

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES – DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS**

MARIA ALICE PORTELA DE MELO

**ENTRE LINHAS E MANCHAS:
O DESENHO COMO EXERCÍCIO DO DESEJO**

**PORTO ALEGRE
2010**

MARIA ALICE PORTELA DE MELO

**ENTRE LINHAS E MANCHAS:
O DESENHO COMO EXERCÍCIO DO DESEJO**

**Trabalho de Conclusão de Curso em Artes Visuais
para a obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais, ênfase em Desenho,
apresentado na disciplina
ART02027 -Projeto de Graduação: Desenho, Universidade Federal do
Estado do Rio Grande do Sul,
Instituto de Artes, Departamento de Artes Visuais**

**Orientador:
Profª Drª Teresa Poester**

**Banca Examinadora:
Profª. Drª. Laura Gomes de Castilhos
Profª. Drª. Paula Viviane Ramos**

**PORTO ALEGRE
2010**

AGRADECIMENTO

Agradeço à Professora Teresa Poester, minha orientadora, por seus valiosos questionamentos e dedicação que conduziram a melhor qualidade deste trabalho.

Agradeço às Professoras Laura Castilhos e Paula Ramos por participarem desta Banca e pela dedicação como Mestras, a todos os Professores do Instituto de Artes da UFRGS por seus ensinamentos.

Agradeço à minha Família e meus Amigos pela paciência nas ausências, pelo amor e estímulo sempre construtivo.

“A arte não é êxtase místico,
nem vã satisfação dos desejos materiais,
mas uma percepção mais clara e eficaz das coisas,
um modo mais lúcido de estar no mundo”.

Giulio Carlo Argan, 1957

RESUMO

Este trabalho relata e analisa um projeto desenvolvido para vivenciar o desenho como linguagem de expressão artística. Atem-se à prática da relação entre linha e mancha, resultante da ação do gesto que constrói paisagens abstratas. O gesto criativo espontâneo é o fio condutor do processo criativo que constrói essas paisagens. Os documentos de trabalho são testemunhos deste processo. As paisagens são pretextos para os desenhos, expressão de uma poética pessoal.

PALAVRAS-CHAVE:

Desenho, Linha-Mancha, Gesto, Paisagem Abstrata.

ABSTRACT

This paper describes and analyzes a project developed to experience the design as a language of artistic expression. Practice focuses on the relationship between line and stain resulting from the action of gesture that builds abstract landscapes. The spontaneous creative gesture is the thread running through the creative process that builds these landscapes. The working papers are testimony of this process. Landscapes are pretexts for the drawings, a personal poetic expression.

KEYWORDS:

Design, Line-stain, Gesture, Abstract landscape.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	07
1 REFLEXÕES SOBRE MEU PERCURSO ARTÍSTICO.....	09
1.1 A TRAJETÓRIA	09
1.2 CONCEITOS CONSTRUTORES	14
1.2.1 Desenho, Linha, Mancha, Paisagem	14
1.3 REFERÊNCIAS TEÓRICAS	18
1.3.1 Princípio da Necessidade Interior	18
1.3.2 Gesto Criador	19
1.3.3 Paisagem e Abstração	21
1.3.4 O Vazio e o Cheio	24
1.3.5 Repetições e Séries na Arte	24
1.3.6 Acaso	26
1.3.7 Pintura Oriental – Shitao e Hokusai	27
1.4 REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS	31
1.4.1 Fayga Ostrower	31
1.4.2 Renina Katz	31
1.4.3 Teresa Poester	33
2 DESENHO: CRIANDO PAISAGENS	34
2.1 A PRÁTICA DO DESENHO	34
2.2 RELAÇÃO LINHA- MANCHA NO DESENHO	35
2.3 O PROCESSO CRIATIVO	36
2.4 OS DESENHOS – PAISAGENS ABSTRATAS	40
CONSIDERAÇÕES FINAIS	42
OBRAS CONSULTADAS	45
ANEXOS	47
ANEXO A – Três Séries de Imagens Digitais (ID)	48
Série ID I – 8 imagens	49
Série ID II – 6 imagens	51
Série ID III – 6 imagens	52
ANEXO B – Entre Linhas e Manchas: O desenho como exercício do desejo	53
Série Desenho I – 8 desenhos	54
Série Desenho II – 6 desenhos	58
Desenho III – 6 desenhos	61
ANEXO C – A Exposição no Instituto de Artes – UFRGS	64

INTRODUÇÃO

Este texto consiste no estudo, relato e análise da produção de trabalhos que realizei no presente projeto em Artes Visuais, no qual meu objetivo é a prática do Desenho como linguagem autônoma em um procedimento híbrido entre o desenho e a pintura. O tema é a construção de paisagens não fidedignas. Construo essas paisagens como forma de minha expressão de desenho, significado por composições de linhas e manchas.

O trabalho consta como Projeto de Graduação, para obter a especialização de Desenho no Bacharelado de Artes Visuais na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, no segundo semestre de 2010.

O desenvolvimento culminou na construção de *três séries de desenhos* realizados a partir da relação entre mancha e linha sobre o suporte tradicional do desenho, o papel.

Tradicionalmente, o desenho serve-se da linha, e a pintura da mancha. Linha e mancha são os elementos básicos construtores deste trabalho. Classifico essa produção como desenho por ter como questão principal a análise do *gesto criador* que traça a linha como percurso e a mancha como reveladora da superfície. Considero tempo e espaço como elementos que fazem parte do processo do desenho.

Os *materiais* de desenho utilizados foram o nanquim (líquido e em barra), aguadas e grafites aquareláveis. Tudo do preto ao branco, com variação de tons em cinza. A aproximação dos desenhos com características da arte oriental levou-me a reflexões da arte nessa cultura.

As *paisagens* são construções do desenho, que é fruto do meu olhar interior e exterior, liberto do compromisso de representação de objetos ou elementos da natureza, revelador do *gesto* construtor da obra como ato espontâneo e revelador de meu *estilo* em construção.

Os *desenhos* são *paisagens abstratas*, construídas de acordo com referências na História da Arte e em influências artísticas significativas.

Escrevo, na primeira parte do texto, *Reflexões Sobre Meu Percurso artístico*, uma visão da minha trajetória na arte e sobre artistas que me são referência, devido a suas obras ou processos. Coloco também conceitos formais sobre desenho, linha, mancha e paisagem, e práticas artísticas que considero importantes para alicerçar esta produção. Considero então a questão da necessidade interior de Kandinsky, questões do gesto criador, do acaso, da paisagem e abstração, do vazio e cheio na paisagem, da idéia de seriação em arte e princípios

da paisagem oriental e seus importantes artistas Shitao e Hokusai, entre outros aspectos que ficam subentendidos na prática deste trabalho.

Na segunda parte, *Desenho: Criando Paisagens*, mostro como realizei os desenhos. Comento como as questões apresentadas são tratadas e vivenciadas em minha prática, dando destaque a diferentes etapas do *processo criativo* estruturado no tempo e utilizando-se do computador para criar, a partir dos meus próprios desenhos, meus *documentos de trabalho*. Documentos que são a origem de novos trabalhos ou novas *séries de desenhos*.

Reflexões sobre as questões abordadas e a prática são apresentadas ao longo do texto. Em *Considerações Finais*, observo a experiência e aponto a possível continuidade de uma nova produção, decorrente da que realizei neste período.

Finalmente, a *apresentação dos desenhos* no espaço da Pinacoteca do Instituto de Artes, como três grandes formatos, uma das muitas combinações que podem ser realizadas dos desenhos de cada série, e seus documentos de trabalho, documentos que descreverei no desenvolvimento deste texto.

Desejo que este relato apresente as razões e significados de meu *fazer artístico*. Espero que minha satisfação ao construir *Entre Linhas e Manchas: o desenho como exercício do desejo*, seja experimentada pelo *espectador*, através de “seu olhar”, ao percorrer o *espaço da obra*, realizando, ele também, sua *experiência de desenho*.

1 REFLEXÕES SOBRE MEU PERCURSO ARTÍSTICO

1.1 A TRAJETÓRIA

Minha trajetória iniciou pela Matemática. Fui professora e realizei pesquisas sobre o ensino da Matemática, na Secretaria de Educação do Estado do RS. Após dez anos, passei a estudar e a trabalhar com Informática no desenvolvimento de sistemas de informação, tendo desempenhado as atividades de programadora e analista de sistemas. Ao longo desse tempo, sempre que possível, visitava exposições artísticas e procurava ver revistas, catálogos e livros de arte. Esses momentos eram para mim de cultura e lazer. Quando encerrei minhas atividades nas áreas citadas, desejei não só ser espectadora de arte, mas também aprender a pintar. Em um primeiro momento, desejava aprender a técnica da aquarela. Não imaginava que esta era, justamente, uma das mais difíceis, não só pelo meio (pigmento, água e papel), mas também pela habilidade que ela requer. Aquarela é uma pintura de pinceladas rápidas, determinadas, com camadas de número limitado e, na maioria das vezes, sem volta. Talvez este desafio tenha sido tão forte que me levou a outros, em um processo continuado, pelo prazer da experimentação, do aprendizado, da reflexão e da criação.

No universo das artes iniciei em 2000, realizando um curso de Aquarela no MARGS, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, com o aquarelista Nathaniel Guimarães, hoje falecido. Queria aprender a pintar paisagens, naturezas mortas e flores. O foco do curso era o desenho, o como usar a tinta sobre a superfície, os recursos de representação. Tudo tinha o objetivo de desenvolver a habilidade com a tinta e reproduzir pinturas de aquarelistas de livros especializados.

Após, ingressei no Atelier Livre da Prefeitura de Porto Alegre, onde exercitei desenho e pintura com várias técnicas, adotando vários suportes (papel, tela, madeira). O foco nestes cursos sempre foi o desenvolvimento da criatividade. O trabalho realizado deveria configurar projetos individuais de expressão artística. No Atelier Livre, também cursei História da Arte, percorrendo da arte rupestre à contemporânea, da européia à brasileira e gaúcha com a professora Niura Legramante Ribeiro. Ali, meu horizonte em artes começou a se abrir e os questionamentos começaram a surgir. Entre eles: o que seria um belo quadro? O que seria arte? Como entender com mais conhecimento a História e a Teoria da Arte? Como se desenvolve arte? Como participar do universo artístico? Tudo isto me levou a uma nova busca e a um novo comprometimento; passei a frequentar aulas no Instituto de Artes da UFRGS, como aluna especial. Foi quando fui aluna de Teresa Poester, na disciplina

Fundamentos de Desenho, do bacharelado em Artes Visuais. Naquele momento, tive a oportunidade de reforçar meu interesse pela paisagem e pelo gesto como realização da linha no desenho. Aprendi a desenhar e a apreender a paisagem com muitos exercícios realizados no Parque Farroupilha. Na seqüência, outras disciplinas cursadas aumentaram meu interesse pelo conhecimento e pela prática da arte, acompanhado da satisfação pelo experimentado, levando-me ao vestibular em 2006, quando passei a ser aluna regular do curso de Artes Visuais, com ênfase em Pintura, podendo assim continuar minha experiência.

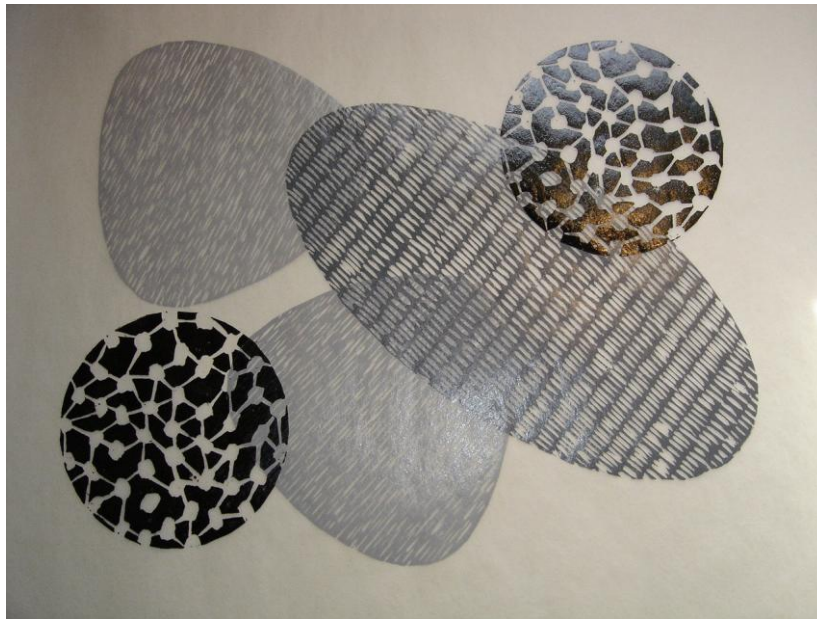
Durante o curso de graduação em Artes Visuais, no Instituto de Artes - UFRGS, experimentei várias linguagens, como a pintura, o desenho, a gravura, a cerâmica, a escultura e a fotografia. Embora reconheça o valor das várias expressões, tenho preferência pelos exercícios em suporte bidimensional mais tradicional: a *pintura*, por sua materialidade, por sua construção em camadas pictóricas; o *desenho*, por sua riqueza gráfica de representação, por sua rápida definição de resultados e por ser o recurso mais usado na exposição de idéias; a *gravura*, por sua textura, percebida tanto na mancha como na linha, de aspecto aveludado, e por sua capacidade de multiplicação.

Ao longo do segundo semestre de 2008, conclui o curso de Artes Visuais, bacharelado em Pintura e, na busca de continuidade, experimentação e aperfeiçoamento, realizo atualmente a segunda ênfase: Desenho. Desenho e pintura são linguagens que se complementam no duplo sentido do definir ou indefinir a figura, do construir e desconstruir a imagem. A gravura é a linguagem que multiplica, em outro processo, o desenho e a pintura, configurados em linhas e manchas. Por suas capacidades de visualização e modos de representação, por suas permanências no tempo e por seus desafios, com suas questões teóricas e práticas, vivencio *a pintura, o desenho e a gravura*.

Entre os projetos desenvolvidos ao longo do bacharelado em Artes Visuais, chamo a atenção para três séries de trabalhos: *Re-Vivendo*, *Transfigurações - das asas de borboletas a paisagens pictóricas* e *Sobreposições*.

O primeiro, série *Re-Vivendo* (2007), (figs. 01 e 02), constitui em um conjunto de gravuras, que mostra o processo de desconstrução e construção de imagem em uma composição de formas e cores na gravura em relevo, sobre diferentes qualidades de papéis. Na técnica de gravura, as composições, efetuadas com elementos distintos e independentes, dinamizam-se pela diversificação de formas, texturas e cores. Foram aplicadas sobreposições, justaposições e acumulações, com exploração de transparências. A formação de cores se dá a partir das cores primárias, tom sobre tom, pela sobreposição de elementos. Foi criada uma

série com elementos com formas geométricas e outra, com formas orgânicas. Interessava-me discutir, naquele momento, a desconstrução pela fragmentação e a construção pela composição. Investiguei como criar cor e textura na técnica da gravura em relevo. Foi analisado o resultado da gravura em papéis diversos. Alguns papéis não especializados à técnica de gravura apresentaram excelente qualidade de impressão. Alguns papéis com estampas tiveram seu efeito visual integrado à gravura.



Figs.01 e 02: Alice MELO *Série Re-Vivendo*, 2007
Gravuras sobre papel, 35 x 50 cm e 50 x 35 cm

O segundo, *Transfigurações - das asas de borboletas a paisagens pictóricas*, (fig. 03), é o resultado da pesquisa desenvolvida como Projeto de Conclusão do Curso de Graduação em Artes Visuais, ênfase em Pintura. Culminou na realização de três polípticos, compostos cada um por quatro quadros com paisagens pictóricas, que se articulam em uma paisagem maior. Polípticos I, II, III, com 140 x 200cm (cada um com 4 telas de 70 x 100 cm). Neste trabalho, minha questão principal envolvia os elementos formais de visualização – cor, forma, textura e transparência, – explorados para que, na construção do trabalho, conduzissem à imagem pictórica. Tomando como fonte inspiradora as mutações da borboleta, também realizei mutações para criar imagens inusitadas, que são representadas no que chamei de *paisagens pictóricas*. Das fotos digitais de borboletas que realizei, foram escolhidos quatro fragmentos de asas, cujas imagens se diferenciam em cor, forma e grafismo, para se constituírem numa espécie de célula, origem dos polípticos. Com essas células, foram compostas as novas imagens digitais que são as referências para a criação das pinturas da série, obtendo-se as *paisagens pictóricas*, reconstruídas em polípticos.

Realizei um processo de acumulação de células, acompanhado de transformações, bem como um processo de colagem de imagens com operações de justaposição, sobreposição e adição, de modo a construir as novas imagens mais abstratas. Assim, os conceitos construtores das imagens foram: fragmentação, acumulação e colagem. Foi utilizando o *software Photoshop*, versão 7, a fim de realizar simulações variadas e, então, chegar às imagens desejadas. O processo criativo transitou pela fotografia, passando por imagens virtuais trabalhadas no computador e, destas, à pintura.

O terceiro trabalho, série *Sobreposições*, (fig. 04), foi realizado em junho de 2008, na disciplina de Criativo I. Consistia em desenho e monotipia com bastão de aquarela sobre papel vegetal. Cada obra da série é uma construção a partir da justaposição do desenho de uma forma *padrão*, constituindo-se no módulo gerador da imagem. O ponto de partida desta obra foi o trabalho realizado na disciplina de Design de Superfície II. Nele, elaborei estampas com o uso de programa de computador. Essas estampas ou padronagens são geradas pelo deslocamento (simétrico, assimétrico, total, parcial, direto, invertido) de um padrão (módulo) e formam desenhos gravados em imagens digitais. Os desenhos dessas estampas foram impressos em papel fotográfico tamanho A4. Com cálculo matemático de escala, transferei para o tamanho A1, aplicado em papel vegetal, por me interessar a transparência. As questões discutidas neste trabalho foram o desenho de contorno calculado e preciso da forma (no caso o módulo), a técnica de monotipia utilizando linha e mancha e a sobreposição de planos com transparência, planos que funcionam como camadas de pintura na modelagem da imagem.



Fig.03: Alice MELO *Série: Transfigurações: das Asas de Borboletas a Paisagens Pictóricas, 2008*
 Políptico III
 Acrílica sobre tela, 140 x 200cm (4 telas de 70 x 100 cm)



Fig.04: Alice MELO *Série: Sobreposições, 2008*
 Técnica mista: desenho e monotipia,
 Bastão de aquarela s/ papel vegetal, 96 x 66 cm

Minha trajetória parte de elementos na natureza que me sensibilizam como motivo. Atualmente, o resultado não é oriundo apenas de um labor técnico e as paisagens construídas não são imitação das naturais, mas paisagens “do meu olhar criador”. Na maioria das vezes, o trabalho que realizo articula o conteúdo matemático (cálculo, operações de transformação, ordenação de procedimentos ditados pela experimentação) e o uso da tecnologia (como o recurso da fotografia e da computação) ao processo criativo. Isto enriquece minha produção e oportuniza novas questões.

O projeto atual, *Entre linhas e manchas: o desenho como exercício do desejo*, é o objeto deste texto. Interessa-me, agora, dar maior destaque à prática do Desenho. Busco a experimentação da linha e da mancha resultantes do gesto espontâneo, do percurso ditado pelo pensamento. A trajetória requer uma riqueza de visualização que é materializada através da variação do traçado. Considero a espessura da linha e sua intensidade de cor como geradoras de energia e frequência. Procuro um desenho liberto da representação de motivos e agrego ao efeito linear o efeito pictórico através da prática de manchas no suporte tradicional do desenho, o papel. Tudo é feito em preto e branco e suas variações de cinza. Como numa dança no suporte do papel, linha e mancha criam uma paisagem não figurativa, fruto de meu diálogo com a obra em formação. Portanto, os conceitos fundamentais construtores do projeto proposto são *desenho, gesto, linha, mancha e paisagem abstrata*.

1.2 CONCEITOS CONSTRUTORES

1.2.1 Desenho, Linha, Mancha, Paisagem

Utilizo descrições fundamentadas em Etienne SOURIAU¹ no *Vocabulaire d'Esthetique*, sobre questões do *desenho*, da *linha*, da *mancha*, e da *paisagem* que considero pertinentes ao trabalho:

Desenho

O substantivo “desenho” deriva do latim *designo*, podendo significar “desenhar” e “designar”. O desenho, obra inscrita sobre um suporte bidimensional, representa plasticamente uma essência, um conceito ou um pensamento, ou representa as aparências de nosso mundo. Referindo-se à utilização do material gráfico, o qual varia segundo a época, o desenho é realizado segundo técnicas diversas: ponta de metal, pena e tinta, lápis gráfico, lavis, aquarela.

¹ SOURIAU, 1990, p.566-567, p.952, p.1335-1336, p.1116-1118.

Na esfera estética, devemos considerar dois aspectos do que a língua corrente chama de desenho (*dessin* em francês):

I- O desenho (*dessin*) como *dessein* (em francês) se encontra nas artes plásticas a título de projeto (de pintura, de arquitetura, de tecelagem,...). Esse desenho é realizado sobre um suporte relativamente frágil, segundo diversas técnicas escolhidas em função da aplicação; trata do layout como estrutura, ou de um detalhe que, por sua importância, perde seu status de detalhe para se tornar o centro de interesse, em meio a uma composição.

II- O desenho como arte autônoma, meio de expressão irredutível a outros meios, dinamiza seu criador que escolhe orientar seus gestos em direção à realização de uma obra destinada a ser mostrada, seja apresentada em um quadro, seja em um suporte de folhas. Obra significativa por seu caráter único, seguido por seu caráter íntimo.

Todo desenho, materialização do gesto, do movimento da mão do artista, com ajuda de traços, forma a visão do espectador que sente que o mundo não é o caos, mas existe como uma relação, emitindo pouco a pouco uma significância global. Certamente o desenho autônomo se vê como uma arte de notação que arranca o público do seu aprisionamento no cotidiano, enquanto que o desenho *dessin-dessein* anuncia um projeto, uma transformação do que era visível até então. Contudo, estes dois tipos se distinguem, mas em ambos, pode reinar a espontaneidade, mesmo se o artista tenha exercitado anteriormente sua habilidade de praticante e sua acuidade visual frente à natureza ou às obras de arte anteriores (SOURIAU, 1990, p.566-567).

Linha

Para a geometria, a linha é a figura gerada por um ponto que se desloca; ela não tem espessura. Mas a linguagem da estética como linguagem corrente, denomina linha todo o traçado contínuo, não espesso, como o limite de uma superfície, como o traçado de um lápis, pena ou pincel. Uma linha se caracteriza pela sua forma (reta, curva, quebrada,...), que pode ser determinada sobre uma superfície ou espaço, e por sua direção (horizontal, vertical, oblíqua...).

No desenho a linha é um elemento de base. A linha permite a representação de formas traçando seus contornos, ela permite igualmente a modelagem de saliências e espaços de profundidade. Poucas variações na espessura da linha permitem ao desenho sugerir uma sombra, uma matéria seca ou molhada, uma consistência, um volume.

Na pintura, podemos distinguir a linha não espessa, limite de uma superfície, e a linha traçada, tendo espessura. A importância da linha na pintura é tal que Wölfflin

(*Princípios fundamentais da história da arte*) se utiliza para diferenciar a *pintura de ordem plástica ou linear*, na qual uma forma é sempre separada de outra forma, e a *pintura de ordem pictural*, na qual a linha se emancipa do objeto e não mais desenha com precisão os contornos. A *pintura clássica* seria caracterizada pela *ordem linear*, enquanto a *pintura pós-clássica* pela *ordem pictural*. Na *pintura abstrata*, a linha excede o objeto representado, e pode não haver nenhuma semelhança gráfica com o mesmo. Ela elimina da pintura tudo aquilo que é “*trompe l’oeil*” (que engana o olhar) e mesmo anedótico. Ela assume também um papel de primeiro plano nos movimentos de *pintura abstrata* como o *neo-plasticismo* (Mondrian estabelece uma relação de equilíbrio entre linhas retas e horizontais e linhas retas verticais), ou o *construtivismo russo* (Rodchenko dizia que ao introduzir a linha no plano, como novo elemento de construção, podia-se chegar à construção da essência).

A linha principal ou dominante pode indicar num quadro um movimento, uma direção; a linha por si só é dotada de energia. As correspondências de linhas podem chegar a um quadro quase que musical (Gauguin falava da “orquestração das linhas” e Kandinsky de “uma figura linear”, de “composição melódica”). As linhas asseguram o recorte da superfície pictural (como em Mondrian e Léger), mas a linha não é mais que um elemento formal da pintura. Ela pode ter, pelo seu movimento, pela sua direção, uma riqueza de senso inesgotável. A maioria dos pintores insistiram na significação das linhas; assim, Signac dizia que “a dominante das linhas é horizontal para a calma, ascendente para a alegria, descendente para a tristeza”; Hartung afirmava que “o traçado que escapa da gravidade tem um significado psicológico” e “corresponde a um momento interior”. A linha, por sua pureza, é dotada, como disseram Apollinaire e Mecislas Golberg, de “virtude plástica”; Golberg falava da “moral das linhas” (SOURIAU, p.952).

Mancha

Uma *mancha* é um pequeno espaço de cor em um conjunto de cores uniformes. Ela caracteriza o *estilo pictural* (Wölfflin) oposto ao *estilo linear*. As manchas picturais abolem a linha, o relevo e o modelado e restituem a superfície à pintura. Os impressionistas e, mais tarde, os pontilhistas pintam, sem necessidade da linha de contorno, por manchas de cores uniformes justapostas, para exprimir as forças da natureza, sem mais nenhuma disciplina formal, para traduzir a dissolução e a abolição das formas.

Diz-se a respeito de uma exposição de Wols em Paris, em 1947, que essa foi denominada pela primeira vez de “pintura de manchas”. A partir de 1950, foi criado em Paris o movimento pictural do *tachismo*. O termo designa uma pintura lírica, gestual, em oposição à

pintura da abstração geométrica. A pintura torna-se então um conjunto de elementos plásticos puros, de novos “seres picturais” que se sucedem segundo as leis do automatismo psíquico (SOURIAU, p.1335-1336).

Paisagem

Uma paisagem é a configuração física geral de uma região geográfica, ou o aspecto que descobrimos de um dado ponto, ou a obra de arte representando tal aspecto. A noção estética da paisagem cobre estes três significados, mas o último é o mais freqüente.

Uma diferença fundamental separa *dois modos de presença da paisagem na arte*.

O *primeiro* desses modos é a *representação da paisagem em uma obra* que se destina ao mesmo significado que a paisagem ela mesma, e que dá uma percepção análoga. Mas a analogia não é a identidade, e sempre há uma transposição envolvendo a escolha do artista. A *pintura* oferece uma obra em duas dimensões, na qual a profundidade é fictícia; ela pode produzir a paisagem *em cores* (óleo, aquarela...), ou *em valores* (lavado de tinta, sépia...), ou *em grafismos* (desenho, gravura...).

Totalmente diferente é a paisagem literária. Neste *segundo modo*, a paisagem é mostrada através das *palavras*, seja por descrições, seja por indicações em passagens narrativas. Ela não é objeto de percepção, mas sim de imagem mental. Há na literatura paisagens visuais, as mais freqüentes, mas também paisagens auditivas, e paisagens fazendo impressões, como por exemplo, de quente ou frio.

Denominamos de *paisagista* o pintor de paisagens; podemos dizer que escritores são também paisagistas, quando mostram interesse pela paisagem e sabem evocá-la.

A paisagem é o meio ou o espaço no qual se situa uma ação humana; ela evoca sentimentos. Uma paisagem é um estado de espírito. Deve-se fazer menção especial à *paisagem imaginária*, na qual o estado de espírito cria de todas as formas uma paisagem fictícia. É uma abertura em direção ao sonho. A psicanálise se usufrui dela para procurar uma transcrição de fantasmas do artista. Mas não devemos esquecer que a paisagem imaginária pode responder a desejos de natureza especificamente estéticos. Ela serve às categorias estéticas próprias, tal qual o mágico e o fantástico. Ela permite também realizar efeitos, formas ausentes do mundo real e de dar a seu valor estético uma existência concreta e sensível. Enfim, a paisagem pode simbolizar uma *idéia abstrata*. A “significação” é por vezes explícita, encontramos na literatura moderna paisagens por sua vez realistas e simbólicas. Encontramos paisagens sobre o plano das *paisagens reais*, sobre o plano da *paisagem psicológica* e sobre o plano de *paisagem-idéia* (SOURIAU, p.1116-1118).

1.3 REFERÊNCIAS TEÓRICAS

1.3.1 Princípio da Necessidade Interior Wassily Kandinsky (1866 - 1944)

O gesto criador, traçando manchas e linhas, acontece atendendo às necessidades do meu desejo. Tudo é importante na obra: a linha, a mancha, o cheio e o vazio. Todos se acumulam, se aglutinam, se entrelaçam, se atenuam e se esvaziam. Neste executar autônomo de meus desenhos, estabeleço a busca dos valores plásticos de minha expressão individual fundamentada no “princípio da necessidade interior” como sustenta Kandinsky.

Atendendo minha ressonância interior, o trabalho vai tomando a forma, com liberdade audível ao meu espírito, que produz seus efeitos de dentro para fora. Procuro a harmonia da sonoridade de cores, criando tensões através dos contrastes claro-escuro. Com os meios “cor” (do *preto ao branco*), e “forma” (*linhas e manchas*), crio a composição: uma composição de formas coloridas e desenhadas, cada qual com sua existência independente, nascida de minha necessidade íntima. Essa composição assim criada, através de relações linha-mancha, constitui um todo, *um desenho*, que denomino de *paisagem abstrata*. Em meus desenhos o mais importante não é a nova forma, mas o espírito, os sentimentos, que nela se revelam. A forma é a expressão exterior do meu conteúdo interior, no tempo de sua execução.

Kandinsky é o criador da abstração na Arte. Criou uma nova linguagem com suas experiências. Em sua obra *Do Espiritual na Arte*, trata da *teoria de formas* e da *sonoridade das cores*. O artista considerava as leis puramente artísticas, as tensões entre a cor e a forma, as qualidades emocionais e espirituais dos elementos pictóricos como uma exigência da necessidade profunda de cada um. Atribuía a sua *necessidade interior*, aos fundamentos da psicologia da percepção ou à sua voz interna. E, a essa necessidade atribuía o mecanismo individual da criação artística².

“O mais importante na questão da forma é se ela se originou ou não de uma necessidade interior.” [...] “O sentimento aberto leva à liberdade. O primeiro é consequência da matéria. O segundo, do espírito: o espírito cria uma forma e segue adiante, criando outras”³.

Com esse espírito procurei conduzir o diálogo de minha criação.

A fig. 05 ilustra o quadro de Kandinsky, *Amarelo – Vermelho - Azul*, exemplo de suas teorias da forma e da sonoridade das cores. Nessa composição, a tensão dos contrastes pictóricos ilustra seu princípio de representação de conflitos. Essa obra é uma criação artística que nasce do seu *Princípio da necessidade interior*.

² DÜCHTING, 2000.

³ KANDINSKY apud CHIPP, 1999, p.157, 159.



Fig.05: Wassily KANDINSKY *Amarelo-Vermelho-Azul*, 1925
 Óleo sobre tela, 127 x 200 cm
 Paris, Museu Nacional de Arte Moderna

1.3.2 Gesto Criador

O gesto criativo espontâneo é o fio condutor do processo criativo que constrói os meus desenhos. Manifesta-se através de linhas e manchas como conceitos formais básicos, escolhidos para a construção de paisagens abstratas. Esse gesto é dissociado de qualquer sistema de representação ou comprometimento com figuração de objetos do mundo exterior. O gesto criador espontâneo é livre e procurou mostrar minha coerência pessoal, abrangendo uma autonomia interior e um grau de liberdade de ação frente a possibilidades do criar.

O gesto construtivo dos desenhos revela a capacidade de expressar pensamentos e sentimentos. O desenho é o resultado do movimento que o construiu. Das características do gesto obtêm-se as características das linhas e manchas. Por exemplo, gestos leves geram manchas e linhas mais sutis e delicadas que outras, de gestos com mais força, que geram linhas mais fortes e agressivas. É um gesto solto e rápido para materializar as idéias, no ímpeto do fazer, e revelar o sentimento de meu desejo. Quero encontrar minha escritura gestual, isto é, minha forma de criar com a linguagem do desenho. Trabalhei “livremente” com o movimento de minha mão e deslocando o corpo, com os pincéis, penas, bambu e grafites. As marcas deixadas no papel devem revelar o mais fidedigno, minha expressão mais reveladora.

O gesto criador e espontâneo não é só o simples traçar e manchar, é um processo que envolve o antes, as seleções e o percurso do fazer acrescido do “acaso”, sempre presente em qualquer movimento. No meu fazer do gesto, tanto pelo modo (espontâneo), como pelos materiais (aguadas, pincéis, bambu), o acaso já está incorporado ao próprio resultado do gesto. Às vezes se fez mais forte que o resultado previsto, então exigiu outros novos gestos. Por ser “tão livre” a ação, o olhar, o pensamento e a avaliação são muito intensos, gerando tensão e emoção.

Este gesto passa a integrar o processo da criação. Movimenta-se de modo que sua ação conduza à composição desejada de desenho único. Essa construção deve-se a sedimentação de aprendizagens manuais, visuais e intelectuais. Logo, não é livre de influências externas. Por meu processo seletivo, estabeleço novas ordenações e novos significados.

Refletindo sobre o estudo de Éliane CHIRON⁴ acerca dos três aspectos inerentes ao *gesto criador: empréstimos, tensões e sentimento de perda*, perceptíveis na lembrança, destaco em minha prática criativa:

- *empréstimos* – são todos os elementos já assimilados do meu caminhar artísticos (reflexões) e influências externas (teoria, história da arte, artistas);
- *tensões* – geradas pelo desconhecido da ação do fazer, do acontecer, dos acasos, das respostas do meio (o próprio material) e desenvolvimento da obra considerando os desejos;
- *sentimento de perda* – são seleções que temos de fazer no tempo e as depurações para encontrarmos os parâmetros construtores da obra e poder tecer a teia aglutinadora, que revela a obra e, esta, minha poética.

Referindo-me ao sentimento de perda que envolve as seleções, a mais rigorosa foi na questão da cor – reduzir a cor ao preto. Isto eliminou uma característica muito forte em meu trabalho – explorar os múltiplos resultados que obtemos com as cores. Esta delimitação foi encarada como desafio para novas descobertas. Quanto mais estabelecer delimitações, mais a espontaneidade torna-se livre e assim o gesto torna-se mais criativo. Ao perder na cor, ganhei no gesto, nas linhas e manchas mais expressivas. Com as aguadas, ganhei no jogo de transparência, criando o tom sobre tom em cinza. Ao integrar o branco do papel à obra, realizei o desenho em um espaço moderno onde não existe mais figura-fundo. Os desenhos são em preto e branco, surge a figura do vazio, que são espaços pensados, que se articulam ou se contrapõem aos cheios. Ainda existe aquela linha branca que corre, às vezes dança, ou se abraça com ela mesma ou com outros elementos do desenho. É uma linha branca que não

⁴CHIRON, 2004.

apaga o desenho, ela faz o desenho. Com o preto e o branco, o desenho tornou-se mais depurado, pode-se dizer mais “sincero” e mostrou-se melhor.

1.3.3 Paisagem e Abstração

Minhas paisagens são exercícios de desenho em que os elementos formais linha e mancha são reduzidos a sua essência: uma linha é simplesmente uma linha e, uma mancha, uma mancha. São de ordem linear e pictórica. Minhas linhas e manchas, respectivamente, não são feitas para contornar objetos ou para preencher contornos. Ocupam a superfície pela ação do gesto criador. Esse traçado constrói formas, novas formas de desenho, dissociado de qualquer esquema de representação. Não são representações de aspectos da natureza ou do cotidiano, ou objetos do mundo real. São traçados através da memória, do pensamento e do sentimento. São imagens da minha individualidade, obtidas do diálogo: refletir, olhar e sentir. Construídas pelo fazer.

O que procuro realmente não são as novas formas. Não é a paisagem pela paisagem como objeto, mas como forma de minha expressão de desenho significado por composições de linhas e manchas. Ao traçá-las, as relações entre linhas e manchas vão se estabelecendo e formando novas possibilidades. Essas relações são de sobreposição, justaposição, inclusão, intersecção, complementação, entrelaçamento e dispersão. Movimentada por minha necessidade interior, realizo composições com a preocupação da organização do “espaço do desenho”. Nesta organização, surgem agregações de cheios e vazios, provocados por acúmulo de relações linha-mancha. A ausência dessa relação faz surgir o vazio, que é a própria superfície do suporte, o branco do papel integrado a obra.

Contrastes de cheios e vazios, de preto e branco e de percursos revelam o movimento do gesto criador no espaço do desenho. Esse movimento dá o ritmo às paisagens, ritmo livre conduzido por minha sensibilidade. O olhar encontra a paisagem, muitas vezes, estendida para além da superfície. O ritmo é a dinâmica das paisagens, expressão do meu desejo ao construir com linhas e manchas. São paisagens abstratas reveladoras do meu gesto criador num universo definido.

Paisagens que se transformaram no tempo. Paisagens que antes queriam mostrar a natureza revelada por meu olhar. E agora, neste trabalho, mostrar a essência do desenho na relação entre linha e mancha. Na prática e no resultado, elementos que lembram as paisagens orientais: nos materiais, na cor, no traço e na pincelada, nos cheios e vazios, e talvez no espírito.

O tema “Paisagem” foi trabalhado na concepção de “motivo”, como pretexto para o exercício do Desenho. Poester, em seu texto *Da figuração à abstração*, analisa as transformações do tema “Paisagem” na História da Arte, como o motivo que mais atendeu ao surgimento da abstração. Transcrevo a seguir algumas de suas citações que considero presentes em minhas paisagens:

(...) a paisagem *impressionista e fauvista* propiciam a separação de linhas e manchas já explorando procedimentos autônomos da pintura. Estabelece-se a busca de valores plásticos de expressão individual em direção ao ‘princípio da necessidade interior’ que sustenta a obra de Kandinski. [...] Cézanne (...) compreendeu a importância da estrutura ortogonal na composição da paisagem.

Se tudo cresce verticalmente – árvores, plantas animais – as linhas de terra conferem horizontalidade ao motivo. A estrutura paisagística é composta desse feixe de ortogonais, síntese da composição que, segundo a tradição oriental, estabelece o princípio fundamental que rege todas as coisas. Shitao escreve a esse respeito: ‘A dispersão ou o agrupamento, a profundidade e a distância, constituem a organização esquemática; verticais e horizontais; depressões e relevos, constituem o ritmo’.

Estabelecer o ritmo do quadro através de novos parâmetros tem sido uma característica da abstração. A tradição da paisagem oriental tão fortemente ligada à caligrafia, com seus traços e pinceladas rápidas, parece capturar a alma das coisas, o ritmo da natureza, o espírito que habita cada uma de suas partes.

O ritmo integra as noções de tempo e espaço, construção pictórica e musical. Kandinsky e Paul Klee, músico e pintores, traduzem o tempo como frequência e movimento do gesto no espaço da tela. O ritmo torna-se a pulsão que anima o quadro⁵.

A transformação da figura da paisagem na arte acompanha a transformação das linguagens artísticas. O motivo paisagem, com a liberação do rigorismo da representação, modificou-se para atender aos processos criativos de artistas, tendo chegado à abstração. Discorrendo sobre paisagem, abstração e pintura, Poester expressa: “Assim, numa perspectiva histórica da pintura, cabe observar-se o papel do motivo paisagem no processo de transformação da linguagem que, abandonando o tratamento imposto pela representação, prioriza o ato de pintar”⁶. A fig. 06 ilustra a abstração na obra de Poester.

A paisagem, sempre presente à aplicação de novos conhecimentos e tendências, atendeu à evolução da abstração. Acompanhou as transformações da cultura, dos movimentos artísticos e dos avanços tecnológicos. Sua abordagem na arte passou por construções de cenas religiosas, apresentações da natureza com cenas campesinas e urbanas e de abstrações. Ela foi e continua sendo suporte para a discussão da arte. Sua construção na arte contemporânea é cada vez mais freqüente com uma pluralidade de abordagens, sendo fruto da imaginação e da intuição do artista. Isto a mantém como um dos principais motivos à expressão artística.

⁵POESTER, 2003, p. 86, 87.

⁶ idem, p.81.



Fig.06: Teresa POESTER *Série: Jardins de Eragny, 2004*
50x70 cm Desenho, lápis grafite e cor sobre papel

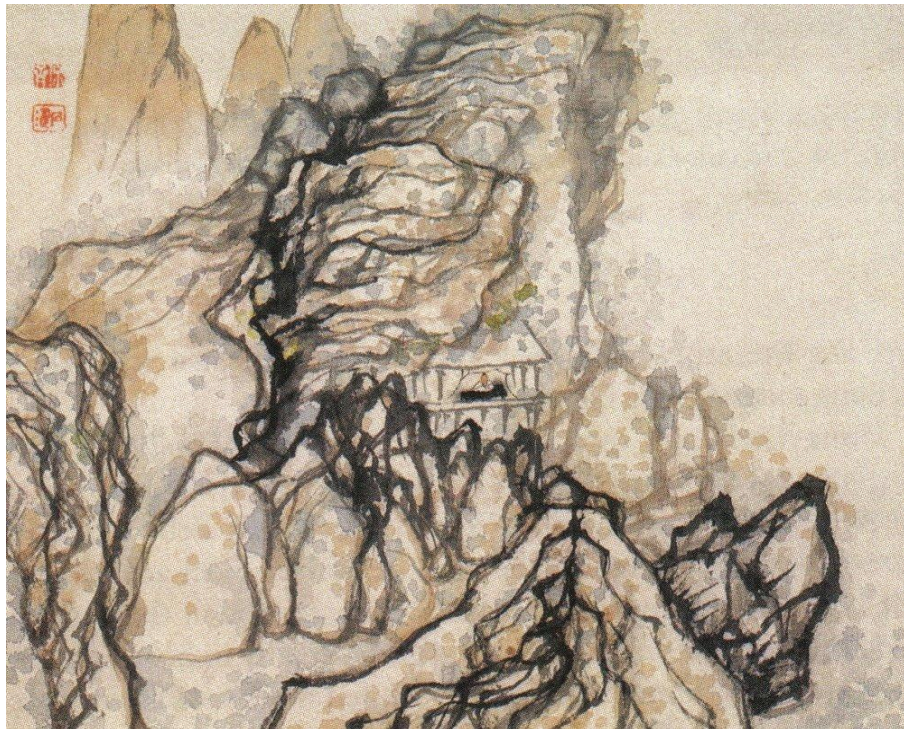


Fig.07: Yuanji SHITAO (China, 1641-1717)
Um homem em sua casa em um penhasco – folhas do album
Tinta sobre papel, 24 x 28 cm Coleção Nü Wa Chai

1.3.4 O Vazio e o Cheio

Os vazios em meus desenhos são espaços da obra que foram “conquistados” propositada e gradativamente, como espaços determinados a permanecer em branco, trazendo a matéria do suporte à superfície do desenho. O vazio não é o negativo do desenho, é integrado por linhas e manchas brancas que complementam o trabalho. São lacunas de expansão para que no olhar continuado do espectador, tenha o desenho aberto à continuidade do processo. São áreas do vir a ser, são áreas que revelam o ritmo do desenho, mostrando a interrupção da linha, o limite da mancha, como também podem revelar os sentimentos com que estas foram traçadas. Além disso, os contrastes de cheios e vazios dão movimento ao desenho, característica expressiva que valorizo em meu trabalho. Portanto, o cheio e o vazio são elementos que se completam mutuamente e, com essa integração, totalizam a unidade da obra.

Cheios e vazios interagem contrapondo-se, ora como espaço de descontinuidade, ora como formas de agregação. Os contrastes cheios e vazios completam o ritmo à obra.

Cattani destaca o efeito do vazio nas obras de arte, através das afirmações de François CHENG, estudioso da pintura chinesa:

O Vazio não é, como se poderia supor, algo vazio e inexistente, mas um elemento eminentemente dinâmico e atuante.

O vazio introduzindo, num dado sistema, descontinuidade e reversibilidade, permite às unidades que o compõem, ultrapassar a oposição rígida e o desenvolvimento em sentido único, e oferece ao mesmo tempo a possibilidade de uma aproximação totalizadora do universo pelo homem⁷.

Os vazios interagem com os cheios, criando contrastes, modulando significados. Significados que integram cheios e vazios na visão totalizadora da obra.

A fig.07 ilustra a interação dos cheios e vazios da cultura chinesa através da obra de Shitao. Com o contraste entre cheios e vazios, Shitao realiza sua visão da paisagem em perspectiva múltipla. Com o vazio dá a noção de distância. A pintura mostra também a relação da época entre homem e natureza.

1.3.5 Repetições e Séries na Arte

Criar séries, estabelecendo regras para estabelecer recorrências, é uma das formas de estruturar meu processo criativo. Estabeleço as leis formadoras (conceitos formais, materiais, processo criativo) que unificam e diferenciam os trabalhos e, em um processo de repetição, gero um conjunto de obras recorrentes. Estas obras se complementam e se acrescentam umas às outras. Neste trabalho, o processo de repetição que determina a recorrência dos desenhos

⁷Cheng apud CATTANI, 2000, p. 95.

vem da adoção de documentos de trabalho comuns assim como de materiais e de métodos de criação.

Todos os desenhos se diferenciam entre si e cada um é único. Mas se aglutinam em subconjuntos, quer por ter origem nos mesmos documentos de trabalho, quer pelos materiais e métodos construtivos. Os desenhos estão vinculados a recortes de um mesmo desenho origem, que confere uma unidade no motivo. No trabalho, são três desenhos que originaram três subconjuntos. Esses subconjuntos, formados por relações específicas, permitem identificar a inclusão de cada desenho a um único subconjunto. Cada subconjunto constitui uma série.

Considerando o material e o método: as repetições de desenhos recorrentes a um determinado conjunto de materiais selecionados para sua execução fez com que um determinado processo fosse mantido para seus desenvolvimentos. Por exemplo, na Série I, as linhas foram traçadas com pena de nanquim de diferentes espessuras; na Série II, os traços foram operados com pontas de grafite ou barra de nanquim úmida; na Série III, as linhas somente foram traçadas com a tinta plástica, geradora da linha branca, comum às três séries. Isto já diferenciou o resultado de cada conjunto e deu características semelhantes aos desenhos de uma mesma série. Outro exemplo é o processo de realizar as primeiras machas na superfície do papel: na Série I, foram feitas sobre a superfície seca, na Série II, sobre um misto de superfície úmida e seca e na Série III, sobre a superfície úmida. Em cada desenho, na medida em que se repetiam os gestos criadores, as características iam se formando. A coerência, a “afinidade” e a diferença entre os trabalhos iam se concretizando.

Os princípios formais adotados, os recursos selecionados e o processo criativo delimitam o trabalho como um todo. Desenhos criados por um gesto espontâneo, realizados entre linhas e manchas, como uma escritura de desenho. Desenhos realizados a nanquim, a água, com pincéis, com grafites, com penas e papel para sua materialização.

Assim, o trabalho deste projeto constitui-se em três séries de desenhos.

Segundo Cattani, *repetições*, nas artes plásticas, são todos os processos que de alguma forma repetem o processo já existente na questão de formas ou procedimentos que estabelecem sistemáticas recorrentes e que permitem poucas variações. São, também, os processos cumulativos, em que os elementos se acrescentam uns aos outros. “As práticas repetitivas são múltiplas e diferenciadas, envolvendo o jogo, o acaso, as lógicas combinatórias e as serialidades”⁸.

Monet foi o primeiro na Arte Moderna a trabalhar com série para resolver um problema de ordem pictórica. Pintou a *Série da Catedral de Rouen*, retratando a mesma

⁸ CATTANI, 2004, p.80.

fachada em um mesmo ângulo, em diferentes horas do dia. Captou o instante e as variações de luz e cor sobre essa fachada. “A idéia do tempo (do instante), e da variação, idéias modernas por excelência, presidem, portanto, a produção da série”⁹.

Na questão da repetição, o processo serial é prática de muitos artistas desde a modernidade: Paul Cézanne (1839-1906), Wassily Kandinsky (1866-1944), Paul Klee (1879-1940) e Jackson Pollock (1912-1956) e ainda continua confirmado na contemporaneidade, com as mais diferentes sistemáticas de repetição.

Trabalhar com séries finitas, com a questão da repetição que obedece a parâmetros formais comuns e a um mesmo procedimento com pequenas variações, permite, no meu caso, a experimentação e a investigação para chegar a novas diferenças.

1.3.6 Acaso

O gesto criador é um movimento tendencioso. Traçamos uma trajetória visando desenvolver a criação e chegar a um resultado. Entretanto, o percurso criativo é uma sucessão de acontecimentos previstos e não previstos. Estes últimos são *os acasos*, que transformam o processo criativo em constante metamorfose que se afasta muitas vezes do planejado com as novas possibilidades de sua execução.

Embora tenha procurado determinar um fluxo para meu trajeto construtivo, o “acaso” teve sua ação presente e esperada ao longo do percurso da criação, por ser a criação um processo dinâmico. Uma evolução fortuita é inerente ao gesto espontâneo com que realizei a obra, reforçada, ainda, por ser inerente ao “desenho lavado” que pratiquei através de aguadas, pinceladas carregadas de tinta produzindo manchas.

Os primeiros documentos de trabalho, que são os três desenhos iniciais, já foram o resultado da soma de acasos ocorridos na suas execuções. Esses acasos alteraram idéias e planos traçados, a partir da avaliação de resultados nas múltiplas ações sobre a superfície do desenho. Com as imagens digitais, realizei um planejamento metódico para os desenhos a serem realizados no projeto. Documentos para ordenar o início do processo de cada desenho se fizeram necessários. A continuidade do construir constituiu-se em etapas sucessivas de gestos espontâneos, em que a materialidade do trabalho inclui a imprecisão de resultados.

A cada etapa o acaso é acolhido e incorporado aos desenhos. Linhas e manchas são avaliadas para definir o progresso da obra e incorporar os desvios da trajetória. Como um processo dinâmico, movido pela tensão entre tendência e acaso, as paisagens vão se formando. As decisões de ocorrências de linhas e manchas, com suas características, e a

⁹CATTANI, 2004, p.82.

composição com cheios e vazios são estudadas para melhor aproveitamento do poder criador do acaso.

Essa evolução com o imprevisto faz parte do trabalho e é responsável por parte da criação e do prazer de seu desenvolvimento. Gera o sentimento de “aventura”, de “poder de controle”, ou de “perda de controle”, de “eliminar a rotina”, de “provocar ganhos e perdas” e exige novas decisões.

Assim, linhas exigiram novas linhas ou manchas e manchas, novas manchas ou linhas. Os cheios exigiram os vazios e os vazios, os cheios. Mas, o acaso também impôs limites para tentar controlá-lo: limites nas aguadas, na concentração de nanquim, na intensidade de traços e manchas, principalmente, para não perder os espaços vazios desejados. Tudo para se obter a harmonia do trabalho na sonoridade do desejo. Realizei desenhos, que são paisagens sutis, densas, fortes, tensas, líricas e misteriosas, como um experimento de constante diálogo, avaliação e julgamento.

Trabalhei com um “acaso” previsto, programado, controlado e também de resultados inesperados, pela própria técnica de execução e materiais escolhidos. Esses acasos se impuseram, foram valorizados e resolvidos. Integram o trabalho e o processo evoluiu.

A frase de Fayga descreve a presença constante do acaso em meu processo: “A criação é um movimento que surge na confluência das ações da tendência e do acaso”¹⁰.

1.3.7 Pintura Oriental – Shitao e Hokusai

A partir da limitação da cor ao Preto e Branco e a seleção de materiais ao uso de nanquim, aguadas, bambu, pincéis e grafites, estabeleceu-se restrições ao desenvolvimento do trabalho. Esta regra, inicialmente, limitou o trabalho a uma espécie de “anti-fauvismo” – pela limitação extrema das cores. Com os desenhos iniciais, a identificação com a paisagem oriental começou a ser apontada. Procurei conhecer mais sobre arte dessa cultura para o entendimento do seu gesto e do seu espírito. Na medida em que a expressão de meus desenhos ia se afirmando com a espontaneidade do gesto, com o traçar de linhas e manchas, com as composições, a cor, os meios e os materiais, as características dos desenhos orientais foram se acentuando.

Com o uso dos materiais tradicionais da arte oriental e o gesto solto no movimento dos pincéis, procurei encontrar minha expressão individual. Desenhei paisagens com composições em que a relação linha-mancha criou formas e caminhos. Modulei formas pela sobreposição de manchas, de acasos. Integrou-se o vazio à obra. Manchas e linhas que se multiplicam, formam-se os contrastes dos cheios e vazios e também do preto e branco. A

¹⁰Ostrower apud Salles, 2001, p33.

modulação dos tons de cinza, dão a dinâmica da paisagem. O ritmo dos desenhos é obtido pela insistência do gesto como expressão de sentimentos.

A seguir apresento alguns enfoques da *pintura oriental*, chinesa e japonesa, esta última muito influenciada pela primeira, e dos artistas Shitao e Hokusai, que reforçam a identificação anteriormente apontada:

A *pintura chinesa*, freqüentemente realizada sobre rolos de papel ou seda, não se limita a marcos ou janelas. Não circunscreve o espaço, como ocorre na pintura ocidental. Considera os vazios agregando o próprio suporte à obra. Introduce múltiplos pontos de fuga, com diferentes cenas que se sucedem ao longo da paisagem e dá uma visão espacial e serial das imagens. Diferencia-se da pintura ocidental que considerava um único ponto de fuga. Configura um universo e um sentido do espaço dinâmico que envolve o espectador para o interior da paisagem. A visão do espaço é geralmente panorâmica. O espectador percorre a paisagem, entrando por seus vales, cruzando as pontes sobre os rios e escalando cumes das montanhas. A leitura na pintura é sugerida para percorrer-se a imagem da direita para a esquerda e de cima para baixo, seguindo uma linha diagonal do ângulo superior direito ao inferior esquerdo, ao contrário da leitura ocidental.

A pintura não procura a plasticidade das formas, realizando, através de sombras, seu volume. Procura obter, através da linha, seu *ritmo* e características essenciais. Fazer uma transcrição fiel da realidade visual, isto é, uma representação do concreto não tem sentido, a não ser no campo do retrato. Os chineses estudam minuciosamente a natureza para captar sua individualidade e procuram registrar o seu íntimo, não sua superfície. O trabalho pictórico procura entrar em contato com a harmonia cósmica. Procura descobrir os ritmos vitais da paisagem ou a expressar sentimentos e idéias universais que se revelam através do artista e de sua comunhão com a natureza. Referindo-se a relação da arte oriental com a paisagem, afirma Poester: “A paisagem como motivo se presta plenamente à pintura oriental que registra um estado de espírito muito mais que uma representação do visível”¹¹.

Na arte oriental, a caligrafia e a pintura passaram a estar intimamente relacionadas e, muitos pintores eram também poetas ou eruditos. A pintura não prioriza a cor, mas o gesto, a pincelada como expressão individual. Os materiais são reduzidos ao pincel e à tinta. A pintura chinesa tem um caráter simbólico, na qual a representação de elementos da natureza é utilizada para expressar sentimentos ou noções abstratas. A prática da pintura converte-se num meio de aperfeiçoamento pessoal, adquirindo um sentido quase religioso. A pintura não tem enfoque descritivo, mas é meio de expressão da sensibilidade do artista.

¹¹POESTER, 2003, p.83.

Yuanji Shitao (Zhu Ruoji, China, 1641 – 1717)

É um dos pintores de paisagem chinesa mais admirado por suas inovações e transgressões às técnicas rigidamente codificadas e ao estilo que criou. Muito estudado até hoje e é influência para gerações tradicionais na arte oriental e do mundo.

Chamou a atenção para o próprio ato de pintar com o seu método de lavagens e negrito, as pinceladas rápidas e curtas, o interesse pela perspectiva subjetiva e pela utilização do espaço negativo ou branco para sugerir distâncias. Suas inovações estilísticas não se enquadram nas escolas existentes na época.

Shitao era consciente de seu estilo próprio: “Eu sempre uso o meu próprio método”.

A poesia e a caligrafia que acompanham suas paisagens são irreverentes e exemplificam as contradições e tensões internas de artistas e literatos.

A fig.08 é um exemplo de seu temperamento subversivo e irônico, desafiando os padrões perceptivos aceitos de beleza da época. Os pontos de tinta, por serem rotulados como “feio”, assumem uma espécie de beleza abstrata.



Fig.08: Yuanji SHITAO (China,1641-1717)
Tinta sobre papel

10.000 feios borrões

Katsushika Hokusai (Honjo, Japão, 1760 - 1849)

É um dos grandes mestres da arte japonesa, (da cromoxilografia) e sua produção foi sem limites. A partir de 1797 adotou Hokusai como nome artístico. Sua obra contém umas

30.000 estampas e ao redor de 500 livros ilustrados. Usou muitos outros nomes, mas também é muito identificado por seu primeiro nome, Katsushika.

Contribuiu para o desenvolvimento da pintura de paisagens, de flores e pássaros em um gênero autônomo. Na arte de Hokusai é destacada sua audácia na combinação de cores, as perspectivas e os detalhes, a naturalidade da representação que às vezes apresenta um realismo drástico. Em sua obra se reflete o mundo imaginário da Ásia Oriental. Seus temas são diversos: do bordel a imagens religiosas budistas, da planta até a paisagem heróica, da caricatura burlesca a figura fantasmagórica.

Sua obra mais conhecida é a série: *36 vistas do monte Fuji*, são xilografias que mostram panorâmicas do monte Fuji visto de diversos lugares. A fig. 09 pertence a essa série. Pintou outra série com o título *100 vistas do monte Fuji*, pintura obstinada pelo tema com panorâmicas da montanha mais alta do Japão.



Fig.09: Katsushika HOKUSAI (Japão,1760-1849)
36 vistas do monte Fuji: Onda em alto mar em Kanagawa, 1831-34
 Xilografia, 26,5 x 38,1 cm Editorial: Nishimuraya Yohachi

Na Arte Moderna artistas ocidentais como Cézanne, Vincent Van Gogh (1853-1890) e Kandisky, entre outros, alimentaram sua arte com princípios da arte oriental e, por sua vez, esta se alimentou da arte ocidental, comprovando que a arte é universal.

1.4 REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS

1.4.1 Fayga Ostrower (1920 - 2001)

Pela qualidade de sua obra e caminhada artística, Fayga é referência para meu trabalho, desde que iniciei nas Artes com a técnica de aquarela. Dos aspectos compositivos e poéticos que aprendo revendo sua obra, muitos são identificados em minhas pinturas, como, por exemplo, o uso de cores monocromáticas e complementares, manchas, transparências e princípios da composição.

Admiro o universo de sua obra: os desenhos, as gravuras e as aquarelas. Identifico-me com seu processo que vai do figurativo à abstração, com imagens vivas no preto, nos monocromáticos e nos contrastes das cores complementares. Aprecio o refinamento no traço, na mancha e no uso da cor. Muitas de suas obras são paisagens pictóricas abstratas, como a fig. 10. Seus livros com conceitos formais, processo artístico e criatividade são comunicados em uma linguagem clara de fácil entendimento, portanto de constante leitura. Uma leitura que me influenciou.



Fig.10: Faiga OSTROWER (1920-2001)
Folhagens, 1999 Aquarela sobre papel, 70 x 50 cm

1.4.2 Renina Katz

Tenho identificação com os aspectos formais focados por Renina Katz – trabalhar o espaço, a cor e a transparência. A aquarela foi meu ponto de partida no campo artístico e continua presente em meus trabalhos, tanto no processo da técnica como dos resultados

pictóricos obtidos. Interessa-me também, como ela, organizar o espaço por sobreposição de planos, por vibração cromática e por construção fragmentada ressaltada numa mesma superfície. Os desdobramentos da cor vão-se sucedendo ao longo do trabalho, através da multiplicação de camadas das cores utilizadas. No seu trabalho, o valor cromático possui a mesma força da linha e do desenho. As transparências acontecem durante o próprio processo de sobreposição das camadas, das matrizes.

A obra de Renina Katz é revelada em aquarelas, xilogravuras, serigrafias, litogravuras, desenhos e pinturas de cunho social. Nas litogravuras, sintetiza toda sua experiência e qualidade técnica de uma trajetória dedicada à arte. Sua obra é densa e lírica.

Na obra de Renina, as cores e o relacionamento entre os objetos da paisagem combinam-se de tal modo, absorvidos pela percepção e imaginação, que podem ou não estar presentes em uma paisagem, existir ou não como lugar físico.

Segundo Renina¹², paisagens imaginárias se apóiam na intuição e percepção, isto é, no conhecimento sensível da paisagem:

O processo criativo da obra é um exercício de memória, percepção, imaginação e intuição. Mas, é na materialidade da produção do trabalho artístico como fato físico que se fazem as escolhas, os critérios, a intenção, o designo do artista. Os meios e processos são os responsáveis pela transformação de intenções em ações que criam realidades visíveis. E por via da técnica incorporada ao conhecimento individual, que a obra se revela, mostra sua originalidade e o grau de artisticidade se comprova.

Na litografia, a artista atribui à aquarela o fio condutor de sua obra e nos revela: “A aquarela, para mim, encerra um desafio particular para realizar o meu imaginário, [...]. O jogo de transparências da aquarela cria um clima de encantamento mágico”¹³.



Fig.11: Renina KATZ
Territórios Imaginários – álbum, 1983 Litografia, crayon, 36 x 38

¹²KATZ, 1997, p.261.

¹³Idem, ibidem

1.4.3 Teresa Poester

Tendo sido aluna de Tereza Poester, tive a oportunidade de reforçar meu interesse pela paisagem e pelo gesto. Aprendi a desenhar e apreender a paisagem com muitos exercícios realizados no Parque Farroupilha de Porto Alegre/RS, na disciplina Fundamentos de Desenho do curso de Artes Visuais/UFRGS. Como Poester, também possuo minhas raízes em paisagens do Sul. Deslocada para a vida urbana, hoje reconheço o quanto minha produção artística se volta à natureza, por uma tendência ao retorno que emerge constantemente do meu imaginário. A paisagem manifesta-se revestida por meu olhar e é delineada pelo gesto espontâneo, que aprendi com Poester. Através da paisagem busco a abstração.

Tereza Poester é nascida em Bagé/RS e tem ligação estreita com a paisagem desde sua infância – paisagens campestres. As paisagens da artista, inicialmente, transitam pela natureza. Seus trabalhos extrapolam as fronteiras da paisagem convencional: seu imaginário realiza simplificações até chegar à abstração.

No início de seu percurso artístico, Poester parte do desenho para chegar à pintura e em suas pesquisas aborda a relação entre “paisagens”, “janelas” e “grades”. Em seu percurso posterior a artista parte da pintura para retornar ao desenho, considerando este como o caminho percorrido pelo ponto no espaço paisagem do papel - tradução do gesto, por excelência, como na obra referenciada na fig. 12.



Fig.12: Teresa POESTER
Série Jardins de Eragny, 2007 50x70 cm Desenho, lápis grafite

2 DESENHO: CRIANDO PAISAGENS

2.1 A PRÁTICA DO DESENHO

Muito pratiquei o desenho, mas como meio de visualização de idéias, de simplificar e esquematizar diferentes ações ou projetos – o desenho como esboço para a pintura, desenho como projeto.

Vivencio, atualmente, a prática do *desenho como linguagem artística autônoma*. Essa visão levou-me a orientar meus gestos e procedimentos em direção à realização de uma obra a ser mostrada ao espectador. Meu objetivo é a experimentação do desenho. O desenvolvimento deste trabalho mostra sua experimentação.

Ao construir paisagens, interessa-me o desenho no qual o processo é presente como um fim em si, desenvolvido pelo gesto, executado pela mobilidade da mão e, até mesmo, do corpo inteiro, que se movimenta acima do suporte – o papel. O papel corresponde a um plano virtualmente infinito (universo do desenho) onde linhas e manchas, também virtualmente infinitas, acumulam-se. Linhas e manchas que se mostram em seus propósitos e revelam suas possibilidades ou desígnios, inteiras, formando pontos de atração, interligando-se e constituindo novos elementos que compõem o desenho.

O ato de desenhar, de inscrever, acontece no presente imediato. É o desejo que impulsiona a ação. O movimento que cria novas formas. Mesmo na inscrição desinteressada e fluida, o desejo surge como força aguda e irredutível. E o desenho, como exercício do desejo, se transforma em manifesto de identidade, por seu caráter único, por seu caráter íntimo. O ato de desenhar congrega o presente com um passado e um futuro. As imagens nascem da observação, da memória, da imaginação. Portanto, o desenho lida com os elementos do tempo e do espaço.

O olho é o condutor que leva e traz imagens. Olhar não é apenas ver. O olhar transforma o que vemos em atividade mental. A imagem mental representa o percebido, possível de ser materializado, através de várias linguagens. No meu caso através do desenho. O olhar, como o desenhar, são atividades perceptivas. A percepção é sempre criativa. “Pode-se então falar, de uma *arte do desenho*, domínio do gesto espontâneo e da formação da visão, arte da qual o impacto estético se revela específico”¹⁴.

¹⁴SOUREAU,1994, P. 566.

Realizo o desenho como um procedimento híbrido de desenho e pintura, a partir da relação mancha-linha. Manchas e linhas que se sucedem e se completam dando unidade à obra.

O gesto criador, devido à rapidez de sua execução, é movido por associações mentais desenvolvidas pelo meu pensamento no tempo presente de sua execução. Ele constrói o desenho como um exercício do meu desejo. Esse desejo é desviado pelo acaso que acompanha o gesto criador e é retomado novamente pelo desejo.

A técnica aplicada atende a da aquarela – manchas em camadas, úmido sobre úmido, seco sobre úmido, transparência, claro-escuro, o branco do papel. A linha, a mancha e o acaso marcam a superfície e desconstroem formas. Linhas, manchas e acasos – percurso do gesto espontâneo, livre do compromisso com formas pré-estabelecidas.

Uso em minhas composições o *princípio da ortogonalidade de Cézanne*, em que os elementos não fecham a forma, não existem limites para a interdependência de linhas e manchas. Uso, também, o *princípio da contradição de Kandinsky*, ao contrapor o branco com o preto, o cheio com o vazio, o denso com o tênue, o carregado com o leve e o forte com o sutil. Tudo para dar o ritmo desejado à obra, de modo que satisfaça a minha *necessidade interior* como expressa Kandinski.

Cheios e vazios dão o equilíbrio, o respiro, o movimento à composição. Vazios – espaços livres, necessários de “descanso”, ou de nova elaboração para o olhar do espectador. O prazer da construção manifesta-se ao longo de sua elaboração. A obra torna-se única, revelando minha individualidade, revelando minha poética, meu estilo.

2.2 RELAÇÃO LINHA–MANCHA NO DESENHO

A relação linha-mancha, sobre o suporte, o papel, é praticada na construção de uma série de desenhos. Essa relação tem como fundamento operações, que são ações de desenho, entre linhas e manchas, construindo paisagens abstratas, que são o pretexto ao desenho. Nesse universo de desenho em construção, esses elementos são interpretados como:

Linha

- traduz o gesto (sutil, agressivo, fraco, forte, contínuo, interrompido, ...)
- revela o percurso, o caminho
- dá ritmo à obra

Mancha

- expõe a superfície

- opera a sobreposição de camadas
- formadora de tons sobre tons, de contraste do claro-escuro
- agrega e desagrega planos

Paisagem

- no formato quadrado, para fugir da representação tradicional “paisagem”
- expressa o espaço em obra
- agrega o acaso, inesperado, provocado ou controlado ao desenho
- articula o vazio, o branco do papel como componente do desenho
- abstração de linhas e manchas na unidade da obra
- revela sentimento (emoção)
- é a própria obra no espaço – o desenho
- é o que o artista, o espectador vêem – abstrações, signos e significados.

O *desenho – paisagem abstrata* é o universo, o cenário de idéias, trazidas pela memória. São formas e linhas abertas; formas orgânicas e percursos que revelam minha ligação com o Mundo, com a Natureza.

2.3 O PROCESSO CRIATIVO

Com o foco no desenho como linguagem vivenciada pelo exercício do *gesto* – movimento espontâneo que serve-se de manchas e linhas que formam paisagens abstratas, parto para a elaboração desses desenhos.

Alguns parâmetros foram definidos para o trabalho, como o abandono da multiplicidade de cores. Este abandono posicionado juntamente com minha orientadora que considerava os grafismos de meus desenhos, quando fui sua aluna na disciplina Fundamentos do Desenho no Curso de Artes Visuais, mais expressivos quando feitos somente com o preto. Desse modo, o trabalho foi realizado em preto e branco, com uma escala de tons em cinzas. Criei aguadas, com acréscimos diferenciados de gotas de nanquim, ficando assim com um espectro de tons de cinza, do claro ao forte. E o próprio preto, lançado com o nanquim puro.

Os materiais utilizados foram nanquim puro, nanquim aguada, água, grafite, bastão aquarelável, barra de nanquim, máscara para aquarela, pincel, bambu, bico de pena e esponja. Com esses materiais produzi linhas e manchas como resíduos do gesto, do percurso da mão no ato de desenhar, executando traços e pinceladas rápidas que favoreceram o surgimento da abstração. Da justaposição e sobreposição de linhas e manchas sobre o papel, obtêm-se a materialização do trabalho. Desenhos, numa escala do branco ao preto, estruturam as

composições que chamo de paisagens. Por não serem representações específicas de elementos da natureza ou de lugares, considero-as paisagens abstratas. Constituem minha expressão de desenho, reveladoras do gesto construtor e liberto do compromisso de representação.

Inicialmente foi elaborado um conjunto de inúmeros desenhos, como um re-encontro com a prática de desenhar. Esses desenhos tinham como referência fotografias ou figuras da natureza que me são significativas, ou imagens retomadas da minha memória de desenhos livres e espontâneos.

Utilizei o material selecionado (nanquim, aguadas, grafites e pincéis) além de diferentes qualidades e gramatura de papéis. Isto permitiu a escolha do melhor papel para o trabalho com aguadas a nanquim: *Fabriano fabria*, 300gm² (72x101). Também definiu-se o formato e o tamanho para os desenhos: quadrado (72x72). Formato escolhido a fim de eliminar a forma retângulo que leva à idéia de paisagem convencional.

Analisando a produção, considerando sua expressividade no conjunto e, na relação entre mancha e linha, escolhi trabalhar com três desses desenhos (figs. 13, 14 e 15), que passaram a configurar meus *documentos de trabalho*, documentos com a função de estimular o processo criativo, independente de sua visibilidade na obra final ¹⁵.

Os três desenhos são a origem da sequência de desenhos foco do trabalho. Foram extraídos de um conjunto de desenhos, fruto do meu desejo.



Figs.13: Alice MELO
Desenho I – Documento de Trabalho, 2010
Desenho, nanquim, grafite de aquarela sobre papel, 42 x 59 cm

¹⁵GONÇALVES, 2009.



Figs.14: Alice MELO
Desenho II – Documento de Trabalho, 2010
Nanquim, grafite de aquarela sobre papel, 70 x 100 cm



Figs.15: Alice MELO
Desenho III – Documento de Trabalho, 2010
Nanquim, grafite de aquarela sobre papel, 72 x 101 cm

Aproveitando a experiência anterior, quando trabalhei com imagens virtuais para desenvolver a pintura do terceiro trabalho descrito no item *1.1 Trajetória*, aqui, também lancei mão desse recurso. Lá, usando o computador e o programa *Photoshop*, fiz recortes (fragmentos de imagens) e por adição compus imagens, referência para a pintura. Aqui, usando o mesmo recurso, realizei um processo inverso: dos três documentos de trabalho, de cada um desses desenhos, realizei recortes por subtração, selecionando superfícies de desenho que me eram expressivas. Desse modo, criei o segundo nível de documentos de trabalho, que são as *Três Séries de Imagens Digitais (ID)* que constam no ANEXO A (Série ID I: [1 – 8], com oito imagens, Série ID II: [1 – 6], com seis imagens e Série ID III: [1 – 6], com seis imagens), referências para os desenhos finais da obra. Cada imagem digital foi referência pra um desenho, mas figurando apenas como documentos de trabalho, que “[...] revelam a persistência (ou recorrência) de idéias, ou temas, de formas ou modos de agir [...]”¹⁶.

As imagens digitais deveriam servir para estruturar o trabalho, dar maior liberdade no agir, garantir a linha condutora da construção. Na verdade, serviu como parâmetro para lançar as manchas e as linhas, principalmente no início dos desenhos, sem a cobrança de uma reprodução de imagem. O gesto permaneceu espontâneo em todos os níveis e camadas da construção da obra, porque cada desenho, na Arte, é e deve ser único.

O lançar de linhas e manchas, realizado em tempos diferentes, enriquece a escala de tons, aglutina formas, constrói novas manchas e linhas, forma-se o vazio, a superfície da obra, seu ritmo, os desenhos. O fazer de cada desenho deu-se em um espaço em obra, tendo construído o desenho na superfície, sem perspectiva, com camadas de manchas e percursos que se sobrepõem ou se ajustam, definindo o espaço da obra.

Realizei os desenhos em duplo sentido, linhas e manchas ou manchas e linhas, em qualquer ordem. A construção foi sendo determinada pelo olhar e pelo pensamento. O olhar carregado de diferentes percepções e o gesto espontâneo foram os condutores desse processo. A obra é o dialogo ativo do meu interior com a sua materialização no espaço da obra, e acontece no mundo de minhas idéias, desde o início do propósito, em uma sucessão temporal de momentos do processo.

O acaso fez-se presente ao longo do processo, acompanhando a ação do gesto criador. O gesto foi executado, com os pincéis orientais, pinceladas carregadas de nanquim aguada ou feito com as pontas que riscam a superfície da obra. Em alguns momentos, foi realizado com movimentos rápidos e longos, que não podem ser previsíveis. Aguadas foram multiplicadas, pela própria imersão dos pincéis; manchas e linhas também se “auto-determinaram”. A linha da textura do papel em algum desenho foi invertida. Inverti então a

¹⁶GONÇALVES, 2009, p.I.

imagem do desenho. Outras ocorrências não previstas também aconteceram. A tensão entre a tendência (o organizado, a trajetória planejada) e o acaso integrou a obra em processo e produziu permanente revitalização da ação. Houve um percurso único a cada desenho.

A satisfação dos resultados aconteceu ao longo do caminho, na medida em que mais desenhos eram executados. E as dificuldades, que surgiam, foram usadas para novos desafios na continuidade da própria obra.

Aconteceu o olhar recorrente na direção vertical considerando os diferentes níveis de desenho, isto é, entre os desenhos em construção e seus documentos de trabalho: desenho origem da série e imagem digital origem de cada desenho. Também aconteceu esse olhar recorrente na direção horizontal, isto é, entre o conjunto de desenhos de uma mesma série na medida em que estes iam se multiplicando. Portanto, estabeleceu-se uma ortogonal construtiva, na medida em que cada desenho da série era construído, colaborando para a especificidade de cada série de desenhos.

O ANEXO B: *Entre Linhas e Manchas: o desenho como exercício do desejo*, apresenta os vinte trabalhos realizados, integrando três séries de desenhos, produto desse processo criativo.

2.4 OS DESENHOS – PAISAGENS ABSTRATAS

Todas as séries de desenhos apresentam algumas características comuns ou identidades de construção, mas diferenciam-se entre si. Ao observá-las posso descrevê-las como desenhos que revelam:

Série Desenho I [1 – 8]

ANEXO B: Série Desenho I [1 – 8]

Os elementos do desenho impõem-se, cada um quer marcar sua presença; as linhas são fortes, marcam com rigor seus percursos e mostram-se vigorosas sobre as manchas; as manchas sobrepõem-se em camadas, disputando o espaço e determinando a escala de tons; a sobreposição é carregada pela acumulação. O vazio, significado pelo branco, integra a obra também mostrando forte sua presença. Essa série lembra as estampas orientais pela riqueza e integração dos elementos desenhados.

Série Desenho II [1 – 6]*ANEXO B: Série Desenho II [1 – 6]*

Contracenando com manchas mais tênues e abrangentes, as linhas apresentam-se com um caráter mais agressivo, devido ao material: barra de nanquim umedecida, ou lápis ou bastão (seco) de aquarela, o que resultou em uma impressão mais misteriosa, ou mística.

O traço encorpado mostra caminhos, sugere tessituras ou relevos; o traço ausente os esconde. As zonas vazias integram-se às cheias dando movimento e espaços de continuidade à paisagem. Aqui tudo parece acontecer ao mesmo tempo e em diferentes dimensões, como em uma paisagem japonesa.

Desenho III [1 – 6]*ANEXO B: Série Desenho III [1 – 6]*

Com a ausência das linhas escuras, o espaço é percorrido por linhas brancas e por aguadas. Manchas claras e escuras se ajustam. Linhas brancas fluem, cortando a paisagem, como uma dança do gesto, do olhar construtor sobre a superfície da obra. O ritmo é intenso, revela a liberdade do gesto que as criou. Formas orgânicas abertas deixam-se levar e abraçar, compondo desenhos também abertos, que continuam a se formar no imaginário, na repetição do olhar. São como nuvens, aglomeram-se, dispersam-se e fluem na leveza e intensidade do traçado.

Esses *desenhos* que brotaram do meu interior, no tempo presente de sua elaboração, trazem informações que existem em minha memória – imagens, técnica, experiências anteriores e, em um processo imaginativo, o vir a ser (futuro), tornaram-se presente. O resultado é a obra se fazendo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, construí paisagens como vivências de desenhos em que a expressão do gesto – gesto espontâneo, liberto da figuração e da policromia – proporcionou a criação de imagens visuais que revelam meu estilo.

O gesto espontâneo faz ampliar a noção de liberdade ao criar. No processo criativo existe uma lógica interna, uma lógica da ação que conduz “livremente” à criação. Por minha formação matemática, por necessidade de ter clareza em meu processo de ação, necessito estabelecer um esquema para a construção. Preciso liberar racionalmente o gesto criador. Esse esquema consistiu na trajetória do processo em que usei modelos, como documentos de trabalho, auxiliando a criação. Este procedimento foi uma forma de prever e de controlar o acaso. Primeiro a execução de desenhos livres, seguido da seleção de três desses trabalhos como modelo; após, com o computador, realizei recortes nesses desenhos, criando imagens como paisagens enquadradas por janelas; esses recortes foram modelos para o início dos desenhos construídos como produto final do trabalho, de modo que o gesto que os criou ocorresse “livre e solto”, conduzido por minhas necessidades interiores, fruto do meu desejo. Resultaram as *Paisagens abstratas* – temática para vivenciar o *Desenho*.

Outro aspecto importante deste trabalho foram as seleções, que dão o limite à obra, fundamentais em uma estrutura criativa. Delas podem depender toda a ordenação ou configuração do trabalho. Três seleções foram determinantes e desafiadoras: o desenho como linguagem em detrimento da pintura, prática até então desenvolvida; a redução da cor para o preto e branco e, a terceira, os materiais de execução: nanquim e aguadas. Todos encarados como importantes desafios para novas experiências, forma de transgredir meus limites anteriores.

Ao não fazer pintura, senti que trocava a materialidade do trabalho, a carga de massa, por traçados de linhas. Mas encontrei a pureza do desenho: uma simples linha pode ter seu efeito sentido como uma carga de emoção. O sentido expressivo do desenho é mais instantâneo. Deu-me prazer trabalhar com desenho como expressão do gesto. Com o desenho encontrei outro caminho de expressão artística. No futuro, o hibridismo consciente do desenho e pintura acredito que será vivenciado.

Antes deste projeto, exercia a plena liberdade no uso das cores, trabalhava com sombras, contrastes de claro-escuro, grande variação cromática com o uso de primárias e secundárias ou complementares e a transparência com camadas de tons. Neste trabalho, perdi

essa variedade de combinações cromáticas, mas ganhei em riqueza de outros elementos na sua essência: de manchas, de tons, de linhas e de grafismos, explorados na relação linha-mancha. Até mesmo na diversidade de composições. Todos mais evidentes pela uniformidade da cor, na qual a variedade de tons em cinza permitiu o jogo de camadas ou planos, o contraste do preto e branco, a valorização do branco materializado pela própria superfície do suporte executado tanto em linhas brancas como em espaços vazios. O vazio e o acaso, ambos valorizados, deixando suas marcas e dando originalidade aos desenhos. O desenho enriqueceu-se pela limitação da cor tornando-se mais puro e mais sóbrio.

Como ensinou Kandinsky, ao explorar os contrastes da cor (preto e branco) e, do cheio e vazio, procurei dar o ritmo às paisagens, seguindo minha necessidade interior. Chamo-as de paisagens abstratas.

Os materiais levaram-me ao retorno da técnica da aquarela, experiência vivida no início de minha trajetória. A aquarela é agora, executada com nanquim, aguadas, pinceis orientais e grafites. O trabalho pulsou forte.

Muito significativo neste projeto foi o meu olhar para a Arte Oriental, até então distante de meu interesse. Na medida do desenvolvimento dos desenhos, foi-me apontado semelhanças com a paisagem oriental: a chinesa e a japonesa. Abriu-me então a pesquisa para um novo conhecimento, que deverá continuar além deste projeto. Atribuo esta identificação, principalmente, a redução da cor, aos materiais, ao gesto criativo espontâneo e ao sentimento interior na construção subjetiva da paisagem. Com as paisagens de Shitao, especialmente, intensifiquei o valor do gesto, das linhas e manchas, dos grafismos, dos acasos e dos vazios. Esses valores também identifiquei nas obras de minhas referências artísticas: Ostrower, Katz e Poester, orientadora deste trabalho.

A lógica da construção operou entre pensamento e ação do fazer, acompanhada da ação de minha sensibilidade. Consistiu em um percurso transformador e de crescimento de minhas experiências no universo artístico. É expressão de minha singularidade.

O trabalho construído é visto como uma trajetória de vivências pessoais. Desenvolve-se no tempo e no espaço. A cada dia de nossas vidas, temos seleções, desejos, necessidades do nosso interior, que movem nossas ações e, a cada experiência, ganhos e perdas. Essa é também a evolução artística: o transformar, o transgredir, o criar.

Outros desenhos, ou melhor, *séries de trabalhos*, provavelmente irão ser criados, variando algumas de suas regras. Por exemplo:

– derivar outros documentos de trabalho com o uso do computador, a partir dos últimos desenhos;

– usar outros materiais para traçar linhas e manchas;

– diversificar o suporte (outros papéis, tela, vidro) e tamanho e tintas;

– trabalhar com mais uma cor em contraponto com o preto e branco.

Tudo para comunicar nosso interior com nosso exterior que atua como um *expectador*, gerando *sensibilidades e* emoções que servem, por sua vez, como geradores do ato criativo. E desejando sensibilizar outros *espectadores* para suas próprias emoções.

OBRAS CONSULTADAS

ARANTES, Otilia (org.); *Da Abstração à Figuração*. In: PEDROSA, Mário. **Modernidade Cá e Lá: textos escolhidos IV**. São Paulo: Ed.da Universidade de São Paulo, 2000. p.177-96.

_____. *Gestos Cá e Lá*. In: _____. _____. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. p.287-357.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

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

CHIPP, H.B. **Teorias da Arte Moderna**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CHIRON, Éliane. *Anatomia do gesto criador em uma prática do desenho*. In: **PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais**. Porto Alegre: PPGAV-IA/UFRGS, v.1, n.21, jul/nov. 2004. p.17-31.

DERDYK, Edith.(org.). **Disegno, Desenho, Desígnio**. São Paulo: Editora Senac, 2007.

_____. **Formas de Pensar o Desenho: desenvolvimento do grafismo infantil**. 2.ed. São Paulo: Scipione, 1994.

DÜCHTING, Hajo. **Wassily Kandinsky: A Revolução da Pintura**. Germany: Taschen, 2000.

FAHR-BECKER, Gabriele. **Grabados Japoneses**. Köln:Taschen, 2007.

CATTANI, Icleia. *Série e repetição na arte moderna e contemporânea*. In: FARIAS, Agnaldo (org.). **Icleia Cattani**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. p.79-86.

_____. *Desenhos / desígnos da pedra*. In: _____. _____. Rio de Janeiro: Funarte, 2004. p.90-9.

FERREIRA,Glória (org.). MILLIET, Sérgio. *Entre o Abstrato e o Figurativo*. In: **Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas**. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

GONÇALVES, Flávio. *Uma Visão sobre Documentos de Trabalho*. In: **Panorama Crítico: revista eletrônica**. Porto Alegre, n.2, ago/set. 2009, (www.panoramacritico.com.br).

HAAS,Patrick de. *O Desenho Contemporâneo*. In: **Le dessin contemporain: vers un élargissement du champ artistique**. Clamecy: Imprimerie Laballery, 1992. (Actualité des arts plastiques, 51). Tradução de Richard JOHN.

JOHN, Richard e COSTA, Clóvis Martins (org.). *16 Notas para uma Definição do Desenho*. In: **Vetor**. Novo Hamburgo: Feevale, 2009.

KATZ, Renina. **Renina Katz**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, (Artistas da USP, 6).

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A Pintura, Textos Essenciais: O desenho e a cor*. São Paulo: Editora 34, 2006. v. 9.

MARTINS, Carlos (org.). *Fayga Ostrower*. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e Criação Artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

_____. *Criatividade e Processos de Criação*. 16.ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

POESTER, Teresa Sousa. *Da paisagem à Abstração*. In: **CAESURA: Revista Crítica de Ciências Sociais e Humanas**. Canoas: ULBRA, n. 22/23. Jan./dez. 2003, p.81-88.

_____. Sobre o Desenho. In: **PORTO ARTE – Revista de Artes Visuais**. Porto Alegre: PPGAV-IA/UFRGS, v.1, n. 23, nov. 2005, p.49-58.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. 2.ed. São Paulo: FAPESP, 2001.

SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

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

WOLLHEIM, Richard. *O que o artista faz, O que o espectador vê*. In: *A Pintura como Arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. p.13-100.

WÖLFFIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. 4.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

Acesso on-line:

PINTURA ORIENTAL: Chinesa e Japonesa. Disponível em:
www.portalartes.com.br/pintura-oriental. Acesso em: maio, outubro 2010.

Yuanji SHITAO. Disponível em :
www.gb.artmusum.gov.mo/. Acesso em: maio, outubro 2010.

ANEXOS

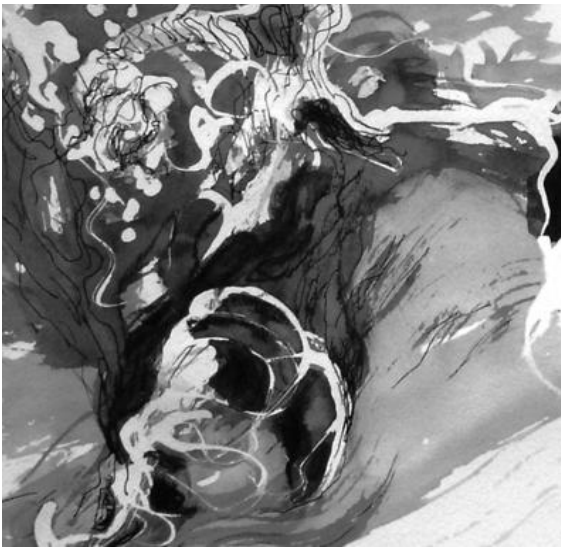
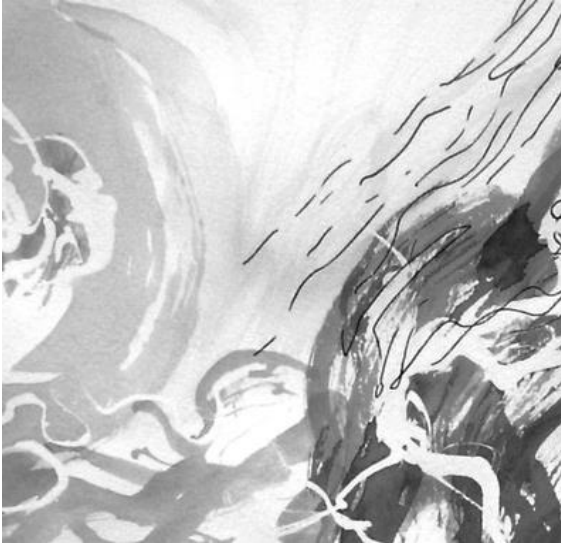
ANEXO A – Três Séries de Imagens Digitais (ID)

Série ID I – 8 imagens

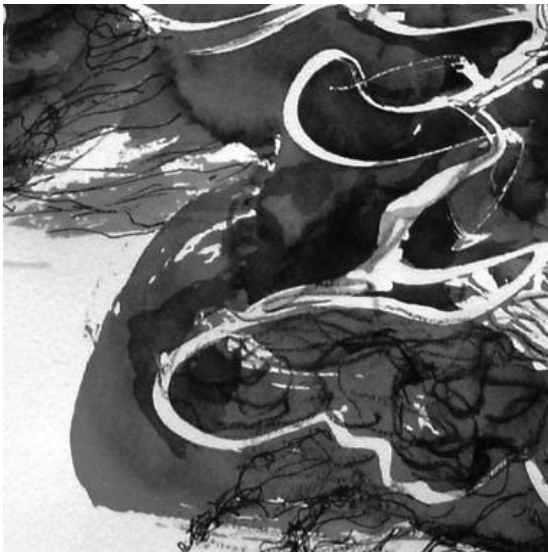
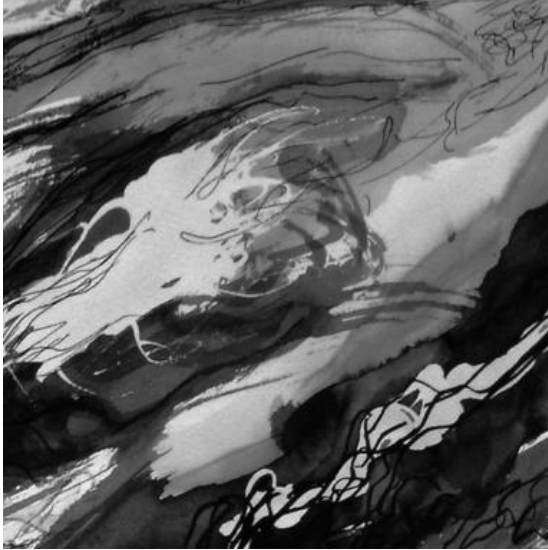
Série ID II – 6 imagens

Série ID III – 6 imagens

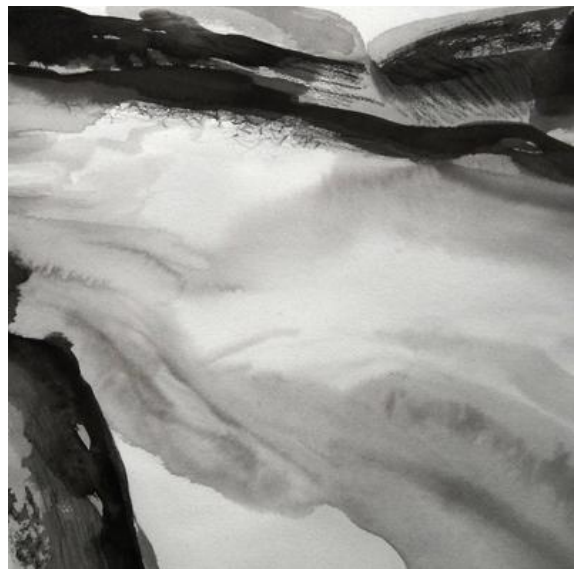
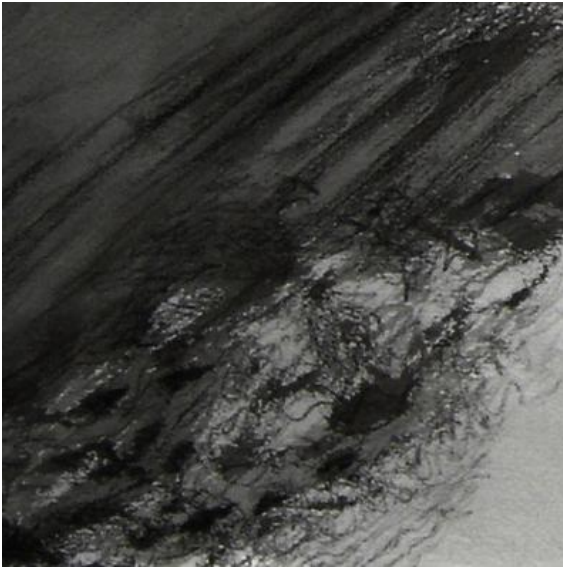
Imagem Digital – 72 dpi
Imagem Impressa – Documento de Trabalho
12,2 x 12,2 cm.

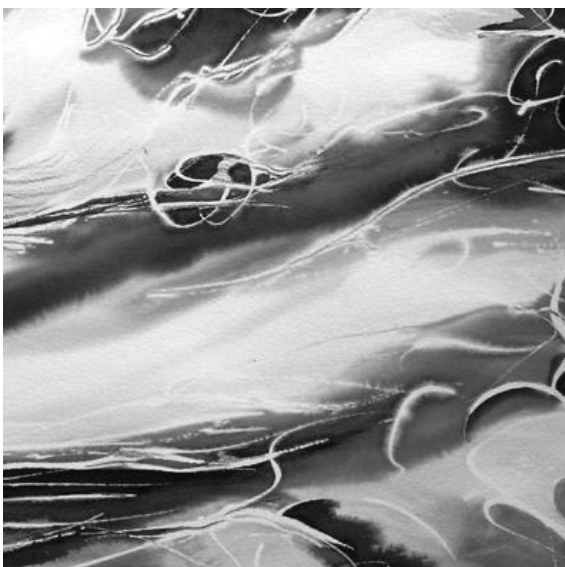
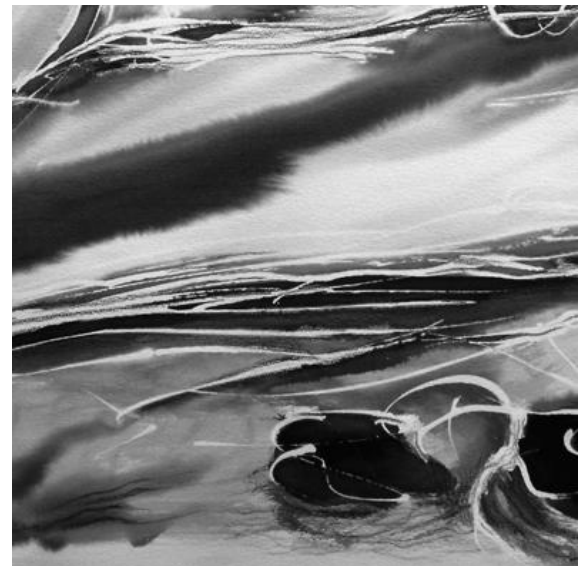
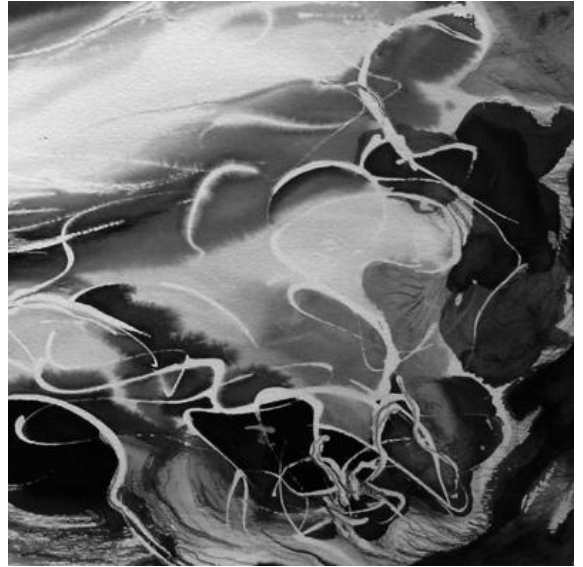


Série ID I: [1 – 4] – documentos de trabalho



Série ID I: [5 – 8] – documentos de trabalho





ANEXO B – Entre Linhas e Manchas: O desenho como exercício do desejo

Série Desenho I – 8 desenhos

Desenho, nanquin s/ papel Fabriano, 72 x 72 cm.

Série Desenho II – 6 desenhos

Desenho, nanquin, barra de nanq., grafites de aquarela s/ papel Fabriano, 72 x 72 cm.

Série Desenho III – 6 desenhos

Desenho, nanquin s/ papel Fabriano, 72 x 72 cm.



Série Desenho I



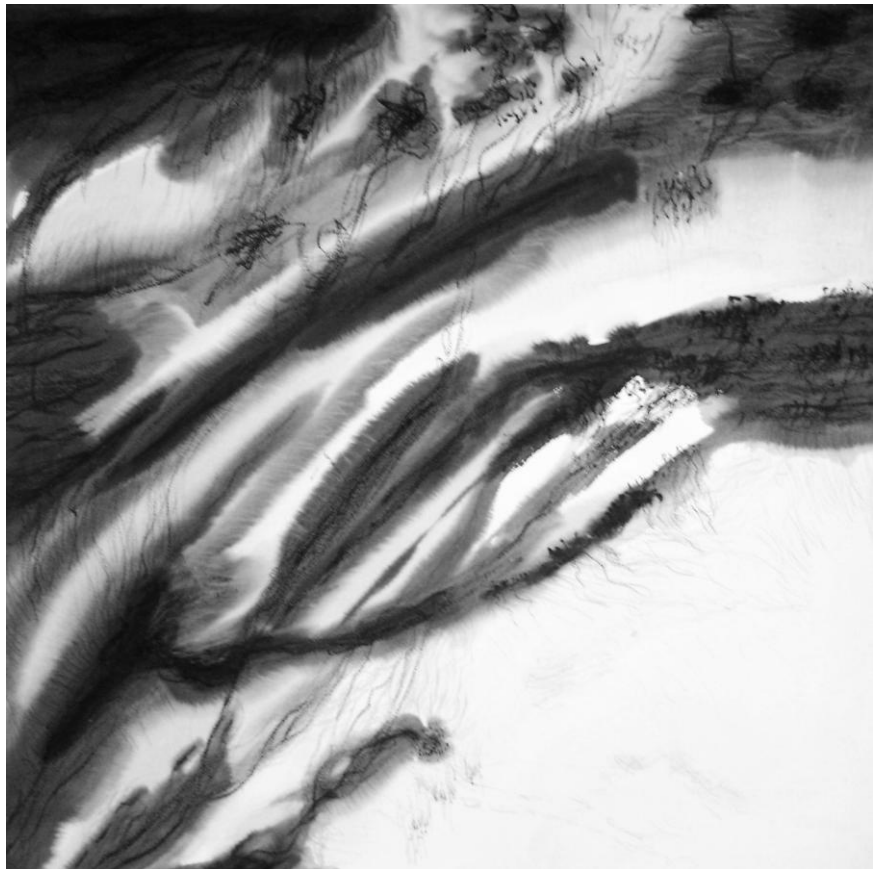
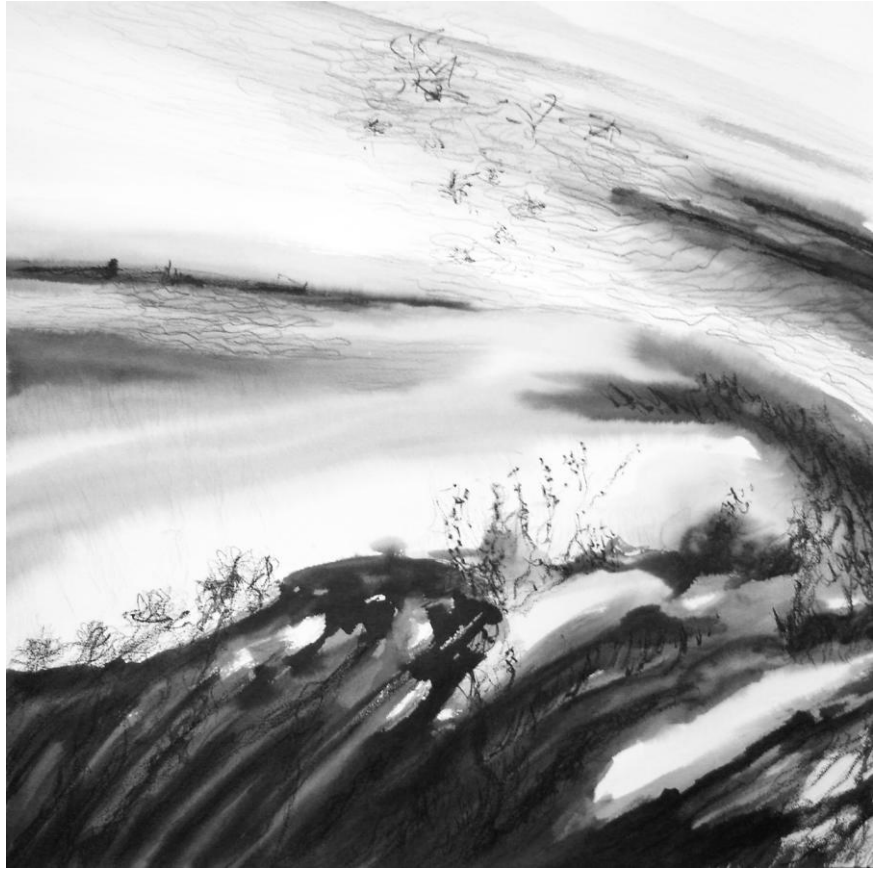
Série Desenho I



Série Desenho I



Série Desenho I



Série Desenho II



Série Desenho II



Série Desenho II



Série Desenho III



Série Desenho III



Série Desenho III

ANEXO C – A Exposição no Instituto de Artes – UFRGS

Entre Linhas e Manchas:

O desenho como exercício do desejo

Autor: Maria Alice Portela de Melo

Técnica: Desenho, nanquim, grafite de aquarela sobre papel

Orientação: Prof^a Dr^a Teresa Poester

Local: Pinacoteca Barão de Santo Ângelo

Espaço 2 – em 07/12/2010



Documentos de Trabalho: Desenho, 42x59 cm e Imagens Digitais (8), 12,2x12,2 cm



Alice MELO
Série Desenho I – 8 desenhos, 2010
Desenho, nanquin s/ papel Fabriano, 72 x 72 cm cada desenho



Alice MELO
Série Desenho II – 6 desenhos, 2010
 Desenho, nanquin, barra de nanq.,grafites de aquarela
 s/ papel Fabriano, 72 x 72 cm cada desenho

Documentos de trabalho:
 Desenho, 70 x 100 cm
 Imagens Digitais (6), 12,2 x 12,2 cm



Alice MELO
Série Desenho III – 6 desenhos, 2010
 Desenho, nanquin s/ papel Fabriano, 72 x 72 cm cada desenho

Documentos de trabalho:
 Desenho, 72 x 101 cm
 Imagens Digitais (6), 12,2 x 12,2 cm





Da Esq.: Maria Alice, Profª Teresa, Profª Laura e Profª Paula