade e com a repetição. Resolvi deixá-lo fora de uma malha rígida que se espalhava pelo espaço compositivo como fazia em pinturas anteriores. Para isso, ampliei alguns ornamentos de forma a verificar qual o efeito que isso causava para a pintura.

A ausência da malha estrutural nessas pinturas possibilitou aprofundar melhor as questões emocionais que envolvem sentimentos e sensações acerca das memórias, possibilitando extravasá-las por meio da materialidade e das cores. Além disso, a situação vivida no momento presente impactou na feitura da pintura, causando um ruído da memória passada misturada com as emoções do presente. As imagens dos ornamentos apresentam um papel de nostalgia, mas a matéria junto com a cor tem um papel importante de verter os meus sentimentos sobre a tela. Pude notar que a malha estrutural usada nas pinturas anteriores acabava inibindo um pouco esse extravasamento dos sentimentos.

Nas pinturas *Fantasia* (2022), *Memórias Lembranças* (2022) e *Tecendo Lembranças* (2022) pude constatar que a forma como os ornamentos estão articulados acaba impulsionando a pintura a se tornar mais matéria, me instigando a criar um campo pictórico mais rico e diversificado de texturas, manchas, sobreposições, relevos, fluidez, densa materialidade e o uso de diferentes materiais. Isso se dá pelo fato de que, como o ornamento está ligado às minhas memórias, acaba ativando um apelo também para a memória tátil-visual, como acontece, não somente na arquitetura contemporânea, mas também nas artes visuais como mencionado pelo artista Mark Tansey:

A leitura das texturas, distinta da sensação óptica imediata da cor, envolve a associação da aparência visual com a sensação da memória tátil. Se você vê a textura de uma pedra em uma pintura você faz a leitura disso como pedra associando a aparência visual com a memória de como a pedra foi anteriormente sentida (...) a leitura da textura envolve interações de tempo, memória, toque e visão.... A textura é o rastro dos eventos. (TANSEY, apud DANTO, 1992, p. 90)

Em relação a isso, pode notar que a matéria acabou modificando tanto a imagem do ornamento ao ponto desse fazer quase uma simbiose com a materialidade, em virtude da quebra da malha rígida da padronização, restou simplesmente detalhes de partes do ornamento. A matéria devora o ornamento. Pode constatar que a materialidade rompe de vez com as linhas rígidas e racionais do ornamento, fazendo com que extravasem as emoções e as expressões. Os ornamentos acabam quase se fundindo com o fundo, diluindo-se dentro da materialidade, de modo que a matéria se torna uma espécie de “carne viva, capaz de captar e contar as sensações mais lábeis, as impressões mais fugazes, as palpitações mais secretas do ser” (ARGAN, 1992, p. 618).

Após essa pequena explanação acerca das principais características em comum presente nessas pinturas irei, nos próximos subcapítulos, analisá-las separadamente, abordando os aspectos do processo pictórico, tipos de materiais, imagens utilizadas, campo pictórico, entre outros.

3.4.1 *Fantasia*: simbiose do ornamento e da matéria



Figura 93 Daniela Marton. *Fantasia*, 2022, acrílica, esmalte, resina e pó grafite sobre tela, 80 x 100 cm.

Fonte: Arquivo da artista

O título da obra demorou para aparecer, não foi como as outras pinturas que, assim que eu finalizava, já tinha em mente o nome. No entanto, durante a exposição individual chamada *Matéria e Memória*, ocorrida no Museu Alfredo Andersen, realizada em 2023, observei o modo como a luz incidia sobre a superfície pictórica e notei que as imagens pareciam estar mergulhadas numa densa camada matérica. Era como se as memórias se tornassem uma fantasia, desfazendo-se dentro dessa materialidade. Ao notar isso, surgiu o nome *Fantasia* (2022) (Figura 93), como se os momentos bons não passassem de uma ilusão ou fantasia.

Para elaborar a pintura intitulada *Fantasia* (2022) (Figura 93), selecionei imagens fotografadas por mim, misturadas com algumas da *internet*. A primeira imagem selecionada foi o painel de azulejo do Museu Oscar Niemeyer (MON) (Figura 94) cujo desenho e o projeto foram elaborados pelo arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer (1907-2012).



Figura 94 Daniela Marton. Imagem do azulejo do térreo do Museu Oscar Niemeyer.
Fonte: Arquivo da artista

A escolha dessa fotografia (Figura 94) estava relacionada às minhas lembranças, o MON é um dos locais onde mais vou em Curitiba. E, também, traz-me lembranças do passado quando estava me acostumando a morar nessa cidade. Já para a segunda fotografia, utilizei as mesmas imagens (Figura 95) da pintura *Quimera* (2020). O motivo dessa escolha foi por conta de duas situações. A primeira, seria para reafirmar as memórias do presente, pois moro em Curitiba; a segunda, para estudar novas possibilidades composição da imagem em espiral, rompendo com a rigidez da malha do padrão das pinturas anteriores.



Figura 95 Daniela Marton. Fotografia do azulejo do banheiro do restaurante Marbo Bakery.
Fonte: Arquivo da artista



Figura 96 Projeto Pavilhão das Gaivotas, projeto Rino Levi⁴⁰

No que concerne à terceira imagem, retirada da *internet*, refere-se ao projeto do *Pavilhão das Gaivotas* (Figura 96), projetado pelo arquiteto modernista Rino Levi (1901-1965). O projeto fica situado no Parque Burle Marx, em São José dos Campos. Essa cidade foi onde cresci e minha família mora lá, considero minha segunda cidade natal trazendo, portanto, memórias familiares.

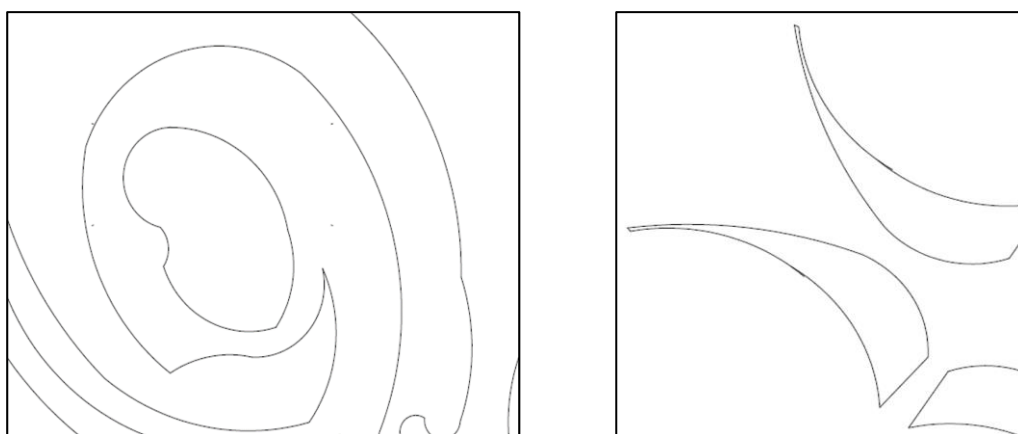


Figura 97 (a) e (b) Daniela Marton. Ornamentos desenhados no *Autocad*.
Fonte: Arquivo da artista

⁴⁰ Fonte: site: <https://sjc.com.br/2020/10/03/parque-roberto-burle-marx-parque-da-cidade/> acesso em 10/03/2022 às 10:30.

Após selecionada essas imagens fotográficas, fiz o processo semelhante às demais pinturas, com algumas pequenas alterações. Inicialmente, transporte para o *Autocad*, realizando modificações que visaram a simplificação das formas (Figura 97 a e b). No entanto, como já tinha algumas imagens desenhadas para a elaboração da pintura *Quimera* (2020), reutilizei-as e as misturei às novas formas geradas a partir das imagens fotográficas.

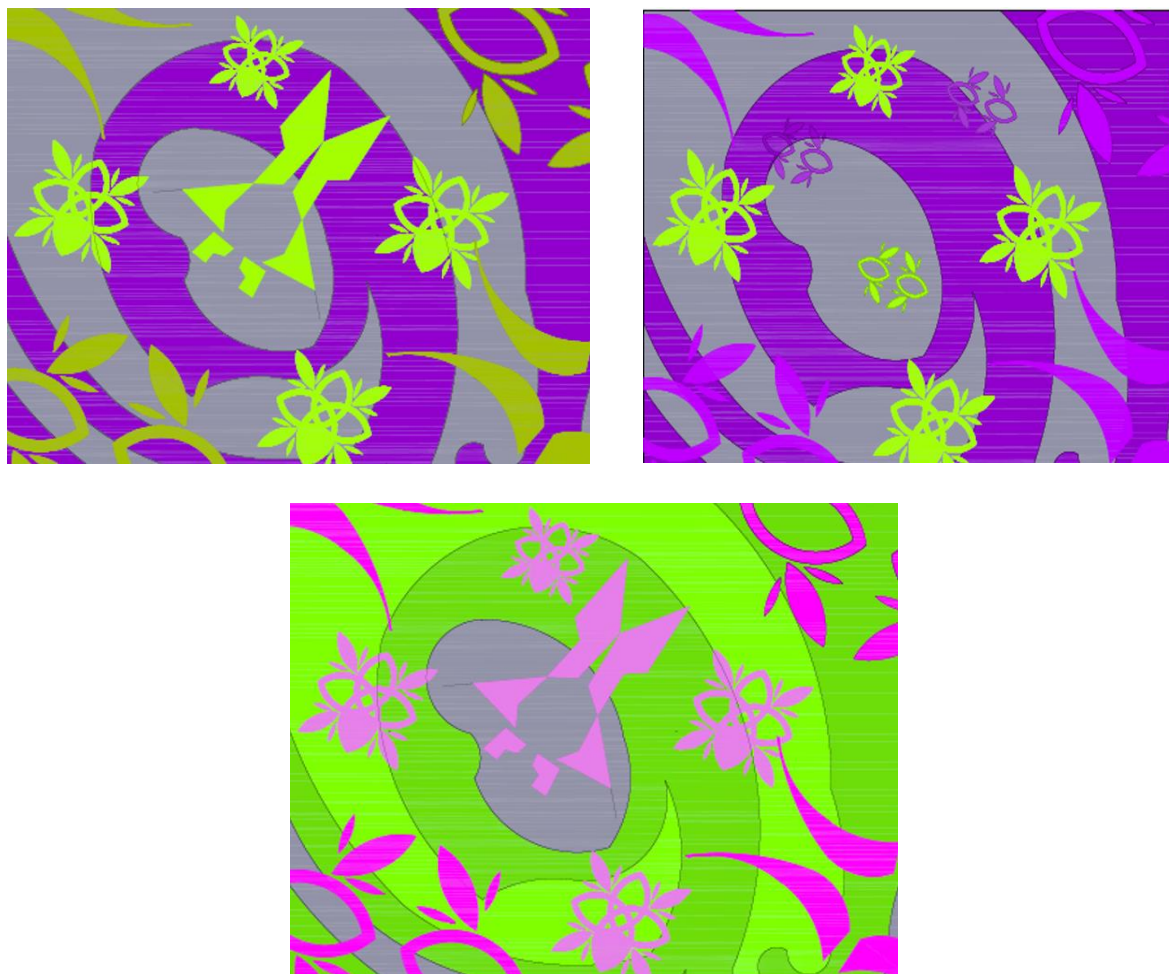


Figura 98 (a), (b) e (c) Daniela Marton. Estudo no *Autocad* para a pintura *Fantasia*, 2022.
Fonte: Arquivo da artista

Em seguida, elaborei o estudo compositivo da pintura *Fantasia* (2022) (Figura 98 a, b e c). Assim como as demais pinturas, utilizei o *Autocad* para analisar harmonia, equilíbrio e ritmo visual, possibilitando mesclar melhor as várias imagens provenientes dos diferentes tipos de ornamentos. Porém, resolvi quebrar o padrão de repetição da imagem rompendo com a malha rígida adotada nas pinturas anteriores para uma composição mais solta. Para isso, adotei diferentes escalas da mesma imagem, algumas ampliando para fora do limite da tela, em outras, reduzi o tamanho. O objetivo

disso seria verificar como se comportava o ornamento, a composição e a matéria na minha pintura, se o resultado pictórico apresentado remeteria às memórias.



Figura 99 Daniela Marton. Estêncil da pintura *Fantasia*, 2022.
Fonte: Arquivo da artista

Ao finalizar o estudo compositivo, percebi que a composição era mais fluida e desprendida de uma malha compositiva rígida. Em seguida, imprimi a imagem digital do estudo na escala real da pintura. Utilizando, assim, o mesmo procedimento que foi adotado na pintura *Quimeras* (2020) e *Construindo Recordações* (2021) para criar o estêncil. O próximo passo foi recortar imagem por imagem, surgindo, assim, o estêncil (Figura 99). Porém, para o grande ornamento circular (Figura 97 a), fiz um outro processo da gravura, a frotagem na superfície da tela. Após feito isso, é iniciada a pintura em papel *canson* (Figura 100).

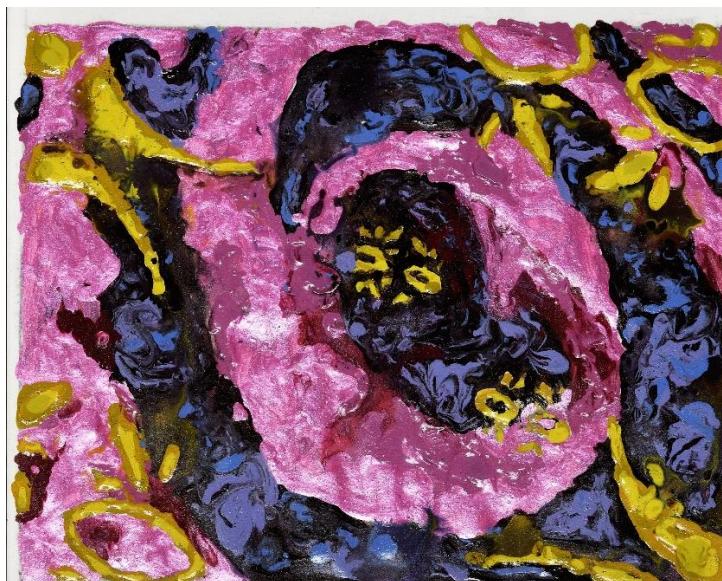


Figura 100 Daniela Marton. Estudo da pintura *Fantasia*, 2022, acrílica sobre papel *canson*.
Fonte: Arquivo da artista

O motivo que me levou a elaborar um pequeno estudo em papel *canson*, (Figura 100) antes de iniciar a pintura em tela, foi para compreender melhor as relações cromáticas entre as cores e as formas no campo pictórico. Para a pintura *Fantasia* (2022), esse estudo foi bastante enriquecedor, pois notei que precisava utilizar outras cores, como os tons avermelhados, rosados, magentas e novos materiais para criar um campo pictórico mais diversificado e rico em texturas, manchas e cores. Observei que a composição cromática da pintura em papel era bem diferente do estudo feito no *Autocad*. Percebi que essa alteração ocorreu em virtude da própria análise do estudo de cores, na qual os tons magenta e vermelho acrescentavam uma vivacidade e uma riqueza cromática à pintura. Após concluído esse estudo, iniciei a pintura em tela.

A respeito do preparo das tintas acrílicas para essa pintura, foi parecido com as pinturas anteriores, nas quais utilizo o gel acrílico, medium fluidificador, água e retardador de secagem misturados em cada uma das tintas. Para adquirir mais materialidade, colocava gel acrílico, para mais fluidez, acrescia água e médium fluidificador. Sendo assim, fui equilibrando materialidade e fluidez na construção da pintura (Figura 101 a e b). Além disso, estava interessada em explorar o uso de novos materiais, como o esmalte, o guache e o pó de grafite. O esmalte apresenta uma viscosidade semelhante ao modo como eu utilizava a tinta acrílica. O pó de grafite misturado ao gel acrílico, médium fluidificador e a tinta criava um brilho cintilante na

cor, causando um efeito pictórico interessante. Já o guache, criava mais manchas.

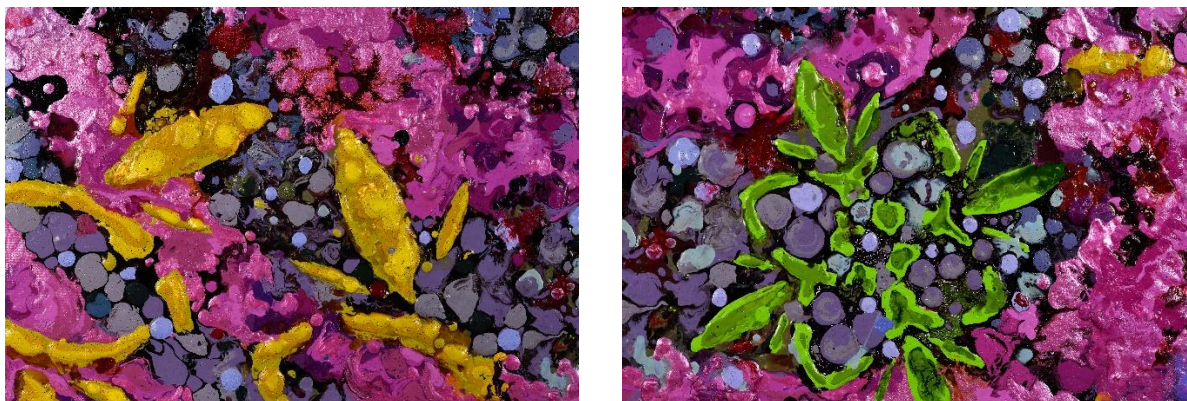


Figura 101 (a) e (b) Daniela Marton. Detalhes da pintura *Fantasia*.
Fonte: Arquivo da artista



Figura 102 (a) e (b) Daniela Marton. Detalhes da pintura *Fantasia*.
Fonte: Arquivo da artista

Para essa pintura, adotei materiais semelhantes às demais pinturas, como o pincel e a espátula. Utilizei o gotejar e o escorrimento da tinta sobre a tela, que culminaram, assim, em áreas mais fluidas, manchadas e turvas, surgindo em alguns pontos imagens circulares e linhas orgânicas, resultando em um campo pictórico com uma grande densidade matérica e uma diversidade de texturas (Figura 101 a e b, e Figura 102 a e b), manchas, craquelados, empastes e acúmulos das tintas. Nas laterais da tela, pinte com a mão, criando na borda uma pintura mais gestual. Todos esses processos (Figura 103 a e b) contribuíram para modificar significativamente as imagens dos ornamentos, as quais se encontram mergulhadas em uma densa materialidade.

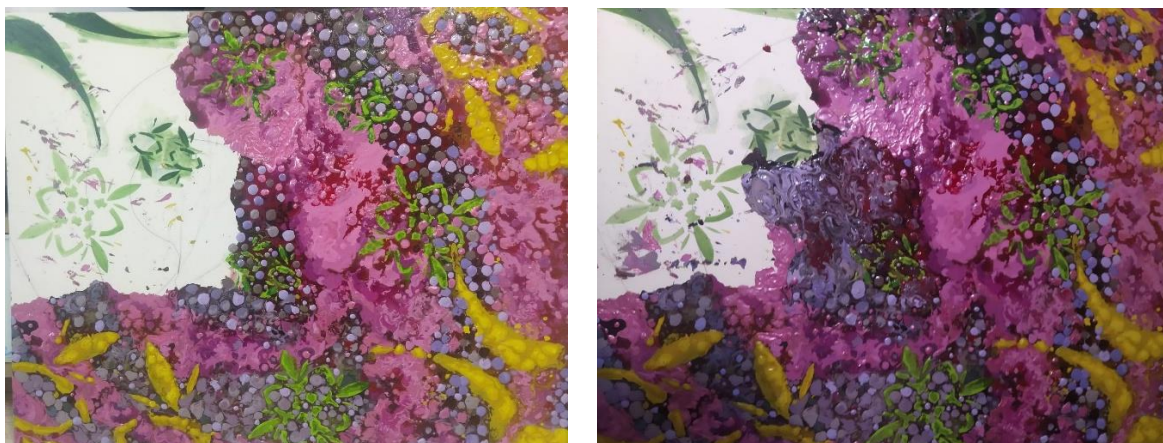


Figura 103 (a) e (b) Daniela Marton. Etapa do processo artístico da pintura *Fantasia*, 2022.
Fonte: Arquivo da artista

A cor pensada para essa pintura foi tons de magenta, rosa, preto, lilás, azuis, amarelados e esverdeados. Quando estava quase finalizando a pintura, senti a necessidade de colocar tons de vermelho, visando quebrar um pouco o tom magenta, além de refletir o momento o qual estava vivendo. Estava passando por uma situação familiar de saúde muito delicada, isso me causava uma dor interna muito grande. Os tons avermelhados remetiam a essa dor visceral que eu estava passando. A materialidade reforçava ainda mais esse sentimento.

Vale ressaltar que as dimensões da pintura foram modificadas em relação às pinturas anteriores. Como estava pretendendo investigar o rompimento do padrão rígido compositivo nas minhas pinturas, pensei em alterar também a dimensão da tela para 80 x 100 cm. Desse modo, o formato do suporte também se modifica deixando de ser quadrada passando a ser retangular, isso me levou a romper com o padrão da malha compositiva que estava utilizando nas pinturas. O formato da tela retangular facilitava a composição mais orgânica. Achei interessante esse formato do suporte e resolvi adotar para as outras pinturas *Memória Lembranças* (2022) e *Tecendo Recordações* (2022).



Figura 104 Jorge Guinle. *Dez anos de Solidão*, 1983, óleo sobre tela.⁴¹

Ao analisar o resultado pictórico da pintura *Fantasia* (2022), pude encontrar alguns pontos de similitude com as obras do artista Jorge Eduardo Guinle (1947 – 1987) (Figura 104), que se tornou um dos meus artistas de referência. Antes de iniciar a análise comparativa entre os trabalhos, começarei analisando as características das obras do artista, com o intuito de facilitar a análise comparativa. O artista Guinle, segundo os autores Nuno Ramos, Tiago Mesquita, Ronaldo Brito e Vanda Mangia Klabin (2008), juntava, em suas pinturas, vários elementos distintos sem uma ligação aparente, mas unidos pelo interesse que o artista tem por querer rememorar as suas lembranças. As formas em alguns de seus trabalhos acabam se desfigurando, passando a serem vistas como acúmulo de tintas não mantendo a integridade da imagem, na qual acabava se desfazendo diante da transição do tempo provocada pela reminiscência da memória. A pintura se torna uma forma de reorganizar as memórias, por meio dos rastros e dos vestígios dessas lembranças e das imagens. Segundo Ramos; Mesquita; Brito; Klabin:

O artista lida com as lembranças, mimetiza esses mecanismos. Um momento que aconteceu é rememorado. Ele já não é uma experiência, mas uma narrativa sobre a experiência. Já aparece refeito, rarefeito; deformado e postíço. A coisa é lembrada como se desfizesse, como algo do que restaram apenas as reminiscências. Aos poucos, essa imagem se desfaz até que seja esquecida. As figuras também se formam na medida em que tomam consciência que não possuem mais a integridade de antes. São corpos frágeis, que se desfazem como a vida, diante da passagem do tempo. As

⁴¹ Fonte: site: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra9135/dez-anos-de-solidao> acesso em 15/05/2023 às 21:00.

figuras se refazem, mas como se organizassem vestígios, coisas que sobraram de um momento que se desfez. (RAMOS; MESQUITA; BRITO; KLABIN, 2008, p. 38)



Figura 105 Jorge Guinle. *Abstrato*, 1982, acrílica sobre óleo.⁴²

A cor no trabalho do Guinle (Figura 105) seria como um corpo solto não sendo uma qualidade inerente da forma ou da imagem. As cores são vivas e intensas, como fosse uma “explosão de cores” e gestos (Ramos; Mesquita; Brito; Klabin, 31, 2008), surgindo, por vezes, manchas de cores, que passam a falsa sensação de figuras. O artista utilizava a cor da mesma forma que os pintores fauvistas e expressionistas, a cor não necessita ter alguma função pré-estabelecida, “a força dessa cor que se desprende de uma função e fez com que ela se tornasse o seu idioma” (Ramos; Mesquita; Brito; Klabin, 29, 2008). O modo como a cor se torna uma figura, “o azul que se mostra como figura” (Ramos; Mesquita; Brito; Klabin, 2008, p.28):

Embora as cores não busquem repouso, elas se relacionam umas com as outras insinuando figuras. Elas têm primazia sobre a figura e não são limitadas por linhas e nem por nenhum tipo de contorno. (RAMOS; MESQUITA; BRITO; KLABIN, 2008, p.28)

⁴² Fonte: site: <https://comitivaarteleiloes.com.br/peca.asp?id=15745145> acesso em 15/05/2023 às 21:00.

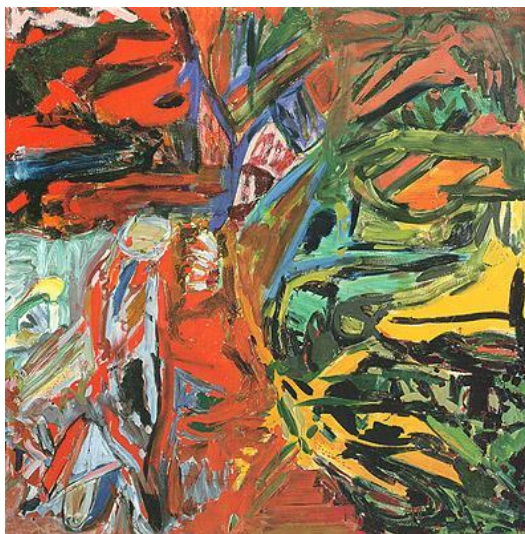


Figura 106 Jorge Guinle. *O Riacho*, 1983, acrílica sobre óleo.⁴³

Outra característica presente na pintura de Guinle (Figura 106) se refere ao acúmulo de tinta e de matéria, atrelado às pinceladas aleatórias e às gestualidades, surgindo diversas camadas que compõem esteticamente as suas obras. A camada de baixo pulsa na camada de cima. Esse acúmulo de matéria de tinta que foi se depositando na pintura, poderia ser compreendido como “uma sobreposição de eus, de esquemas, de memórias, de influências, harmonizado pelo médium da dúvida a ponto de perder tensão e origem” (Ramos; Mesquita; Brito; Klabin, 2008, p.20), mesclando, de acordo com Vanda Klabin e Ronaldo Brito (2020), diversas culturas provenientes das vivências e da origem do artista. Guinle fala sobre a questão da harmonia:

Chegar a uma harmonia através de paradoxos é que me anima a pintar e, se na vida essa harmonia é logo desfeita por novas contradições, pelo menos a pintura deixa esses pedaços de harmonia, obtidos, é verdade, pelos meios mais contraditórios possíveis. (KLABIN e BRITO apud JORGE GUINLE, 2020, p.6)

Em relação ao processo do artista, segundo Klabin e Brito (2020), ele colocava a tela no chão, girava em diversas direções pintando freneticamente ora para cima, ora de cabeça para baixo. Apresentando semelhanças ao meu processo, no que se refere ao utilizar a tela na horizontal, direcionando-a em diferentes sentidos pintando

⁴³ Fonte: site: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4545/o-riacho> acesso em 15/05/2023 às 22:00.

freneticamente em diversas posições. No entanto, o artista faz a pintura de modo espontâneo. Eu, porém, pinto com uma concepção *a priori*.

Sobre o uso da cor, apresenta-se também uma semelhança no que se refere ao uso das cores vivas e intensas formando uma explosão cromática na pintura. No entanto, o papel da cor é diferente, pois, para Jorge Guinle, a cor não apresenta uma função pré-estabelecida, surge no decorrer da pintura; já nas minhas pinturas, a cor, em alguns momentos, apresenta forte carga emocional relacionada às minhas dores ou ao meu sentimento. Além disso, a cor na minha pintura surge em alguns momentos com uma concepção pré-estabelecida por meio ou do estudo do *Autocad* ou do estudo da pintura em papel e vai se desdobrando à medida que o processo pictórico é desenvolvido na tela.

A respeito das camadas de tinta, posso aproximar das obras de Guinle no aspecto da densidade matérica, como se fossem lembranças das situações vividas que fazem surgir várias camadas de tinta ao longo da pintura, as camadas de baixo criam impulso para as de cima, processo encontrado também nas minhas pinturas. Isso resulta em um campo pictórico rico de materialidade, em que as várias camadas de matéria vão se sobrepondo, surgindo manchas de tinta que, às vezes, podem insinuar alguma imagem ou forma, isso também ocorreu na minha pintura *Fantasia* (2022) e nas próximas pinturas que serão analisadas. Essas insinuações de formas criadas pelas sobreposições da matéria ocorreram de modo mais intensos nas pinturas em que rompi completamente com a malha compositiva rígida, permitindo que o ornamento mergulhasse, ao ponto de quase sumir, dentro da densa materialidade.

Outro ponto de similitude se refere ao papel que às camadas de tinta, atrelado à densa matéria, assumem de atualizadores das memórias contidas nas imagens. Quando isso ocorre, as imagens acabam não suportando a passagem do tempo, formado pelo acúmulo da matéria. Desse modo, a imagem não consegue manter a integridade física da sua forma e se desfaz. As tintas acabam sendo um rastro dessas imagens. No meu caso, algumas imagens continuam sendo reconhecidas outras não, no entanto, para Jorge Guinle, a imagem é completamente desfigurada, sobressaindo a matéria.

3.4.2 *Memória Lembranças*: composição assimétrica



Figura 107 Daniela Marton. *Memória Lembranças*, 2022, acrílica, “pixe”, esmalte, resina e guache sobre tela, 80 x 100 cm.
Fonte: Arquivo da artista

A respeito da pintura *Memória Lembranças* (2022) (Figura 107), a primeira imagem (Figura 108) utilizada foi a mesma das pinturas *Quimera* (2020) e *Fantasia* (2022), pois tinha o interesse em revisitar novamente a memória dos anos iniciais em Curitiba e confrontá-la com o tempo presente, no qual já me encontrava mais adaptada à cidade. Isso foi importante para mim, pois aquela memória passada desaparecia e uma nova lembrança surgia com novas vivências da cidade. Isso impactou na configuração que adotei para o ornamento nessa pintura, que irei comentar mais adiante.

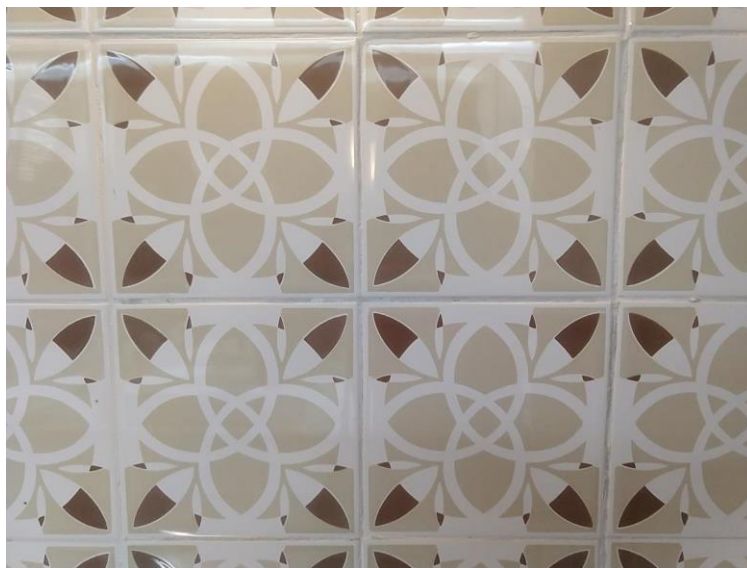


Figura 108 Daniela Marton. Foto do azulejo do banheiro do restaurante *Marbo Bakery*.
Fonte: Arquivo da artista

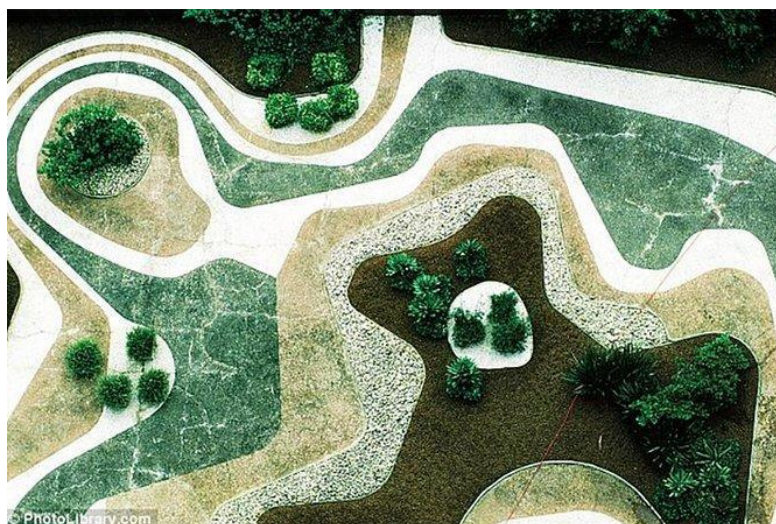


Figura 109 Imagem retirada da internet do projeto do arquiteto paisagista Roberto Burle Marx para o terraço do Banco Safra.⁴⁴

Em relação à segunda imagem (Figura 109), utilizada para essa pintura, se refere ao projeto paisagístico que o arquiteto Roberto Burle Marx (1909 -1994) fez para o terraço do Banco Safra localizado na Avenida Paulista, em São Paulo. Essa imagem foi retirada da *internet*. O motivo da escolha dessa imagem tem a ver não

⁴⁴ Fonte: site: www.archdaily.com.br/br/783123/roberto-burle-marx-ganha-primeira-exposicao-nos-eua/56d854d6e58eced04f00000f-roberto-burle-marx-ganha-primeira-exposicao-nos-eua-imagem acesso em 11/05/2022 às 22:30.

somente com resgatar as memórias de São Paulo, mas, também, com deixá-las se fundir com o momento presente.

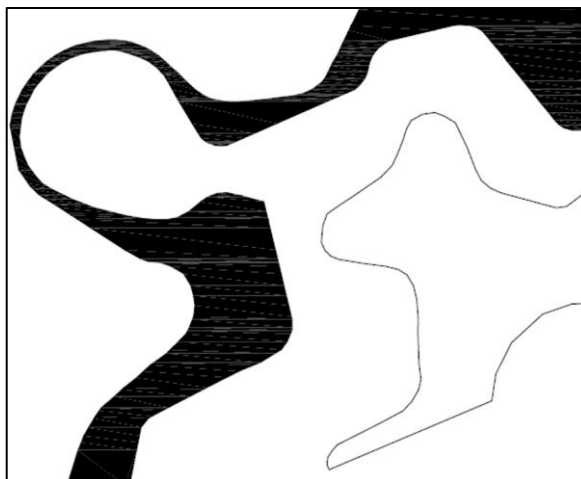


Figura 110 Daniela Marton. Imagem feita no *Autocad* do ornamento paisagístico.
Fonte: Arquivo da artista

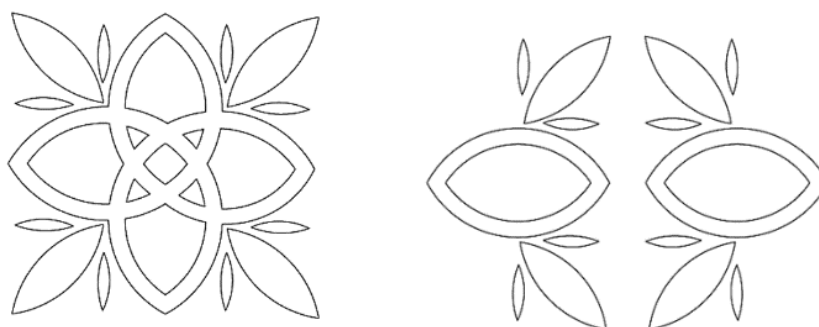


Figura 111 (a) e (b) Daniela Marton. Imagem feita no *Autocad* do ornamento do azulejo do restaurante Marbo Bakery.
Fonte: Arquivo da artista

Após as escolhas das imagens, o processo foi semelhante às demais pinturas. Transporte a imagem da *internet* para o *Autocad*, fiz o desenho simplificado do detalhe que me chamou atenção (Figura 110). Em relação ao ornamento, como já tinha seu desenho no *Autocad*, não precisei redesenhá-lo, apenas ampliar a sua escala (Figura 111 a e b).

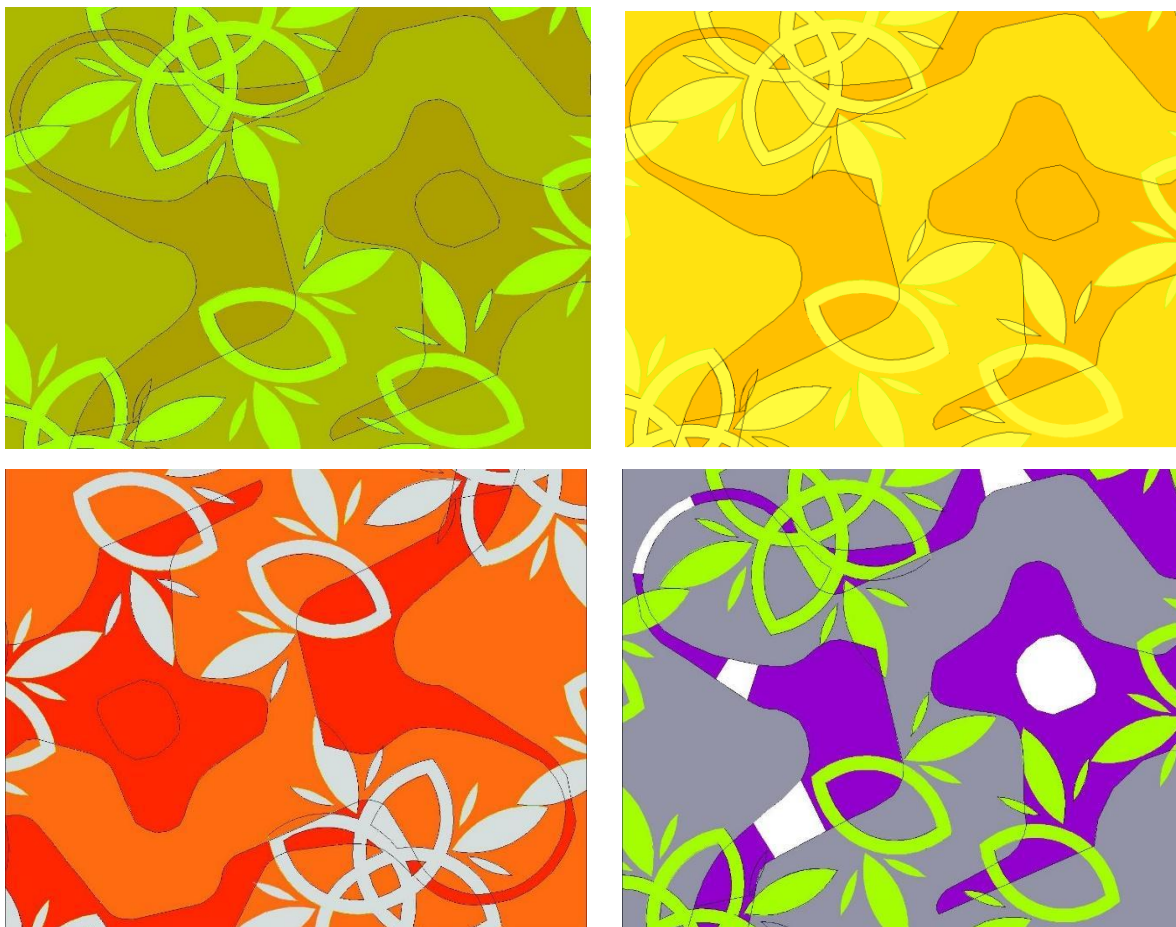


Figura 112 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Estudo compositivo da pintura *Memória Lembranças* elaborado no *Autocad*.
Fonte: Arquivo da artista

Em seguida, comecei a elaborar o estudo compositivo (Figura 112 a, b, c e d). No entanto, para essa pintura, como o meu intuito era explorar novamente a mesma imagem do ornamento presente nas pinturas *Quimeras* (2020) e *Fantasia* (2022), tinha interesse em ampliar a sua escala ao máximo de modo que pudesse ficar uma parte do ornamento aparecendo na pintura e o resto sangrando para fora do campo pictórico. O ornamento foi também rotacionado. Estava interessada em saber qual era o efeito plástico que isso iria acarretar na pintura. Percebi que apresentava uma tensão compositiva para as diagonais, rompendo de vez com a padronização. Além disso, fiz vários estudos cromáticos para saber como as cores iriam se comportar nesse novo tipo de composição mais “orgânico”. Surgiu uma composição assimétrica, equilibrada e dinâmica.



Figura 113 Daniela Marton. Estudo compositivo tons esverdeados da pintura *Memória Lembranças* elaborado no *Autocad*.
Fonte: Arquivo da artista

Em seguida, imprimi o estudo na escala reduzida para caber na folha A4. Iniciei o estudo da pintura em papel *canson*. Estava quase certo que iria utilizar os tons esverdeados para essa pintura, pois, no estudo compositivo no *Autocad*, essas cores apresentavam, em tese, o melhor efeito cromático, caminhando, assim, para uma pintura monocromática (Figura 113).



Figura 114 Daniela Marton. *Estudo I* da pintura *Memórias Lembranças*, 2022, acrílica sobre papel.
Fonte: Arquivo da artista

No entanto, assim que iniciei o estudo das cores sobre o papel, notei que esses tons esverdeados (Figura 114) não apresentavam na pintura o efeito cromático

desejado, surgindo uma pintura monótona. Acabei elaborando mais outros dois estudos cromáticos (Figura 115 e 116). Notei que o último estudo apresentava o efeito mais satisfatório. A cor intensa dos tons azulados (Figura 116) criava uma atmosfera interessante que potencializava os tons esverdeados e arroxeados, criando uma intensidade e uma vivacidade cromática.



Figura 115 Daniela Marton. *Estudo II* da pintura *Memórias Lembranças*, 2022, acrílica sobre papel.
Fonte: Arquivo da artista

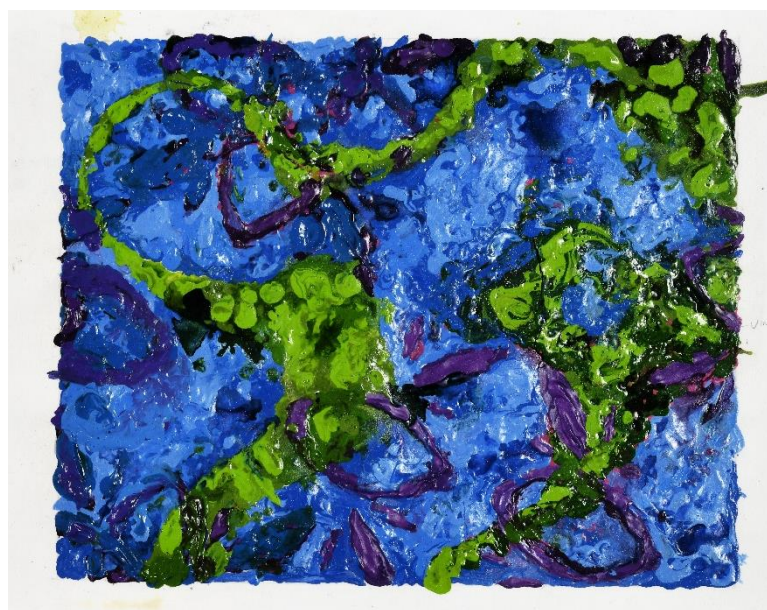


Figura 116 Daniela Marton. *Estudo III* da pintura *Memórias Lembranças*, 2022, acrílica sobre papel.
Fonte: Arquivo da artista

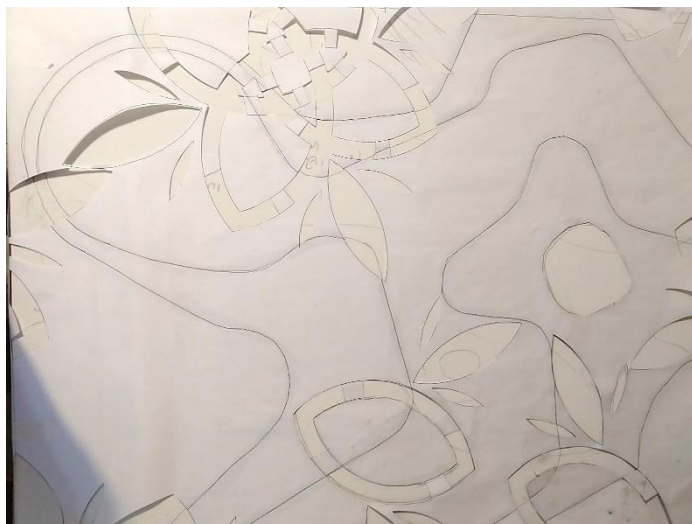


Figura 117 Daniela Marton. Estêncil da pintura *Memória Lembrança* (2022).
Fonte: Arquivo da artista

Com os estudos da pintura finalizados, me senti mais segura para continuar o processo. A próxima etapa foi a impressão na escala do tamanho da pintura, (Figura 117) recortei as imagens surgindo um grande estêncil; transferi a imagem do estêncil para a pintura; mesclei com o processo de frotagem; e iniciei o processo de pintura.

Os materiais utilizados para essa pintura foram quase os mesmos das outras pinturas, tinta acrílica, gel médium, gel fluidificador, guache, água, álcool, esmalte e resina acrílica. No entanto, utilizei a resina acrílica misturada à tinta criando uma consistência diferente. Além disso, resolvi utilizar pó xadrez preto misturado com o gel médium, surgiu uma tinta mais encorpada que lembrava “piche”. Em alguns pontos, esborrifei álcool e colocava a pintura na vertical, isso facilitava o escoamento da tinta. Utilizei esmalte branco cintilante junto com a cor azul do fundo da pintura. Boa parte da pintura fiz na horizontal, porém, em alguns momentos, onde gostaria de deixar a tinta escorrer, pintava na vertical, isso deixaria a pintura instável. Achei interessante não ter muito o controle da pintura, acabei tirando partido disso, para deixar alguns pontos da pintura mais fluidos (Figura 118 a, b, c e d).

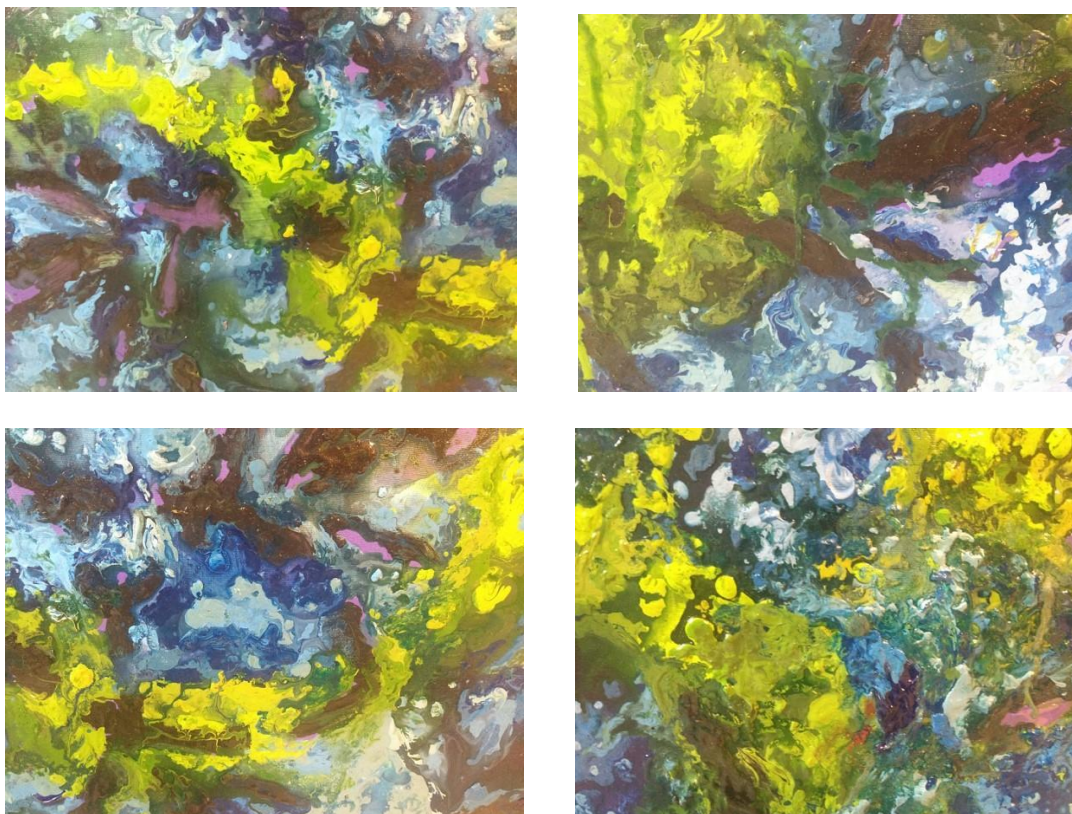


Figura 118 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Detalhe da pintura *Memória Lembranças*.
Fonte: Arquivo da artista

Do modo como trabalhei a pintura acabaram surgindo várias camadas e níveis na pintura (Figura 118 a, b, c e d), o fundo escuro acabava dando uma sensação de profundidade no campo pictórico. Resolvi não cobrir alguns pontos do estêncil deixando-o evidente, como fosse um rastro do começo do processo, surgindo, assim, diferentes planos de camadas na pintura. Os planos de baixo pulsam e vibram para os planos superiores, onde as diversas camadas vão se sobrepondo criando um acúmulo de matéria. Por sua vez, essas camadas atreladas com a densa materialidade acabam assumindo o papel de atualizadores das memórias presentes nas imagens. Quando isso acontece, as imagens não aguentam a passagem do tempo, gerada pelo acúmulo da matéria, sendo assim, a imagem não consegue manter intacta a sua forma e se desfaz. As tintas acabam se tornando um vestígio dessas imagens, sobressaindo a matéria.

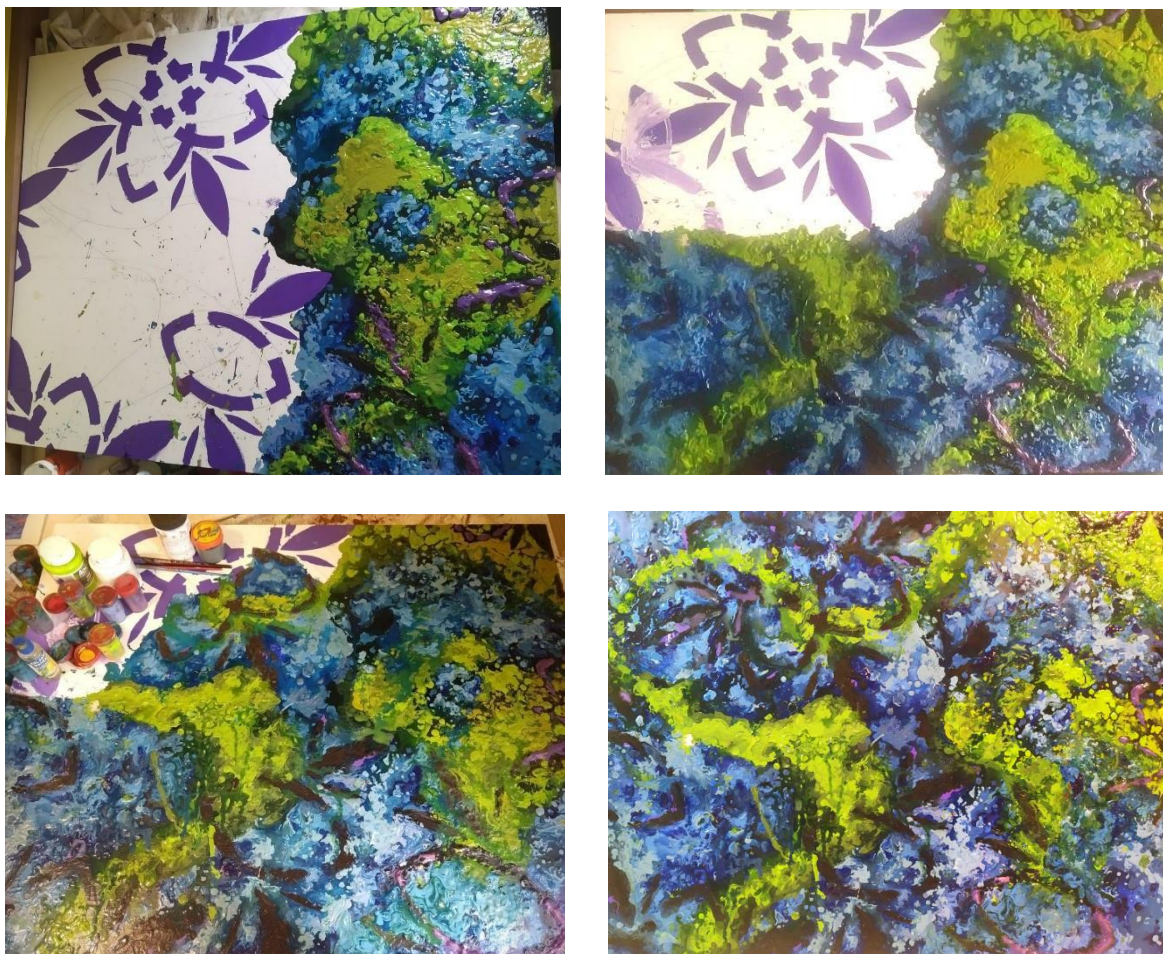


Figura 119 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Processos da pintura *Memória Lembrança*.
Fonte: Arquivo da artista

O uso de gel médium, fluidificador e água misturada à tinta acrílica criava manchas e respingos. Já o álcool misturado à tinta acrílica com o gel médium criou áreas mais fluidas e turvas. O esmalte cintilante misturado à tinta acrílica criou alguns pontos de camadas mais espessas. Resultando em um campo pictórico mais diversificado em texturas, manchas, craquelados, empastes e acúmulos das tintas. Por vezes utilizei da raspagem, fazendo um processo de subtração da tinta mesclado com o processo de adição por acúmulo da matéria. As laterais pintei com a mão, criando na borda uma pintura mais gestual. O modo como utilizei a espátula também criava uma sensação de uma pintura gestual. Todos esses pontos contribuíram para modificar significativamente as imagens do estêncil (Figura 119 a, b, c e d).

O nome da pintura surgiu quando estava revisitando as outras pinturas, momento em que percebi que os títulos estão ligados à memória de modo direto ou indiretamente. Resolvi colocar o nome dessa pintura *Memória Lembranças*. Além

disso, o resultado pictórico remetia a uma memória em expansão, sendo recriada e reorganizada as lembranças, por meio de novas vivências, não ficando preso apenas ao passado, mas deixando o presente participar dessa memória não apenas como atualizador e sim como propulsor das memórias atuais.

3.4.3 *Tecendo Lembranças*: o ornamento “sangra” e rompe com a figura-fundo



Figura 120 Daniela Marton. *Tecendo Lembranças*, 2022, acrílica, esmalte, resina e pó grafite sobre tela, 80 x 100 cm.

Fonte: Arquivo da artista

A pintura *Tecendo Lembranças* (2022) (Figura 120) foi elaborada quando percebi que tinha trazido as memórias de várias cidades onde morei, São José dos Campos, São Paulo e Curitiba, mas faltava a cidade onde nasci. Quando notei isso, pensei que talvez esse meu “esquecimento” de perceber, após a sétima pintura, seja

pelo fato de eu ter “apenas” nascido em Turim, na Itália, onde morei pouco tempo e, depois, já vim para o Brasil. Então, eu não tinha muitas memórias, apenas de quando ia visitar minha família. Precisei resgatar essas lembranças e recriar outras. O ornamento arquitetônico que utilizei, por mais estranho que possa parecer, foi o jônico, o mesmo utilizado na pintura *Rupturas* (2020), a primeira pintura que inaugurou essa nova etapa da minha produção pictórica.

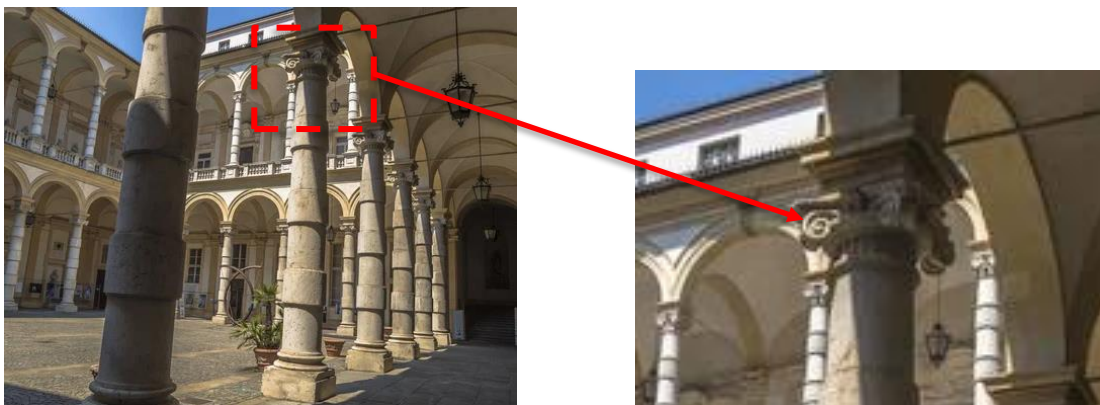


Figura 121 (a) Imagem da *internet* referente à cidade de Turim na Itália.⁴⁵ (b) Trecho ampliado mostrando o ornamento jônico.⁴⁶

Resolvi trazer para a pintura *Tecendo Lembranças* (2022) o ornamento jônico (Figura 121 a e b), pelo fato de ser um dos elementos arquitetônicos que se encontra de modo recorrente na cidade de Turim. Além disso, o modo como utilizei as formas jônicas na pintura remete ao útero materno, fazendo uma referência à cidade onde nasci.



Figura 122 Imagem da *internet* do Mole Antonelliana em Turim.⁴⁷

⁴⁵ Fonte: site: <https://br.depositphotos.com/stock-photos/university-torino.html> acesso em 15/06/2022 às 23:00.

⁴⁶ Fonte: site: <https://br.depositphotos.com/stock-photos/university-torino.html> acesso em 15/06/2022 às 23:00.

⁴⁷ Fonte: site: <https://www.expedia.com.br/Mole-Antonelliana-Historic-Centre.d6078050.Guia-de-Viagem> acesso em 15/06/2022 às 22:30.

Outro elemento arquitetônico que utilizei para a produção da pintura foi a forma da arquitetura do *Mole Antonelliana* (Figura 122), construído em 1863 pelo arquiteto Alessandro Antonelli (1798 -1888). Inicialmente era uma sinagoga, depois a prefeitura da cidade e, atualmente, é o Museu Nacional do Cinema. Tornou-se um importante ponto turístico e cultural da cidade. Como estava resgatando memórias da cidade Natal, resolvi colocar novamente a imagem da forma do projeto *Pavilhão das Gaivotas* (Figura 123 c), que remete à São José dos Campos, minha segunda cidade Natal.

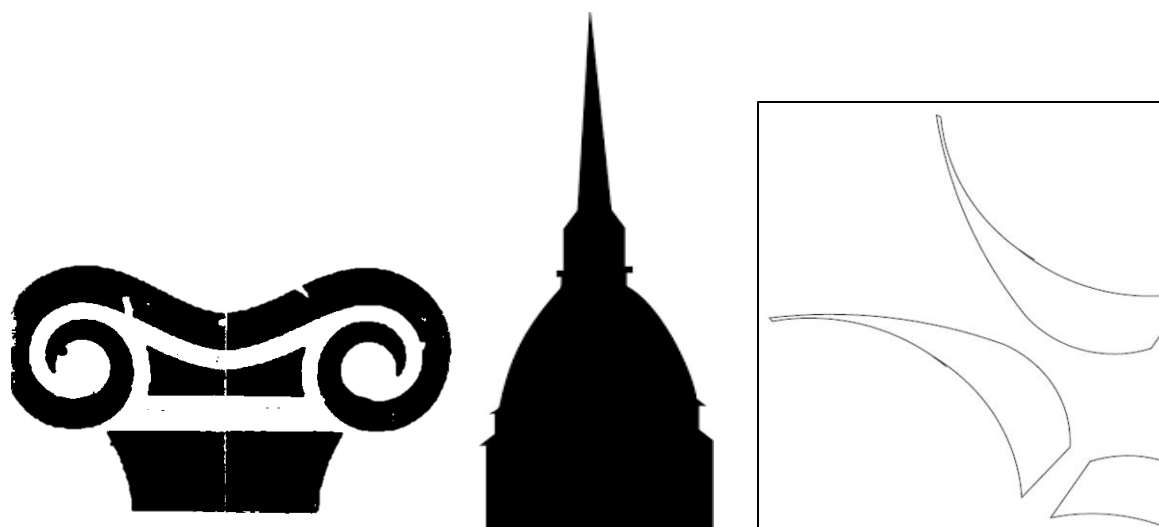


Figura 123 Daniela Marton (a) Desenho da simplificação do ornamento jônico feito no *Autocad*; (b) simplificação da forma arquitetônica do Mole Antonelliana feito no *Autocad*; (c) Desenho simplificado do projeto Pavilhão das Gaivotas feito no *Autocad*.

Fonte: Arquivo da artista

Após escolhida as imagens, comecei o processo semelhante às demais pinturas. Transporte as imagens da *internet* para o *Autocad* e simplifiquei as formas arquitetônicas. Depois, comecei o processo do estudo compositivo, notei que seria interessante ampliar ao máximo a imagem do ornamento da coluna jônica (Figura 123 a). Ao fazer isso, a imagem do ornamento sangrou para fora da tela criando um efeito de descontinuidade e expansão dessa imagem. Resolvi utilizar mais uma vez o ornamento jônico, porém numa escala menor. Entrelaçando-o à forma do *Mole Antonelliana* (Figura 123 b). O objetivo era criar um rompimento visual na imagem do ornamento da coluna jônica. Para equilibrar essas tensões, coloquei os detalhes dos ornamentos nos cantos, criando uma composição assimétrica. Após o estudo compositivo, iniciei a análise da cor. Fiz vários modelos visando verificar qual ficaria melhor (Figura 124 a, b, c e d).



Figura 124 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Estudo da pintura *Tecendo Lembranças no Autocad*.
Fonte: Arquivo da artista

Com o término do estudo da pintura no *Autocad*, resolvi, assim como as demais pinturas, fazer um pequeno estudo da pintura em tinta acrílica sobre papel (Figura 125). Achei interessante adotar esse procedimento, pois permite compreender melhor como ocorre a relação cromática da pintura com as imagens dos ornamentos.



Figura 125 Daniela Marton. Estudo da pintura *Tecendo Lembranças*, 2022, acrílica sobre papel.
Fonte: Arquivo da artista



Figura 126 Daniela Marton. Impressão para o estêncil da pintura *Tecendo Lembranças*.
Fonte: Arquivo da artista

Após ter certeza das cores a serem utilizadas, imprimi a imagem do *Autocad* (Figura 126) na escala real da pintura em tela. Em seguida, recorto as imagens surgindo um grande molde vazado, o estêncil. Porém, não recortei toda a imagem, algumas frotei na tela, para facilitar o processo da pintura e evitar que o estêncil ficasse muito recortado, pois a composição apresenta muitos elementos sobrepostos.

A respeito dos materiais utilizados para essa pintura, foram praticamente os mesmos: tinta acrílica adicionando gel médium, fluidificador e água. Além disso, misturei a tinta acrílica com a resina. Resolvi utilizar novamente o esmalte. Adicionei dois novos materiais: a tinta guache e o pó grafite a pintura. Notei que a cada pintura vou colocando novos materiais, visando analisar como se comportam no campo pictórico.

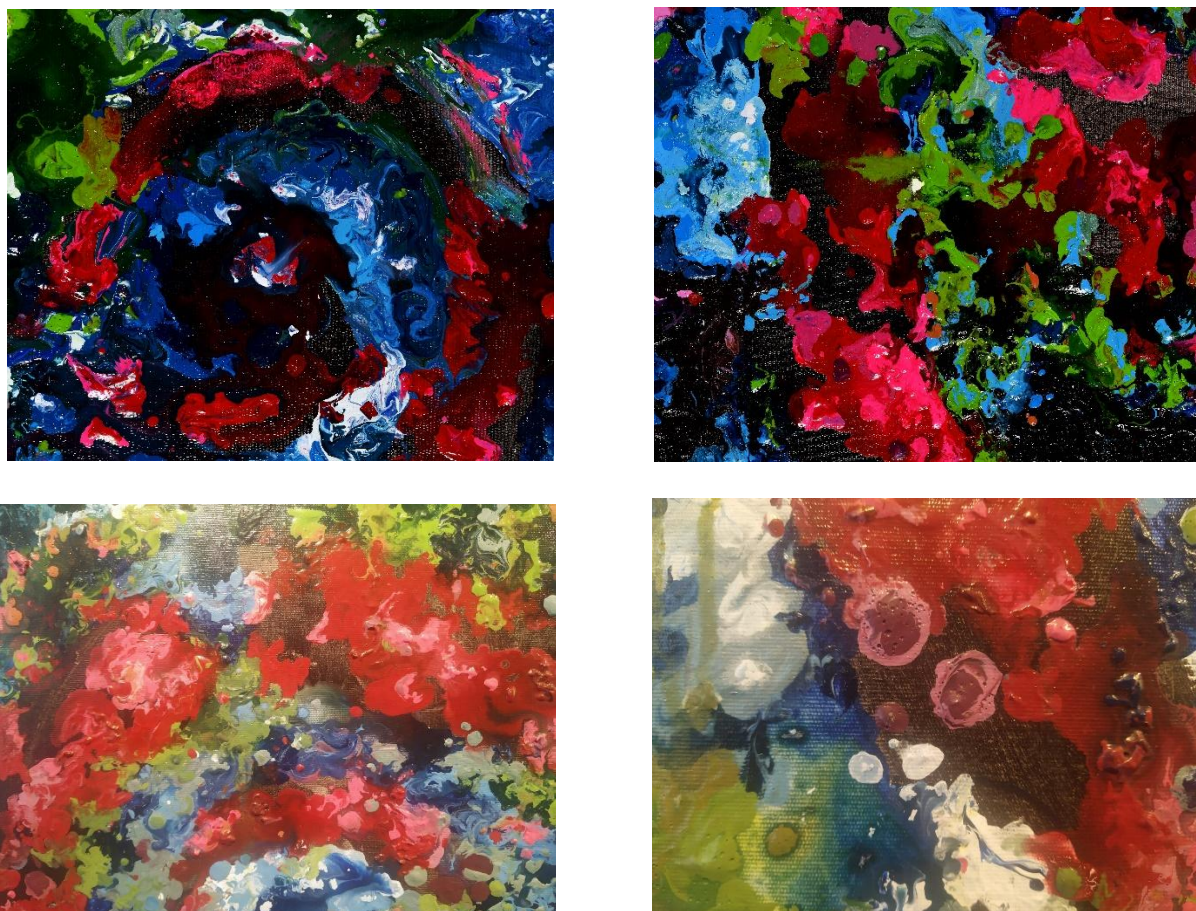


Figura 127 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Detalhes da pintura *Tecendo Lembranças*.
Fonte: Arquivo da artista

Observei que o resultado plástico foi satisfatório para a finalidade que desejava, a desconstrução do ornamento. Além disso, visava um campo pictórico diversificado em texturas, manchas, respingos e escorridos (Figura 127 a, b, c e d). O objetivo era fazer com que o ornamento Jônico ficasse à deriva quase sumindo dentro dessa materialidade de misturas de tintas e materiais. Em alguns pontos deixei a tinta escorrer para fora da tela deformando ainda mais a imagem do ornamento. Dessa forma, as imagens acabaram se misturando com o fundo da pintura, de modo a ficarmos na dúvida sobre o que é ornamento e o que é o fundo pictórico. O que faço é uma desconstrução da relação figura-fundo (Figura 128 a, b, c e d).



Figura 128 (a), (b), (c) e (d) Daniela Marton. Processo da pintura *Tecendo Lembranças*, 2022.
Fonte: Arquivo da Artista

Os matizes para essa pintura foram tons azulados, esverdeados, avermelhados, o magenta e o preto. Porém, a ideia da pintura, a princípio, era utilizar tons marrons, nos locais em que se encontra o verde. No estudo da pintura (Figura 125), notei que a o marrom não apresentava o efeito desejado, a composição ficava pesada e a pintura perdia o equilíbrio, o olhar acabava pendendo para baixo e não para toda a pintura. Resolvi substituir o marrom pelo verde, promovendo uma harmonia com o azul e um contraste cromático com os tons avermelhados (Figura 128 a, b, c e d). Conseguindo assim o efeito desejado.

O nome da pintura surgiu logo no começo. Pois me sentia como se tivesse tecendo lembranças, revivendo memórias e acrescentando novas histórias, como se fosse uma colcha de retalhos, sendo pacientemente construindo através dos fragmentos de memórias das situações que vivi e outras que não presenciei, mas estava construindo por meio das imagens da *internet*.



Figura 129 Adriana Varejão. *Altar I*, 1987, óleo sobre tela, 185,00 cm x 170,00 cm.⁴⁸

O resultado pictórico da pintura *Tecendo Lembranças* (2022) me lembrou a obra *Altar I* (1987) (Figura 129) da artista Adriana Varejão, em que a imagem dos ornamentos se desfaz dentro da densa materialidade da tinta. Isso ocorre de tal modo que ficamos na dúvida sobre o que seria figura e o que seria fundo. Semelhante ao que ocorre no campo pictórico do meu trabalho, *Tecendo Lembranças*, o ornamento se dilacera dentro da materialidade de tal modo que se confunde com o fundo da pintura. Além disso, o uso dos tons azuis, magentas e verdes apresenta uma certa semelhança cromática com a pintura *Altar I* (1987) da artista Adriana Varejão.

Em relação às três pinturas *Fantasia* (2022), *Memórias lembranças* (2022) e *Tecendo Lembranças* (2022), essas apresentam o uso do mesmo ornamento em diferentes escalas, de modo a criar uma composição mais orgânica e sinuosa rompendo com a padronização geométrica rígida presente nas pinturas *Rupturas* (2020), *Fragmentos* (2020), *Quimera* (2020), *Ilusão* (2020) e *Construindo Recordações* (2021). De acordo com Paim (2000, p.92), “ornamento capaz da máxima expressividade é a linha sinuosa infinita” que se desdobra e se expande. A linha sinuosa presente nas formas ampliadas desses ornamentos utilizados para as pinturas *Fantasia* (2022), *Memórias lembranças* (2022) e *Tecendo Lembranças* (2022) visa romper a ordem rígida. A ideia de criar ornamentos de diferentes tamanhos e

⁴⁸ Fonte: site: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra7805/altar-i> acesso: 25/06/2023 às 22:30.

promover uma composição sinuosa, veio por meio da observação das próprias imagens ampliadas dos detalhes dos ornamentos das pinturas anteriores, a partir dos quais percebi que poderia tirar partido disso para a produção dessas três pinturas.

No resultado pictórico, em alguns momentos, parece que o ornamento se funde ao fundo matérico da pintura, deixando certa ambiguidade. Embora os ornamentos apresentem em sua forma uma geometria rigorosa na construção do plano ornamental, “a harmonia do conjunto depende da presença de elementos contrastantes” (PAIM, 2000, p. 18). No caso das minhas pinturas, seriam a materialidade, a cor, as texturas, as manchas e as camadas de tintas onde o ornamento ora se funde com o campo pictórico, ora é completamente alterado.

3.4.4 *Sem Título*: fechamento de uma pesquisa e abertura para novos trabalhos

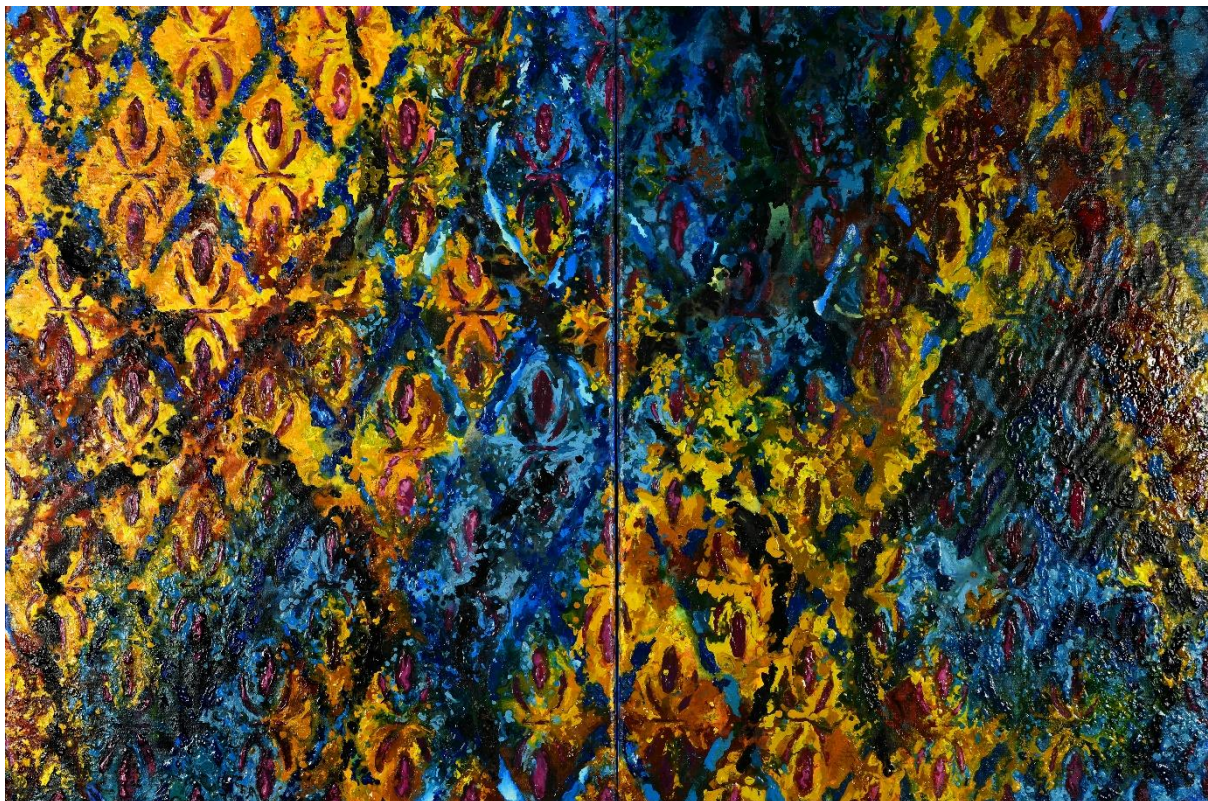


Figura 130 Daniela Marton. *Sem Título*, 2022, acrílica, semente de maracujá, pixe, pó xadrez, pó de argila, giz pastel oleoso e grafite sobre tela, 100 x 150 cm.

Fonte: Arquivo da artista

Para a pintura *Sem Título* (2022) (Figura 130), construí um díptico, sendo que cada tela possui 100 x 75 cm, totalizando 100 x 150 cm, seguindo uma sugestão da banca para fazer trabalhos em escala maiores, já que trabalho a partir de referenciais da arquitetura. Como no momento não tenho condições de espaço para ampliar mais ainda a escala das minhas pinturas, optei por fazer uma pintura em forma de díptico. Essa pintura é a primeira que faço pensada para ser uma pintura modular, embora tenha feito apenas dois módulos, essa pintura poderia ser expandida para mais módulos. Penso que a forma de disposição no espaço expositivo dessa pintura pode ser com os dois módulos justapostos, lado a lado, ou com um pequeno espaço entre as duas partes. Como ainda é uma nova abordagem plástica na minha trajetória, é sintomático de que tenha nomeado a pintura como *Sem Título*.



Figura 131 Imagem da *internet* Catedral de Brasília do arquiteto Oscar Niemeyer.⁴⁹

A respeito das imagens escolhidas, resolvi selecionar a obra *Catedral de Brasília* (Figura 131), do arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer (1907-2012). O motivo da minha escolha foi pelo fato de o arquiteto ter sido uma grande referência, não apenas para arquitetura brasileira, mas também para a arquitetura mundial. Em 1988 o arquiteto ganhou o prêmio *Pritzker*, considerado o prêmio Nobel da arquitetura. Me lembro que um dos motivos que me levou a fazer arquitetura foi a admiração que eu tinha pelas obras arquitetônicas de Oscar Niemeyer. Porém, entre tantas obras do arquiteto, escolhi a *Catedral de Brasília*, pois, esse projeto, sempre que olho, me remete diretamente à relação entre arte e arquitetura, além da leveza das formas da estrutura de concreto armado que se repetem ao longo do projeto, apresenta também uma falsa sensação de ser apenas um ornamento. Foi exatamente essa estrutura curva e sinuosa que utilizei para desenvolver essa pintura.

Outro elemento utilizado foi retirado da imagem do portão da casa dos meus avós em São José dos Campos, de onde carrego bastante memórias afetivas da infância, adolescência e de quando vou visitá-los. Lembro também dos encontros familiares de Natal, Páscoa, Ano Novo, aniversários, que sempre acontecem na casa dos meus avós. Resolvi utilizar essa imagem como encerramento da pesquisa plástica do Mestrado, pois é a imagem que me traz uma forte carga de memória afetiva, de várias camadas do tempo. Ao mesmo tempo, ao utilizar pela primeira vez um díptico, penso que é um novo caminho que pode se abrir para minhas futuras pinturas, após a finalização desta etapa.

⁴⁹ Fonte: site: <https://www.vivadecora.com.br/pro/catedral-de-brasilia/> acesso 20/08/2022 as 10:30.



Figura 132 Daniela Marton a) Ornamento simplificado grade do portão b) Ornamento simplificado da arquitetura da Catedral Brasília.

Fonte: Arquivo da artista

Após as escolhas das imagens, transporte-as para o *Autocad* e comecei o processo de simplificação das formas (Figura 132 a e b). Resolvi fazer pequenas alterações na forma para criar o efeito compositivo que estava desejando: criar imagens mais sinuosas e arredondadas, visando quebrar um pouco a rigidez da modulação e da forma do ornamento arquitetônico.



Figura 133 Daniela Marton. Papel de presente.

Fonte: Arquivo da artista

Ao iniciar o estudo compositivo, observei um papel de presente (Figura 133) e notei que seguia uma repetição, além disso, as imagens lembravam muito o ornamento. Achei interessante essa repetição “infinita” da imagem do papel de parede e percebi que se encaixava muito bem no estilo da minha pintura. Resolvi incorporar essa repetição infinita dos ornamentos à minha pintura *Sem Título* (2022).

Porém, nesse papel de presente, apresentavam-se linhas retas sequenciais. Como a minha pintura era modular, se eu colocasse as linhas retas iriam potencializar os limites da borda da tela, não era esse objetivo que queria; além disso, poderia criar uma ruptura e uma segregação de uma tela para outra, minha intenção era de promover a unicidade entre os dois módulos. Então resolvi utilizar as linhas nas diagonais, para criar uma união e uma ligação visual de continuidade de uma tela para a outra. Quebrando um pouco com a linha do módulo da tela pois, ao unir uma pintura com a outra, aparece essa marca de divisão entre as telas e a linha diagonal ajuda a quebrar isso, promovendo uma continuidade visual.

John Elderfield, no seu texto *Grids*⁵⁰ (Artforum X- maio, 1972, p. 53 e 54), afirma que “a grade é usada para descentralizar a superfície da imagem: para criar uma superfície integral de elementos muito semelhantes, repetindo-se de modo a produzir um bloco textural uniforme”. E, ao discorrer sobre a concepção de que a grade é um atributo do módulo, constituída por unidades de dimensões fixas, quer se apresentem como verticais, horizontais ou diagonais, afirma que seu uso tem sido para “exibir” a superficialidade de uma pintura ou organizar uma superfície de modo a permitir a dispersão de elementos pictóricos dentro de sua “estrutura”. Rosalind Krauss (1985, p. 23 e 24), por sua vez, ao falar sobre essa questão e descrever as características formais da grade, preconiza como sendo um elemento de auto referencialidade da arte:

achatada, geometrizada e ordenada a grade é antinatural, antimimética e antirreal. É a imagem da arte quando esta volta às costas à natureza (...) a grade serve para eliminar a multiplicidade de dimensões do real (...) A grade declara ao mesmo tempo o caráter autônomo e auto referencial do espaço da arte. (KRAUSS, 1985, p.23 e 24)

Embora a proveniência da grade, no meu trabalho (Figura 134 e Figura 135), venha de um espaço do real, quando eu a transfiro para a pintura, mesmo que descaracterizando-a visando romper a rigidez de suas linhas pelas pinceladas matéricas, se levar em conta o que diz Krauss, a grade se apresenta como auto referencialidade na minha pintura.

⁵⁰ Fonte: ELDERFIELD, John. " Grids" in Artforum. <https://www.artforum.com/print/197205/grids-36215>. Acesso 09.07.2023, 14h.

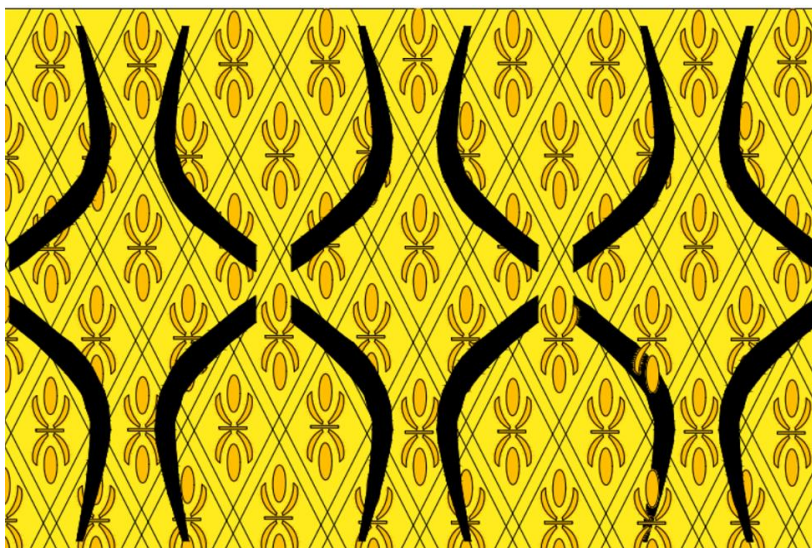


Figura 134 Daniela Marton. *Estudo I* da pintura *Sem Título* feito no *Autocad*.
Fonte: Arquivo da artista

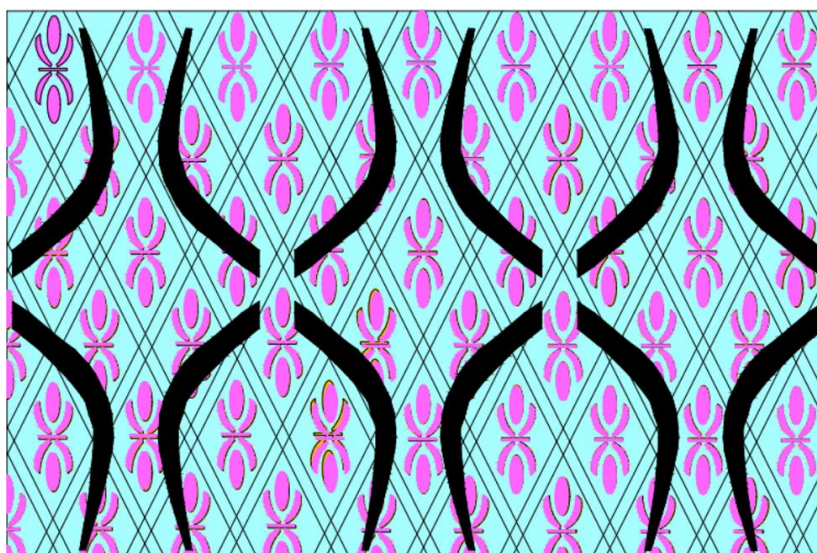


Figura 135 Daniela Marton. *Estudo II* da pintura *Sem Título* feito no *Autocad*.
Fonte: Arquivo da artista

Após ter feito o estudo compositivo (Figura 134 e Figura 135), iniciei o estudo de cor no *Autocad*, pude notar que o fundo precisaria de várias cores de matizes diferentes para criar a sensação de parede desgastada pelo tempo, como se estivesse passado por diversas camadas de tintas sobrepostas uma sobre as outras.



Figura 136 Daniela Marton. Estudo pintura *Sem Título*, 2022, acrílica sobre *canson*.
Fonte: Arquivo da artista

Resolvi fazer um estudo da pintura no papel *canson*, adotando tons amarelados e azulados para o fundo. Nesse estudo (Figura 136), pude perceber também a necessidade de usar diferentes matérias para a criação dessa pintura, pois criaria um campo pictórico mais rico, com diversas camadas, passando a sensação do desgaste do tempo como se a pintura fosse um palimpsesto de rastros da memória não apenas minha, mas também da própria pintura. Após feita essa observação, notei que precisava de outras cores além das utilizadas no estudo da pintura, acrescentei tons terrosos, vermelhos, verdes e os magentas.



Figura 137 Daniela Marton. Estêncil da pintura *Sem Título*.
Fonte: Arquivo da artista

Em seguida, imprimi o estudo do *Autocad* no tamanho real da pintura 75 x 100 cm. Como se tratava de muitas imagens do ornamento, acabou sendo mais trabalhoso para recortá-las. Quando notei isso, resolvi transferir as imagens para a tela usando o giz pastel oleoso e não a tinta acrílica. Pois a tinta acrílica faz com que o estêncil cole na tela e acabaria perdendo o molde, não era essa a minha intenção, pois usaria mais uma vez o mesmo molde (Figura 137) para o outro módulo dessa pintura. Além disso, algumas imagens acabei frotando na tela (Figura 138), para facilitar o processo da pintura, evitando, assim, que o estêncil ficasse muito recortado e perdesse as configurações das imagens, por ter muitos elementos.

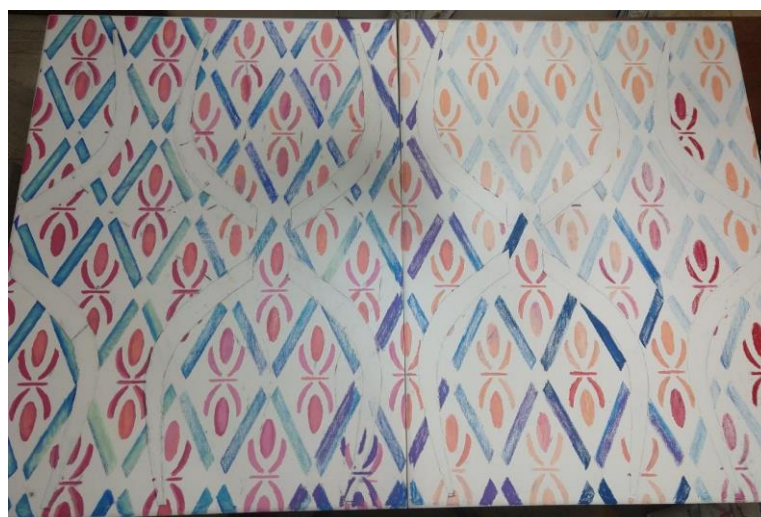


Figura 138 Daniela Marton. Processo da pintura *Sem Título*.
Fonte: Arquivo da artista

Em relação aos materiais adotados para a obra *Sem Título* (2022), foram os mais diversos possíveis. Além dos materiais que sempre utilizo, como a tinta acrílica, gel médium, fluidificador, água, pó grafite e guache. Adicionei novos materiais: pó xadrez, pó de argila, cola, giz pastel oleoso, tinta preta para gravura e semente de maracujá. Fiz uma nova mistura de pó de argila com cola e gel médium, surgindo uma tinta natural de modo que, se eu colocasse mais cola, ficava mais matérica, se colocasse mais água, ficava mais fluida. Após seca, essa tinta natural apresentava a consistência que eu desejava, parecia com uma tinta descolando da parede como se estivesse desgastada e envelhecida pelo tempo. Em alguns pontos coloquei a tinta natural seca na tela, criava uma película como se fosse uma casca de tinta despreendida da tela (Figura 139 a e b e Figura 140 a).

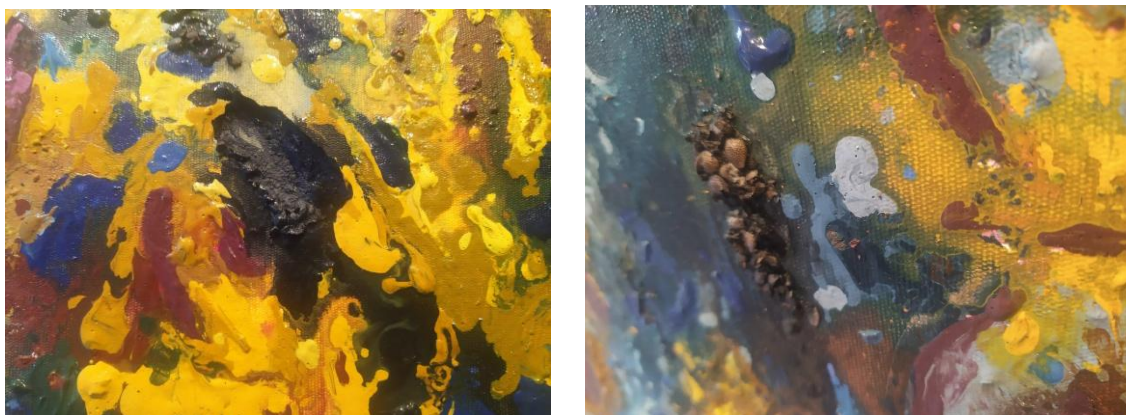


Figura 139 (a) e (b). Daniela Marton. Detalhes da pintura *Sem Título*, 2022
Fonte: Arquivo da Artista



Figura 140 (a) e (b) Daniela Marton. Detalhes da pintura *Sem Título*, 2022.
Fonte: Arquivo da Artista

Observei que toda essa alquimia apresentou um resultado interessante no campo pictórico (Figura 139 a e b, e Figura 140 a e b), lembrava uma parede antiga

ou papéis de parede velhos desgastados pelo tempo, em que as manchas e as sobreposições de diferentes materiais criavam diferentes texturas e camadas de níveis dentro da própria pintura. Deixei, em alguns pontos, a marca do estêncil feita em giz pastel oleoso para acentuar ainda mais esses rastros de camadas do processo da pintura (Figura 141 a e b).



Figura 141 (a) e (b) Daniela Marton. Processo da pintura *Sem Título*, 2022.
Fonte: Arquivo da Artista

A tinta da gravura tinha uma consistência mais espessa e coloquei para acentuar o ornamento, para dar a sensação de estar no fundo da tela. Coloquei as sementes de maracujá mergulhadas na tinta da gravura, isso criou uma espécie de textura, acentuando ainda mais a ideia de rastros de acúmulo de matéria. Em alguns pontos, fiz raspagem da tinta para poder aplicar uma nova camada. Como estava passando por alguns problemas de saúde na família, tanto as cores usadas quanto a intensa materialidade e as constantes sobreposições de camadas de tinta, seriam, de alguma forma, o processo se tornar uma vivência dessa etapa dolorosa que eu estava passando. A matéria se torna uma ferida e o tempo se torna muito incerto, dentro dessa incerteza da vida, as imagens dos ornamentos e das grades vão se desfazendo (Figura 141 a e b, e Figura 142).

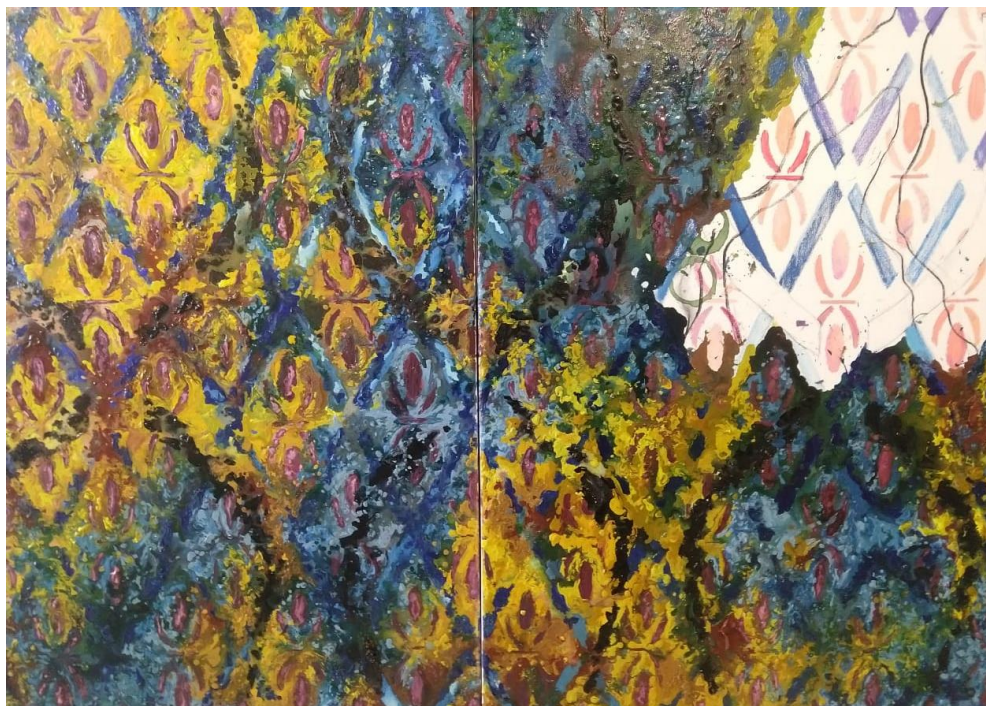


Figura 142 Daniela Marton. Processo da pintura *Sem Título*, 2022.
Fonte: Arquivo da Artista

Os matizes para esse trabalho foram se construindo à medida em que a pintura foi sendo desenvolvida (Figura 142), os primeiros tons foram os amarelados e os azulados, depois senti a necessidade de usar outros tons para essa pintura, matizes terrosos. Para isso, utilizei pó de argila e fiz várias tintas naturais, surgindo uma gama de matizes terrosos. Algumas cores surgiram da mistura dentro da própria tela. À medida que o tempo passava, meu humor ia oscilando muito em virtude do problema familiar de saúde e isso me afetou, acabou refletindo na pintura através das escolhas das cores vermelhas e do preto matérico. Dessa forma, o uso que faço da “cor como pigmento e simultaneamente como emoção” (GIANNOTI, 2021, p.66), apresenta-se não apenas nessa pintura, mas em todas as outras onde o sentimento vivido no presente acaba impactando nas suas faturas.

A pintura *Sem Título* (2022) acabou se aproximando de alguns trabalhos em que consta a repetição sistemática e padronizada da imagem, como nas pinturas *Rupturas* (2020), *Fragmentos* (2020), *Quimeras* (2020), *Ilusão* (2020) e *Construindo Recordações* (2021). Além disso, a obra *Sem Título* se aproxima também das pinturas *Fantasia* (2022), *Tecendo Lembranças* (2022) e *Memoria Lembranças* (2022), no que se refere à exploração de diferentes materiais para a construção do campo pictórico, surgindo uma pintura com uma diversidade de camadas de acúmulo de tinta. No

entanto, a obra *Sem Título* (2022), apresenta algumas novidades no que se refere ao uso da pintura modular e do uso da grade para a composição da imagem. Mostrando novos caminhos e possibilidades de desdobramentos para as próximas pinturas.

4. EXPOSIÇÕES: VISIBILIDADES DAS POÉTICAS PICTÓRICAS DA PESQUISA DE MESTRADO

Gostaria de finalizar esta pesquisa plástico-teórica relatando a obtenção de resultados muito positivos para a minha trajetória como artista. Apresento aqui as exposições resultantes da minha pesquisa de Mestrado. Eu havia enviado propostas de exposições individuais que contemplavam os trabalhos apresentados no Mestrado, realizado no PPGAV/IA/UFRGS para: o MAM (Museu de Arte Moderna), em Resende (Rio de Janeiro) e, ainda, Museu Rosacruz e para o Museu Alfredo Andersen, ambos museus importantes para a cidade de Curitiba, onde vivo atualmente e que foram aceitas. Assim, realizei no Museu Rosacruz a exposição chamada “Matéria, Memória e Imagem”, que ocorreu em 2022, na qual apresentei pinturas em tela, em papel e os estênceis mostrando, também, outras pinturas realizadas antes do Mestrado.

Na exposição para o Museu Rosacruz, utilizei, pela primeira vez, o estêncil e as pinturas em papel em um ambiente expositivo, pois gostaria de verificar se a suspeita que tinha em relação a esses processos serem um trabalho artístico, era de fato contundente, pois a melhor maneira de verificar isso, seria colocá-los em uma exposição. No entanto, precisei criar alguns suportes para tirá-los da condição de meros processos para trabalhos finalizados. Os estudos das pinturas feitas no papel *canson* foram colocados em uma moldura preta com vidro belga antirreflexo (Figura 143). Já os estênceis, imprimi novamente cada um, pois muitos estavam seriamente danificados por conta do processo de transportar a imagem do estêncil para a tela, de modo que a tinta acrílica acabava colando o estêncil na tela e, quando os tirava, acabava rasgando. Por conta disso, precisei imprimir novamente. Após impresso, criei uma estrutura de madeira e coleí o estêncil atrás (Figura 144), possibilitando fixá-lo na parede da exposição.



Figura 143 Daniela Marton. *Estudo III* da pintura *Memoria Lembrança*, 2022, acrílica sobre papel *canson*, moldura preta.
Fonte: Arquivo da Artista



Figura 144 Daniela Marton. Estêncil da pintura *Fantasia*, 2022, papel sulfite 180g, moldura em madeira.
Fonte: Arquivo da Artista

Após finalizado os suportes, tanto para o estêncil quanto para o estudo da pintura no papel *canson*, coloquei-os no espaço expositivo. Pude constatar que esses trabalhos não eram somente meros documentos do processo da pintura, pois apresentavam o resultado plástico de um produto finalizado. O modo como a luz do

espaço expositivo do Museu Rosacruz insidia sobre a superfície do estêncil (Figura 145 a e b) destacava os recortes da imagem, criando um jogo de luz e sombra, criando um efeito dual de presença e ausência da imagem.



Figura 145 (a) e (b) Daniela Marton. Imagem da exposição individual *Matéria, Memória e Imagem* da artista Daniela Marton. Museu Rosacruz, 2022. Fonte: Arquivo da Artista

Em relação ao estudo da pintura em papel (Figura 143), ao colocá-lo na moldura, somado à luz do espaço expositivo do Museu Rosacruz (Figura 146, Figura 147, e Figura 148 a e b) incidindo sobre eles, potencializou as texturas, as manchas e os escorridos da tinta, criando uma atmosfera sobre essas pinturas de trabalhos acabados, não sendo meros estudos. Ao constatar isso, passei a ter um olhar mais sensível para as potencialidades desses trabalhos, não os vendo apenas como um mero processo para a próxima etapa. Desse modo, incorporei esses trabalhos para as próximas exposições no MAM Resende (2022) e no Museu Alfredo Andersen (2023).



Figura 146 Daniela Marton. Imagem da exposição individual *Matéria, Memória e Imagem* da artista Daniela Marton. Museu Rosacruz, 2022. Fonte: Arquivo da Artista

No início da minha produção pictórica, como utilizava pouca materialidade nas pinturas sentia a necessidade de colocar moldura nas telas. Mas pude notar que a moldura, sobretudo de cor escura, acabava fechando muito o campo pictórico dessas pinturas. No entanto, a partir da etapa chamada *A Cor da Dor*, as pinturas passaram a ser matéricas, ganhando, assim, uma densidade e um peso visual. Então, tendo constatado isso, resolvi abolir o uso da moldura para que a pintura pudesse causar a sensação de se expandir. Para as pinturas do mestrado, resolvi continuar com o uso apenas da tela, painel sem a moldura, por dois motivos: o primeiro, como essas pinturas são bem matéricas e com um campo pictórico diversificado de texturas, manchas e cores fortes a ausência da moldura permite que a pintura se expanda; o segundo motivo é pelo fato de as composições pictóricas se apresentarem como *all over*. E, sem moldura, acaba potencializando essa questão da repetição infinita da imagem. A moldura acabaria limitando e encerrando a pintura nela mesma e não era essa a minha intenção.



Figura 147 Daniela Marton. Imagem da exposição individual *Matéria, Memória e Imagem* da artista Daniela Marton.
Museu Rosacruz, 2022.
Fonte: Arquivo da Artista



Figura 148 (a) e (b) Daniela Marton. Imagem da exposição individual *Matéria, Memória e Imagem* da artista Daniela Marton.
Museu Rosacruz, 2022.
Fonte: Arquivo da Artista

Vale destacar a minha participação na exposição coletiva do Conexão V, realizada no MUMA (Museu Municipal de Curitiba), em 2023, organizada pelo prof. Dr.

Luiz Antônio Zahdi Salgado, que foi meu professor na FAP. Foram selecionados mais de 30 trabalhos. A exposição traz os mais variados tipos de trabalhos que dialogam com a arte e a tecnologia. Enviei o meu trabalho para o edital e foi aceito. Foi exposto lado a lado o estudo feito no *Autocad* da pintura *Ilusão* (2020) ao lado da pintura *Ilusão* (2020) (Figura 149).

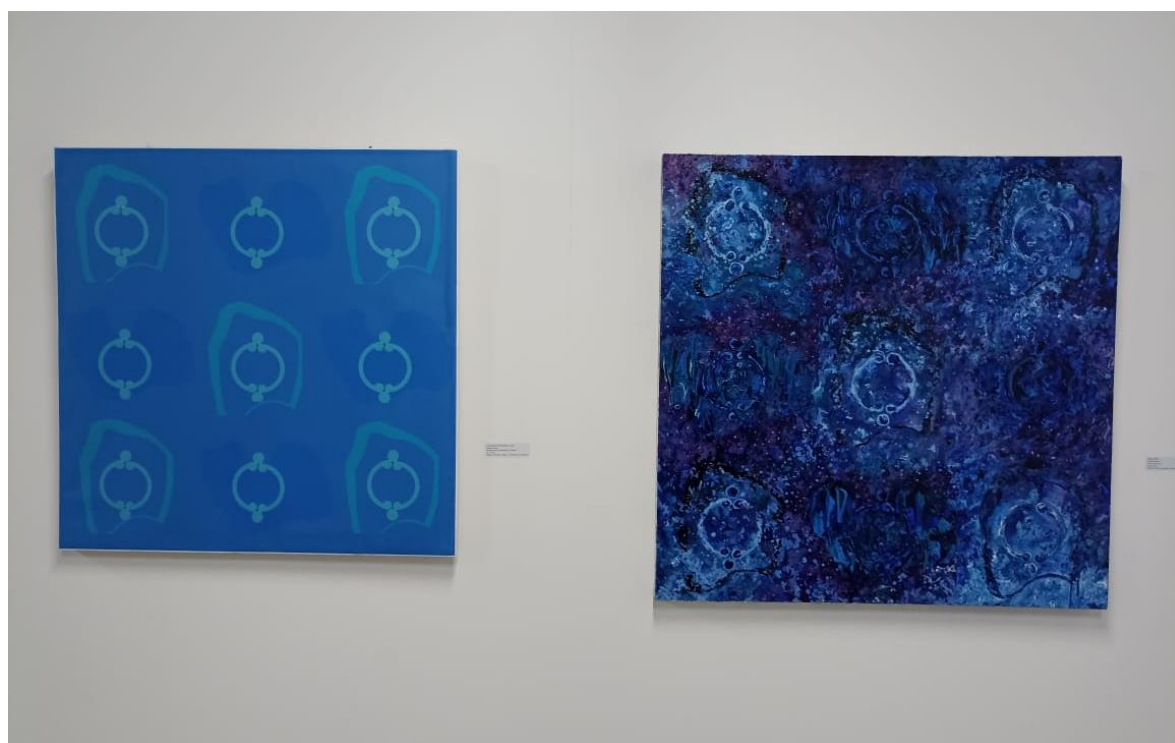


Figura 149 Daniela Marton. Obras da artista na exposição *Conexão V* MUMA, 2023.

Fonte: Arquivo da Artista

Percebi que as imagens da pintura feitas no *Autocad* apresentam o resultado de um trabalho finalizado, porém, só ganha sentido se está ao lado da sua pintura correspondente (Figura 149 e Figura 150). Desse modo, pude constatar que os processos podem se tornar trabalhos artísticos finalizados, dependendo da proposta e do contexto expositivo. Isso para mim foi uma quebra de paradigmas, fazendo com que eu olhasse com mais cuidado para os meus processos, não vendo apenas como mero documentos de trabalho, e sim com potencial para se tornarem trabalhos artísticos para estarem em espaços expositivos. Nessa exposição, ocorreu uma conversa dos artistas para o público, onde pude explicar o meu processo e a poética do meu trabalho.



Figura 150 Daniela Marton. Obras na exposição *Conexão V*
MUMA, 2023.

Fonte: Arquivo da Artista

Agora, em 2023, fiz uma exposição individual no Museu Alfredo Andersen, chamada “Matéria e Memória” (Figuras 151, 152, 153 e 154). Apresentei as pinturas *Rupturas* (2020), *Fragmentos* (2020), *Ilusão* (2020), *Quimeras* (2020), *Construindo Recordações* (2021), *Memória Lembranças* (2022), *Fantasia* (2022), *Tecendo Lembranças* (2022) e *Sem Título* (2022), bem como os estudos em papeis dessas pinturas. Participei de uma entrevista na TV Paraná, na qual pude explicar sobre o meu trabalho e a exposição.⁵¹

⁵¹ A entrevista sobre a exposição, pode ser acessada nos links da reportagem e <https://www.youtube.com/watch?v=0arV2OH47Gg;>
[https://www.youtube.com/watch?v=zSkWE6rXNPA.](https://www.youtube.com/watch?v=zSkWE6rXNPA)



Figura 151 Daniela Marton. Imagem da exposição individual *Matéria e Memória* da artista Daniela Marton. Museu Alfredo Andersen, 2023. Fonte: Arquivo da Artista

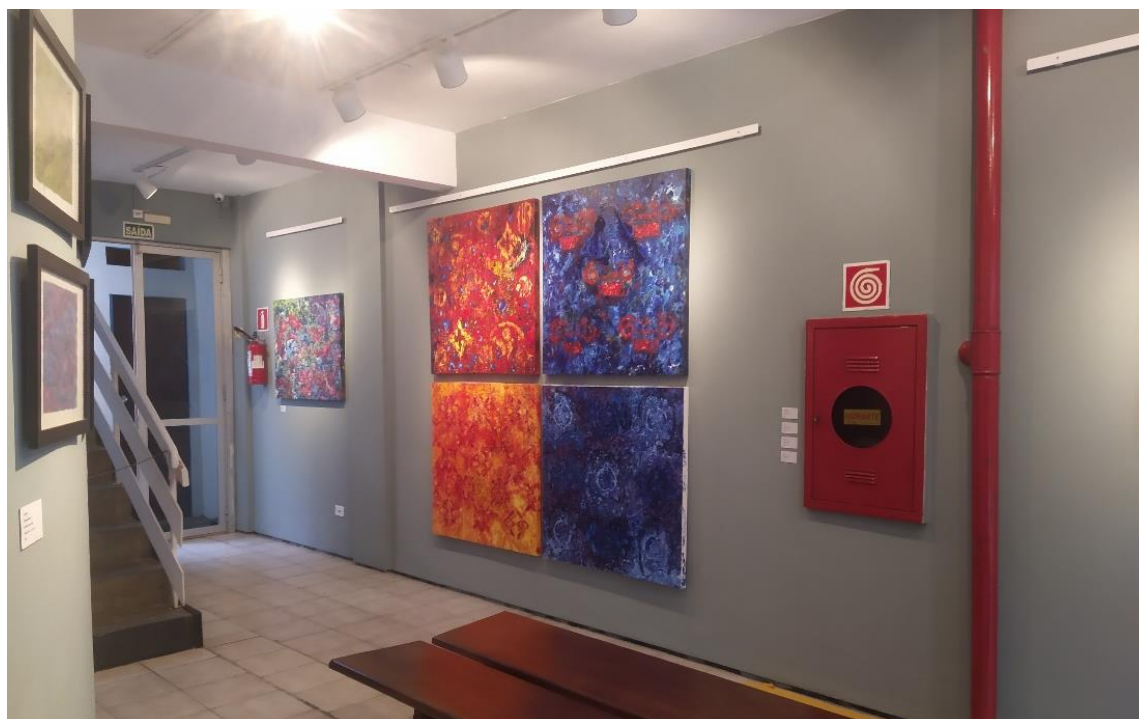


Figura 152 Daniela Marton. Imagem da exposição individual *Matéria e Memória* da artista Daniela Marton. Museu Alfredo Andersen, 2023. Fonte: Arquivo da Artista

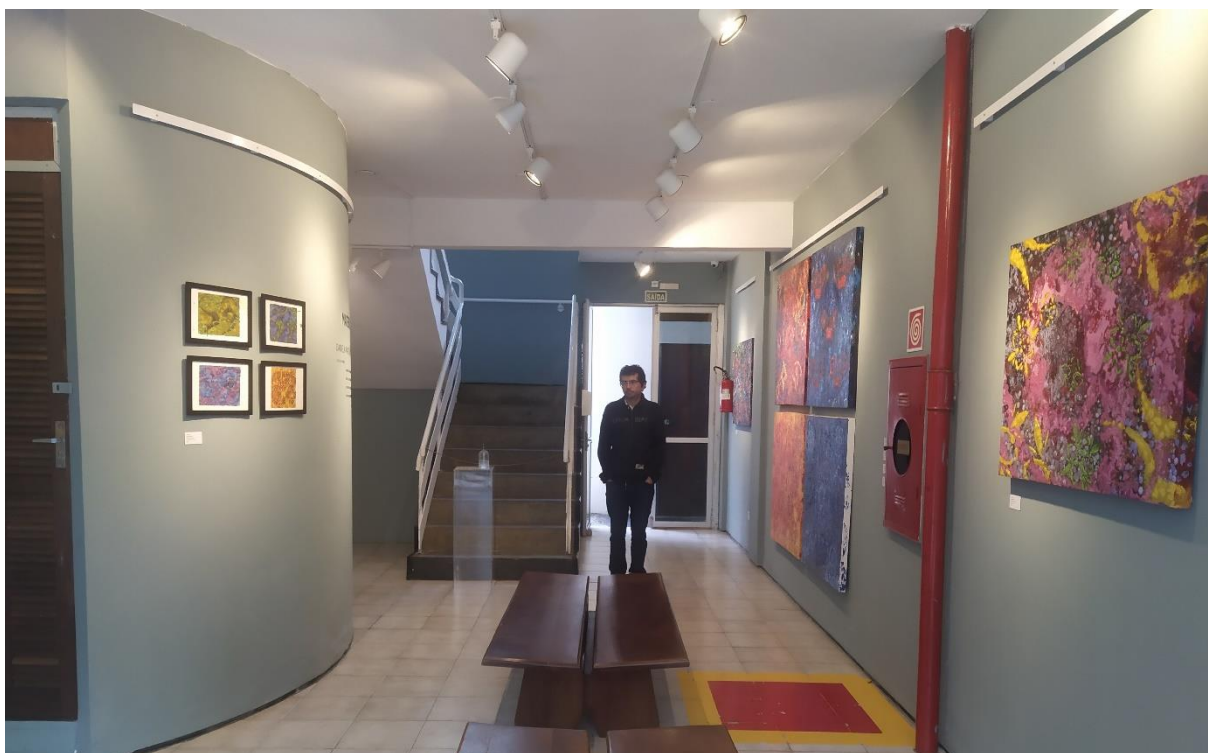


Figura 153 Daniela Marton. Imagem da exposição individual *Matéria e Memória* da artista Daniela Marton. Museu Alfredo Andersen, 2023. Fonte: Arquivo da Artista



Figura 154 Daniela Marton. Imagem da exposição individual *Matéria e Memória* da artista Daniela Marton. no Museu Alfredo Andersen, 2023. Fonte: Arquivo da Artista

Foi a primeira vez que reuni, em uma exposição, somente aquelas pinturas. Verificar como a composição, o estêncil, as imagens, as matérias e as cores se comportam em cada pintura colocadas no espaço expositivo, foi de grande importância para mim. Pude observar que cada pintura tem suas particularidades específicas que se complementam em um todo. O estêncil “desaparece” para se unificar ao todo da pintura, como se mergulhasse dentro da materialidade. A pintura se torna um palimpsesto impregnado de camadas, matérias e cores, na qual faço um contínuo reescrever de memórias e vivências. Disso resulta uma pintura cuja imagem do ornamento se apresenta desgastada, criando um campo de experiência da memória impregnado por diversas matérias que se acumulam criando rastros do estêncil de modo proposital. Concluo esta escrita sobre a minha dissertação com as palavras ditas pelo curador da minha exposição de 2023, Tom Lisboa:

Ao mesmo tempo, a maneira como ela dispõe as camadas de tinta e estabelece entre elas relações cromáticas e táteis, percebemos uma aproximação com o fenomenológico. Somos assim expostos a uma pintura que cria um campo de experiência oriundo desta descontinuidade dos contornos e de uma gama de cores que se desfazem. O que surge são construções desgastadas e instáveis que problematizam, contradizem e expandem conceitos advindos de sua antiga formação acadêmica. Diferentes cargas emocionais permeiam sua produção. Desde a dor que se converte em cor até as escolhas das imagens que remetem ao universo da arquitetura que coleta da internet e reproduz em cada estêncil. (LISBOA, 2023)⁵²

A exposição representou uma síntese de todo o meu trabalho e a culminação de uma etapa da minha trajetória, tendo mostrado o quanto foi significativo realizar meus estudos de Mestrado junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes, no Instituto de Artes da UFRGS.

⁵² Fonte: site: <https://artsoul.com.br/revista/eventos/exposicao-materia-e-memoria-de-daniela-marton> acesso em 19/05/2023 às 14:40

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que posso apresentar como considerações finais é que pude perceber, em um primeiro momento, ao reviver as minhas lembranças: o quanto das minhas memórias estão presentes na minha produção artística, desde a escolha do material (tinta acrílica), o impacto da obra sobre o espaço, as escolhas das imagens do universo da arquitetura e, por fim, tudo o que me possibilitou chegar ao resultado final das pinturas. As várias camadas de tinta presentes nas minhas pinturas contribuem para criar um lastro de memórias e marca das vivências não somente minha, mas também da própria pintura em si, como se fossem palimpsestos, onde a pintura vai constantemente se refazendo, as imagens vão propositalmente se modificando até quase o seu apagamento, deixando um vestígio de algo, como uma forma de enunciar uma vaga lembrança, uma reminiscência de uma memória.

Desse modo, foi possível constatar que ocorreu um amadurecimento gradativo em meu trabalho o qual, no primeiro momento, era apenas uma experimentação de um novo material, onde estava buscando compreender as potencialidades da tinta acrílica na pintura. A partir disso, veio um outro momento na minha pintura, com o acréscimo de alguns elementos na tinta, como o *médium* e o gel, os quais deixavam a tinta com mais fluidez, o que impactou positivamente na pintura. Essa agora passa a ser mais gestual e matérica influenciando o meu modo de pintar, saindo de uma pintura de cavalete para uma pintura numa superfície horizontal. A pintura, nesse momento, deixa de ter um ponto focal e passa a estar diluída no campo pictórico. Devido à materialidade e a luz incidindo sobre a pintura, essa acaba ativando a sensação-tátil e a memória em mim passa a ser um fator importante para a minha pintura. Essa concepção da matéria como reduto da memória e do tempo trouxe-me inquietações a respeito de algumas modificações que notei serem pertinentes para a minha pintura, como o acréscimo dos ornamentos arquitetônicos que tivessem apelo as minhas memórias. Isso acabou desdobrando para a próxima etapa do meu processo pictórico, onde passei a utilizar as imagens e densidade matérica.

Assim, passei a potencializar ainda mais o volume matérico da tinta na minha produção atual. Observo, ainda, que as cores vivas têm sido uma recorrência ao longo

da minha produção plástica, muitas vezes estando as cores atreladas às cargas físico e emocional na qual estou passando. Isso pude notar que acabou sendo incorporado no meu processo artístico. As cores em alguns momentos acabam tendo uma forte carga emocional e um efeito sensível moral sobre mim, ao ponto de conseguir converter as minhas dores em cores.

Essa alquimia do uso do gel médium e do retardador de secagem na pintura somado com a alteração do meu processo artístico ampliou o meu olhar para as novas possibilidades de acrescentar novos materiais junto à tinta acrílica, visando verificar, em um primeiro momento, o resultado alquímico dessas misturas. Após passado no teste de como fica a liga, a textura e consistência da mistura, as utilizo nas pinturas. Os diversos tipos de materiais utilizados, esmalte, pó de argila, pó xadrez, guache, pó de grafite, “piche”, semente de maracujá, resina acrílica, cola e giz pastel oleoso acabam criando uma riqueza de texturas, manchas, camadas, fluidez, densidade matérica e volumes no campo pictórico, culminando numa maior riqueza. Além disso, a matéria se torna um importante elemento atualizador das imagens das minhas memórias passadas no presente, de modo a promover uma espécie da marca do tempo sobre a pintura, surgindo imagens-lembranças. A pintura surge no presente como um resultado da atualização dessas lembranças passadas, sendo assim, “a imagem é um estado presente, e só pode participar do passado através da lembrança da qual ela saiu”. (BERGSON, 1999, p.163).

Em decorrência do acréscimo das imagens à essa pintura matérica, ocorreu também uma alteração significativa no meu processo artístico, no qual a imagem acabou transitando por diversos processos, até chegar na sua materialidade. Assim, a pintura acaba ganhando mais corpo, tornando-se mais matérica. Por vezes, as imagens dos ornamentos somem com os seus contornos originais lineares dentro dessa materialidade, passando a ganhar uma nova roupagem. Além disso, as escolhas dessas imagens coletadas do universo da arquitetura não foram feitas de modo aleatório e, sim, por apresentarem algum significado afetivo de memória-lembranças para mim, fazendo uma alusão também à minha primeira formação. Essas imagens se tornam fragmentos da minha memória afetiva. No caso da minha pintura, seriam as memórias das minhas vivências, pois esses elementos arquitetônicos me remetem aos lugares onde vivi ou visitei, ou estudei na faculdade. Como na memória não temos muita nitidez das imagens, às vezes, elas acabam vindo como se fosse

uma vaga lembrança. Por isso, deixo esses ornamentos arquitetônicos ora quase apagados ora aparentes.

A composição da minha pintura sofre alterações significativas ao longo do tempo, sobretudo quando acrescento as imagens dos ornamentos arquitetônicos. A composição passa, em um primeiro momento, como apresentado nas pinturas *Fragmentos* (2020), *Rupturas* (2020), *Ilusão* (2020), *Quimeras* (2020) e *Construindo Recordações* (2021), a ser mais rígida, com um padrão de repetição sistemática das imagens ao longo do campo pictórico, apresentando uma malha ordenada de eixos verticais e horizontais, buscando certa ordenação das imagens-lembranças. Assim, consigo criar uma repetição sistemática das imagens dos ornamentos ao longo do campo pictórico, como se pudesse essa imagem ser reproduzida infinitamente, o que faz surgir uma pintura “*all-over*”. Mesmo com essa repetição sistemática e padronizada da imagem, os contornos das linhas das imagens dos ornamentos não são preservados, a materialidade da pintura avança sobre estes. Rompendo um pouco com algo racionalizado e padronizado, o resultado pictórico apresentado é de imagens instáveis, desgastadas, manchadas, turvas e craqueladas que acabam reforçando o aspecto da atualização das memórias passadas no presente.

A malha de padronização nas pinturas *Fragmentos* (2020), *Rupturas* (2020), *Ilusão* (2020), *Quimeras* (2020) e *Construindo Recordações* (2021), me fez querer abrir para uma nova possibilidade compositiva para a minha produção pictórica: o rompimento da relação de padronização racional de repetição do uso dos ornamentos, visando verificar o que acontecia nas pinturas e quais os desdobramentos. Para isso, resolvi deixar as imagens-lembranças fora de uma composição rígida de uma malha estrutural de eixos verticais e horizontais, passando as imagens a estarem mais soltas e desprendidas na tela, ora ampliando-os, ora reduzindo a escala da imagem.

Em alguns momentos dispondo as imagens numa espécie de composição em espiral, como no caso da pintura *Fantasia* (2022); em outra pintura, a composição foi na diagonal, como em *Memória Lembrança* (2022); e na terceira pintura, *Tecendo Recordações* (2022), ampliando as imagens de modo que “sangrasse para fora do campo pictórico”, entrelaçando com outra imagem do ornamento. Esses diversos modos compositivos foram feitos de modo intencional, visando verificar que efeito isso poderia causar à pintura e quais os possíveis desdobramentos.

Pude constatar que a pintura não somente apresentou uma composição mais complexa e rica de detalhes, como também se tornou muito mais matérica devido, talvez, ao espraiamento das imagens que passam a tomar com mais intensidade as diversas direções da pintura não somente o eixo vertical e horizontal, de modo que a materialidade rompe de vez com as linhas rígidas e racionais do ornamento, fazendo com que extravasem as minhas emoções, expressões, sensações e percepções, mesclando as memórias passadas com a vivência do presente. Além disso, me senti mais livre para experimentar outros materiais como esmalte, pó grafite, “piche”, cola, pó de argila e giz pastel oleoso. As imagens dos ornamentos acabam quase que se fundindo ao fundo, diluindo completamente dentro da materialidade. Isso fica mais evidente nas pinturas *Memória-Lembrança* (2022) e *Tecendo Recordações* (2022), nas quais as imagens dos ornamentos quase se fundem com a materialidade do fundo, caminhando naturalmente para uma abstração. Já a pintura *Fantasia* (2022), devido ao uso intensificado de várias imagens em diferentes escalas, apresentou uma intensa materialidade que cria uma percepção visual de um *horror vacue*.

Após essa experimentação de uma composição mais livre, na pintura *Sem Título* (2022) resolvi retomar uma composição mais padronizada, por meio de uma repetição mais sistematizada das imagens. Minha intenção era verificar se, com a utilização de uma composição diferente na pintura anterior, isso de algum modo poderia impactar a minha percepção e o olhar mais amadurecido para a justaposição das imagens. Pude notar que, embora a pintura *Sem Título* (2022) apresentasse uma padronização por repetições de imagens, ocorreu um amadurecimento no processo compositivo em que a solução compositiva, embora pareça simples, é mais sofisticada e complexa que as demais, pois utilizei apenas duas imagens e não várias como acontecia nas outras pinturas. Vale ressaltar que utilizo apenas uma única imagem que se repete de modo contínuo e sistemático ao longo de todo o campo pictórico, formando uma ideia de papel de parede; já a segunda imagem, repete apenas 12 vezes e está justaposta em cima da outra imagem. A obra apresenta também linhas diagonais formando uma grade utilizada para criar a ideia de continuidade visual de um módulo da pintura sobre o outro, visto que, para essa pintura, resolvi fazer em duas telas formando um díptico. Mas a solução compositiva me permite aumentar os módulos da pintura para um tríptico ou até mais, caso eu queira preencher uma

parede, seria possível em virtude da solução compositiva encontrada nessa pintura.

Outro ponto importante, ao analisar a pintura *Sem Título* (2022), é que percebi que o uso de diversos materiais nas pinturas *Fantasia* (2022), *Tecendo Lembranças* (2022) e *Memória Lembranças* (2022) me deixou mais confiante para testar novos materiais e suas potencialidades, de modo que na pintura *Sem Título* (2022) foi que resolvi utilizar mais novos materiais, como, por exemplo, pó de argila, pó xadrez, semente de maracujá, giz pastel oleoso, cola, tinta de gravura e “pixe” na feitura da pintura. Isso fez com que o campo pictórico se tornasse mais rico em textura, manchas, respingos, materialidade, fluidez e aspereza potencializando o efeito do apagamento das imagens do ornamento visando para a reconstrução e a recontextualização das memórias do passado no presente.

Vale destacar que, no concerne aos documentos de trabalho, pude constatar que o estêncil em papel e o estudo da pintura já apresentam um efeito plástico de trabalho acabado, não sendo mais somente de um mero estudo ou uma etapa anterior que precede um trabalho artístico. O estêncil em papel apresenta um grande potencial plástico, sobretudo quando está pendurado na parede, as luzes incidindo sobre a sua superfície destacam os recortes da imagem, promovendo um jogo interessante de luz e de sombra. Já no estudo da pintura em papel, percebi que apresenta um resultado plástico interessante com manchas, texturas e respingos, quando coloquei na moldura, potencializa ainda mais o resultado de uma pintura acabada e não de um estudo. Desse modo, passei a olhar os elementos dos documentos de trabalho com outros olhos, mais expandido para as potencialidades plásticas que apresentam, não como se fossem apenas um processo para a próxima etapa.

Por fim, ao analisar as pinturas *Fragmentos* (2020), *Rupturas* (2020), *Ilusão* (2020), *Quimeras* (2020), *Construindo Recordações* (2021), *Fantasia* (2022), *Memórias Lembranças* (2022), *Tecendo Lembranças* (2022) e *Sem Título* (2022) percebi que encontrei um novo caminho, não somente do processo artístico, mas também da pintura. Esse me possibilita dar continuidade a esse novo processo, promovendo outros desdobramentos de usos de materiais, módulos e cores. Concluo, deixando abertas possibilidades de que a matéria, a memória e as imagens são questões que poderão ainda ter muitos desdobramentos como o uso de pinturas modulares com espaçamento entre as telas, possibilitando uma repetição sistemática

permitindo ocupar grandes superfícies da parede promovendo uma relação maior com o interior do espaço expositivo. Além disso, o espaçamento possibilita a pintura criar um diálogo também com a superfície da arquitetura. Essa ampliação de superfícies modulares para ecoar com a escala de paredes é um projeto que, certamente, ainda poderei fazer, pois, por uma questão de tempo de realização do curso, não pôde ser explorada de forma mais intensa. Outro desdobramento seria trabalhar com o material da encáustica na feitura das próximas pinturas e verificar qual o resultado apresentado, se reforçaria ainda mais o aspecto da memória e da matéria. Dessa forma, realizar o Mestrado possibilitou um amadurecimento para visualizar novos percursos na minha pintura ao realizar a prática da pintura. O processo da escrita permitiu produzir reflexões, encadeamentos de ideias, aproximações com obras de outros artistas que possuem procedimentos afins aos meus e a fundamentação teórica proporcionou, por meio de estudo de diversos autores, pensar as minhas questões de pintura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLOA, Emmanuel. **Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar**. Pensar a Imagem.org. Emmanuel Alloa. São Paulo: Autêntica, 2001, p. 14

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

ARQUITETURA DA COR. Beatriz Milhazes. **Documentário**. Prefeitura do Rio de Janeiro. Secretaria Municipal da Cultura: Zola e GNT, s.d.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008

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

BÉNICHOU, Anne. **Esses documentos que são também obras...** Tradução: Flávio Gonçalves. Revista-Valise: Porto Alegre, v. 3, n. 6, ano 3, dezembro/ 2013, p. 186

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita v.1: a palavra plural**. São Paulo: Escuta, 2001

BOSI, Ecléia. **Memória e Sociedade**: Lembranças de Velhos. 3ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994

CANTON, Kátia. **Tempo e Memória**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011

CANONGIA, Ligia. **Anos 80**: Embates de uma geração. Rio de Janeiro :Barléu, 2010

CIRLOT, Lourdes. **Las últimas tendencias pictóricas**. Espanha: Vicens- vives,1990

CHIARELLI, Tadeu. **Considerações sobre o Uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea.** in Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções e estratégias.org. Ricardo Basbaum. São Paulo: Rios Ambiciosos, 2001

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira.** São Paulo: Lemos editorial, 2002

CONNOR, Steven. **Cultura Pós-Moderna, Introdução às Teorias do Contemporâneo.** São Paulo: Edições Loyola, 1993

DA CRUZ, José Maria Dias. **A cor e o cinza: rompimentos, revelações e passagens.** Editora: Taba Cultura, Rio de Janeiro, 2001

DUBUFFET, Jean. **A pintura: textos essenciais.** Vol. 13: O ateliê do pintor. In Jacqueline Lichtenstein. São Paulo: editora 34, 2014, pág. 83 – 91

ECO, Umberto. **A definição da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 1998

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **A arte depois das Vanguardas.** Campinas: Editora Unicamp, 2002

GIANNOTTI, Marco. **Breve História da Pintura Contemporânea.** São Paulo: Claridade, 2009

GIANNOTTI, Marco. **Pintura Contemporânea: uma breve história.** São Paulo: Nova Alexandria, 2021

GREENBERG, Clement. **A crise da pintura de cavalete.** In: Arte e cultura. Tradução: Otacílio Nunes. São Paulo: Editora Ática, 1996. p. 164-167

GOETHE, J. W. **Doutrina das cores.** Tradução: Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 2013

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte.** Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2012

GOMBRICH, Ernst Hans. **O Sentido de Ordem**: um estudo sobre a psicologia da arte decorativa. Porto Alegre: Bookman, 2012

HOFMANN, Hans. **Teorias da arte Moderna**. In Chipp. São Paulo: Martins Fontes, 1988

INTERLENGHI, Luiza. **Beatriz Milhazes: um itinerário gráfico**. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional 2012

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte**: e na pintura em particular. São Paulo: Martins Fontes, 1996

KRAUSS, Rosalind. "Retículas" in **La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos**. Madrid: Alianza Editorial, 1985

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: editora Unicamp, 1990

LISBOA, Tom. Texto curatorial exposição "**Matéria e Memória**" da artista Daniela Marton, Museu Alfredo Andersen, 2023

MAYER, Ralph. **Manual do artista**. Tradução: Christine Nazareth. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1996. p 279-286

MÈREDIEU, Florence. **Histoire Matérielle et immatérielle de l'art moderne**. Quebec: Larousse, 2004

MONDZAIN, Marie-José. **A Imagem entre proveniência e destinação** in ALLOA, Emmanuel (org.). Pensar a Imagem. São Paulo: Autêntica, 2001, p. 40

NERI, Louise. **Admirável mundo novo**: os territórios barrocos de Adriana Varejão. São Paulo: Takano Editora Gráfica, 2001

PAIM, Gilberto. **A Beleza sob suspeita**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000

PICON, Antonie. **Ornament: The Politics of Architecture and Subjectivity**. Nova Jersey: John Wiley & Sons, 2013

POLLOCK, Jackson. **Jackson Pollock, Três declarações, 1944-1951**. In: CHIPP, Herschel B. Teorias da Arte Moderna. Tradução: Waltensir Dutra et al. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1999. p. 554-556

RICOUER, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2007

RIVITTI, Thais. **Mônica Nador**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2012

ROSENBERG, Harold. **Os pintores americanos de ação, 1952**. In: CHIPP, Herschel B. Teorias da Arte Moderna. Tradução: Waltensir Dutra et al. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1999. p. 578-580

RUSKIN, John. **A lâmpada da memória**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008

TSCHUMI, Bernard. **O prazer da arquitetura**. In: Kate Nesbitt. Uma Nova Agenda Para a Arquitetura. São Paulo: Cosac & Naify, 2008. p. 573-585

VALLIER, Dora. **A Arte Abstracta**. São Paulo: edições 70, 1980

VERNANT, Jean-Pierre. **Do duplo: à imagem**. São Paulo: Claridade, 2009, p. 390

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2002

Teses, Dissertações, Entrevistas, Catálogos e Artigos em publicações e periódicos

BUENO, Juliana Monticelli; SOUZA, Luciana Coutinho Pagliarini. **A expressão do ornamento contemporâneo na construção do imaginário urbano na Avenida**

Faria Lima. São Paulo: Revista USP estudos Semióticos. São Paulo, Brasil: vol. 14, no2, p 99-117, 2018.

CERQUIERA, Fátima Nader Simões. **Memória e persuasão na pintura de Adriana Varejão.** 2009. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais – Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2009.

CORONA, Marilice. **Pintura e documentos de trabalho: considerações sobre uma relação dinâmica.** Trânsitos entre criação, crítica e história da arte. Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Petrópolis: Rio de Janeiro, 2010, p. 1236.

DABUL, Lúcia (2007). **Experiências criativas sob o olhar sociológico.** Ponto-e-Vírgula: Revista de Ciências Sociais. (2), 2007: 56-67. [Em Linha] [Consult. 11-09-2021]. Disponível em URL:

https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=2ahUKEwiS9eS_n8rdAhWRyIUKHdH6DZ4QFjAAegQIAxAC&url=https%3A%2F%2Frevistas.pucsp.br%2Findex.php%2Fpontoevirgula%2Farticle%2Fdownload%2F14299%2F10448&usq=AOvVaw1yh_VIZpjMsyk1CJbf6fz

ELDERFIELD, John. "Grids" in **Artforum**. <https://www.artforum.com/print/197205/grids-36215>. Acesso 09.07.2023, às 14h

GODOY, Vinicius Oliveira. **Arquivos da arte:** entre a subjetividade e a objetividade históricas. Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Petrópolis: Rio de Janeiro, 2010, p. 1311.

GONÇALVES, Flávio. Documentos de trabalho: percursos metodológicos. **Revista – Valise.** Porto Alegre, v.9, n. 16, ano 9, 2020.

GUASCH, Anna Maria. **Os lugares da memória:** a arte de arquivar e recordar. Revista-Valise, Porto Alegre: Porto Alegre, v. 3, n. 5, ano 3, julho de 2013, p. 237

HERKENHOFF, Paulo. **Pintura/Satura.** São Paulo: Galeria Camargo Vilaça, 1996.

KLABIN, Vanda; BRITO, Ronaldo. **Jorge Guinle, ao fim e ao cabo**. Catálogo Galeria Simões Assis, SP, 2020. Site: https://issuu.com/vandaklabin/docs/jorge_guinle_ao_fim_e_ao_cabo_sim_es_de_assis_s_o_ disponível em 30/03/2023

LIEBMANN, Lisa. **Philip Taaffe: romancing the figure**. Site: <https://philiptaaffe.info/critical-texts/lisa-liebmann/> disponível em 18/12/2021 às 00:13

LIMA, Wagner Jonasson da Costa. **Pintura, fotografia e memória na produção artística de Paulo Gaiad**. Revista Udesc, Florianópolis: DAPesquisa, v. 16, p. 01-22, jul.2021

LOOS, Adolf. **Ornamento e Delito**. Tradução: Anja Pratschke, 1908. Site: <http://www.eesc.sc.usp.br/babel> 05/02/2023 às 13:00

MAZIVIEIRO, M. C. Memória, práticas sociais e identidade no contexto urbano. VIRUS, São Carlos, n. 16, 2018. [online] disponível em: <http://www.nomads.usp.br/virus/virus16/?sec=4&item=5&lang=pt>. Acesso em: 21 Nov. 2021

MELO, Berta de Oliveira. **Arte: Museu precário Albinet Thomas Hirschhorn, Cidade JAmac e paredes pinturas Mônica Nador e precariedade. Trabalho final de conclusão de curso em Arquitetura e Urbanismo**. 2013. FAU USP. São Paulo, 2013

PEDRONI, Fabiana. **O poder do ornamento: da forma decorativa ao ornamental**. REVISTA PALINDROMO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS UDESC, Santa Catarina: Santa Catarina, 2020, p.89- 99

POLO, Maria Violeta. **Grande Tela: a 20 anos abordando discussões da atualidade**. <https://arquimuseus.arq.br/seminario2005/arquivos/artigos/S1-05.pdf>

RAMOS, Nuno; MESQUITA, Tiago; BRITO, Ronaldo; KLABIN, Vanda Mangia. Jorge Guinle. **Belo Caos**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008

REY, Sandra. **Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais**. PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre, Brasil: PPGAV-UFRGS, Ano 06, Vol. 07, nº 13, 1996

RIBEIRO, Tadeu. **Fronteiras do eu e do outro: a pele na arte contemporânea**. Rio de Janeiro, Brasil: Desvio Revista da graduação EBA/UFRJ, ed.6, julho 2019

RIBEIRO, Niura Aparecida Legramante. **Entre a lente e o pincel: interfaces de linguagens**. Tese de Doutorado realizada no Programa de Pós-Graduação, no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2013

VAREJÃO, Adriana. **Câmara de ecos**. In Adriana Varejão. Entrevista com Hélène Kelmachter, 2004

APÊNDICE

PRÊMIOS, EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS, COLETIVAS E REPORTAGENS

Daniela Marton, italo-brasileira, Torino- Itália, mora em Curitiba. Família é São José dos Campos. Mestranda em Artes Visuais pela UFRGS (2023). Graduada em Artes Visuais licenciatura pela FAP/ UNESPAR (2021) e arquiteta formada pela Universidade Mackenzie (2011).

Artista das seguintes galerias:

Binaria - Rio de Janeiro

Galeria Poente – São José dos Campos – São Paulo

Marcia Aracheski - Curitiba

PREMIAÇÕES:

-2º Lugar na categoria Neuroscienze delle Arti da Bienalle DE ARTI Contemporanea di Salerno/ Italia 2018;

-10º Lugar no 2º Salão de artes Visuais de Navegantes 2019;

Bienais:

- 5º Bienalle The WRONG – Bienal de arte Digital- novembro/ 2022;

- 3º Bienal Oswaldo Goeldi - Taubaté - novembro/2020

- 5º Bienalle The WRONG – Bienal de arte Digital- novembro/ 2020

- 3º Bienal de Arte Contemporânea de Salerno – Itália – out/ nov 2018;

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS:

2023

-A cor da Dor – Pinacoteca de Viçosa – Viçosa/MG - novembro/fevereiro;

- Memórias e Matéria - Pinacoteca de Taubaté - Taubaté/SP - set/novembro;
- Matéria e Memória – Museu Alfredo ANDERSEN - Curitiba/PR

2022

- A cor exprime algo por si só – Museu Arte Moderna – MAM Resende/RJ
- A cor exprime algo por si só – Salão Francis Bacon - Museu Egípcio ROSA CRUZ – Curitiba/PR;

2021

- A cor da Dor – Pinacoteca de Viçosa – Viçosa/MG - novembro/fevereiro;
- 1º Mostra Virtual ICASAA: A dor da Cor - ICASAA Galeria de ARTE CONTEMPORÂNEA- abril;

2020

- A cor exprime algo por si só - Museu de Arte Waldemar Belisário – Ilhabela/ SP – janeiro/FEVEREIRO;

2018

- Dois universos: Diferentes Olhares - Centro Cultural Bem pelo Bem em Curitiba – setembro/2018;

EXPOSIÇÕES COLETIVAS

2023

- 6º Salão de Artes Visuais Pinhais Centro Cultural Wanda dos Santos Mallmann
- Conexão V – MUMA (Museu Municipal de Curitiba)
- 1º Exposição de Pequenos Formatos - Galeria OPosta Espaço Inventivo - Limeira/SP
- Coletivo – vários artistas entre eles Uiara Bartira curadoria Marcia Aracheski– Curitiba/PR

2022

- 3 - Daniela Marton, CIDINHA, Lilian Rosa - Galeria Poente – São José dos Campos/SP
- Penumbra, Sombra e Cor– Galeria Poente – São José dos Campos/SP

2021

- Circular Variante – UFRGS - curadora: Maristela Salvatori
- Acervo Rotativo – Oficina Oswald de Andrade – curador: Laerte Ramos – out/nov 2021
- 1º Mostra Artística UNESPAR – FAP (FACULDADE de Artes DO PARANÁ)- junho/2021
- Em tempos Sombrios – Instituto Tomie Othake – CURADOR PAULO Pasta- junho /2021
- Feira Grandes Formatos pela Artsoul - Galeria Poente - MAIO/2021;
- XVII MOstra de Artes do Vale do Paraíba, Região Serrana E LITORAL NORte - Pinacoteca de Taubaté/SP - maio/2021;
- Percepções- Galeria Binária - maio/2021;
- 3º edição comemorativa - Revista Fruta Bruta - abril/2021;
- Equilíbrio Inverso - Galeria Binária - MARÇO/2021
- 6º Mostra de Arte “As Tabateanas”- edição virtual – Taubaté/SP- 2021
- 1º Coletiva Contemporânea - Galeria Euearte – online- FEVEREIRO/2021
- Exposição coletiva Diálogos - Galeria Binária - online- janeiro/2021

-1º exposição coletiva arte contemporânea – Galeria Euearte – online- 2021

2020

- 3º Salão de Arte Contemporânea Virtual - Galeria Binária – RIO DE JANEIRO / RJ
– julho / agosto 2020;

- Sete – Galeria Eixo – online -Niterói/ RJ – Julho /2020;

- Sentidos – Galeria Binária- online - Rio de Janeiro / RJ – maio /junho 2020;

-#Arte em casa – Festival – Ovale – online – São José DOS CAMPOS/SP - abril/2020;

- Bienal em casa - Bienal em casa - online - Curitiba/PR – ABRIL/2020;

- Contornos do olhar – Galeria Eixo – online -Niterói/ RJ – março /2020;

-4º Coletiva Eixo 2020 – Galeria Eixo- online – Niterói/ RJ – Março /2020;

- Em Estado de Exposição - ArteC Curitiba - online - Curitiba/PR – MARÇO /2020;

- Ambiguidades- Galeria Binária - online – Rio de Janeiro / RJ – jan / fev 2020;

- Portonave 2º Salão de Artes Visuais – tridimensional –Navegantes/SC –
dezembro/janeiro/ 2020;

2019

- 2º Salão de Artes Visuais – tridimensional –Navegantes/SC – nov / 2019;

-4º Salão de Artes APVE Embraer – São José dos Campos/ SP – SET/2019

-Momentum – Galeria Binária - online – Rio de Janeiro / RJ – set/ 2019;

-3º Coletiva Eixo 2019 – Galeria Eixo – Niterói/ RJ – Março /2019;

2018

-3º Salão de Artes APVE Embraer – São José dos Campos/ SP- nov/ 2018;

-2º Salão Internacional Art e Design Gallery de Miami - EUA – SET/ 2018;

2017

-Salão de Artes Visuais de Vinhedo – SAV 2017 – setembro/ 2017;

-1º Coletiva do Museu Barão de Mauá – set/ 2016;

Exposições individuais suplência/ pré-seleção:

-A cor exprime algo por si só – Parque Vicentina Aranha AFAC – ASSOCIAÇÃO para o Fomento da Arte e da Cultura – São José DOS CAMPOS/SP);

- O sentido da cor – Palácio Sônia Cabral - Vitória /ES – 2020

- Dois Universos Diferentes Olhares - suplência – ESPAÇO CULTURAL do BRDE 2019;

- Final dos Tempos – Artes Visuais – Exposição Individual – Pré- SELECIONADO para 2º fase - Edital/2020 do Centro Cultural da UFRGS (temporariamente suspenso);

- 2º fase exposição coletiva – delphian open call 2020 – Delphian Galley – Inglaterra;

acervos

-Museu UFMG

-Biblioteca UFRGS

-Acervos particulares

REPORTAGENS

<https://www.dac.ufv.br/sem-categoria/exposicao-virtual-a-cor-da-dor-daniela-marton/>

<https://binaria.art.br/artista/daniela-marton/>

<https://dasartes.com.br/agenda/daniela-marton-museu-alfredo-andersen/>

<https://www.cultura930.com.br/exposicao-materia-e-memoria-da-artista-daniela-marton/>

<https://www.marciaracheski.com.br/product-page/daniela-marton-16>

<https://omoradoronline.com.br/daniela-marton-inaugura-exposicao-dois-universos-diferentes-olhares-no-radisson-hotel-curitiba/>

<https://www.bebelritzmann.com.br/assuntos/cultura-variedades/item/daniela-marton-inaugura-exposicao-dois-universos-diferentes-olhares-no-radisson-hotel-curitiba>

<https://www.aen.pr.gov.br/Noticia/Materia-e-Memoria-e-nova-exposicao-do-Museu-Casa-Alfredo-Andersen>

<https://www.bemparana.com.br/especiais/barulho-curitiba/artista-de-curitiba-revela-a-cor-da-dor-em-exposicao-em-minas-gerais/>

<http://jornalbeirario.com.br/portal/?p=96313>

<https://www.youtube.com/watch?v=pB-aJdC0qyo>

<https://artsoul.com.br/revista/eventos/exposicao-o-sentido-da-cor>

<https://g1.globo.com/rj/sul-do-rio-costa-verde/noticia/2022/12/06/exposicao-exibe-pinturas-e-esculturas-que-representam-a-realidade-de-quem-vive-com-uma-doenca-cronica-em-resende.ghtml>

<https://www.diretoaofato.com.br/Noticias/Detalhe/2022/12/Mam-De-Resende-Abre-A-Exposicao-O-Sentido-Da-Cor-No-Proximo-Dia-7>

<https://www.jornale.com.br/post/materia-e-memoria-de-daniela-marton-%C3%A9-a-nova-exposicao-do-museu-casa-alfredo-andersen>

<https://odia.ig.com.br/resende/2022/12/6535765-museu-de-resende-abre-exposicao-nesta-quarta-feira.html>

<https://carlosmosquera.com.br/2022/08/08/exposicao-divulgacao/>

https://issuu.com/galeriapoente/docs/catalogo_penumbra

<https://www.brasilfashionnews.com.br/exposicao-entre-materia-memoria-e-imagem-resgata-o-apelo-da-memoria-afetiva/>

<https://vassouras.portaldacidade.com/noticias/cultura/exposicao-exibe-pinturas-e-esculturas-em-resende-3529>

<https://blogdotupan.com.br/2023/03/17/o-que-fazer-no-final-de-semana-se-voce-estiver-em-curitiba-ou-londrina/>

<https://vhmor.com/forca-e-movimento-daniela-marton/>

https://taubate.sp.gov.br/wp-content/uploads/2021/05/CATALOGO-MOSTRA-DE-ARTE_CAT1-1.pdf

<https://www.amese.pr.gov.br/Noticia/Cultura-comemora-o-Mes-da-Mulher-com-diversas-atividades-gratuitas>

<https://paranashop.com.br/2022/08/exposicao-entre-materia-memoria-e-imagem-resgata-o-apelo-da-memoria-afetiva/>

<https://informa.life/galeria-poente-convida-para-o-vernissage-da-exposicao-gratuita-de-artes-visuais-penumbra-sombra-e-cor/>

<https://faluartes.com/simplesmente-tres/>

http://www.caraguatatuba.sp.gov.br/pmc/wp-content/uploads/2020/02/02_03-Fique-por-dentro-de-tudo-o-que-acontece-em-Caragu%C3%A1-e-que-foi-publicado-hoje-na-m%C3%ADdia-1.pdf

<https://sampi.net.br/ovale/noticias/462876/viver/2020/01/exposic-o-de-artista-italiana-mostra-express-o-e-fluidez-das-cores>

<https://www.radarlitoral.com.br/noticias/13901/ilhabela-abre-exposicao-de-arte->

https://web.facebook.com/events/2547872755534754/2547872825534747/?locale=ar_AR

<https://ilhabela.tudoem.com.br/noticia/2021/02/847/exposicoes-fundaci-e-no-centro-cultural>

<https://www.brasilfashionnews.com.br/daniela-marton-inaugura-exposicao-dois-universos-diferentes-olhares-no-radisson-hotel-curitiba/>

<https://bebelritzmann.com.br/assuntos/cultura-variedades/item/daniela-marton-inaugura-exposicao-dois-universos-diferentes-olhares-no-radisson-hotel-curitiba>

<https://www.bemparana.com.br/cultura/daniela-marton-inaugura-exposicao-dois-universos-diferentes-olhares/>

<https://madapereira.com/2019/02/25/os-universos-de-daniela-marton/>

<http://cwbmania.blogspot.com/2019/03/daniela-marton-expoe-15-obras-em-dois.html>

<https://ricmais.com.br/grands/events/dois-universos-diferentes-olhares/>

<https://www.bemparana.com.br/cultura/restaurante-recebe-exposicao-a-cor-exprime-algo-por-si-de-daniela-marton/>