

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

Letícia Arais Lopes

Ode a Phobos

(ou como é bom não ter memória)

Porto Alegre

Dez/2015

Letícia Arais Lopes

Ode a Phobos
(ou como é bom não ter memória)

Porto Alegre
Dez/2015

Trabalho de Conclusão do
Curso de Artes Visuais -
Bacharelado em Artes Visuais do
Instituto de Artes da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul,
como requisito parcial e
obrigatório para obtenção do
título de Bacharel em Artes
Visuais.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Adriane
Hernandez.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dra. Adriane Hernandez (orientadora)

Prof. Dr. Luiz Antônio Carvalho da Rocha

Prof. Dra. Teresa Poester

RESUMO

O presente trabalho é o resultado de alguns anos de pesquisas, investigações, casualidades e pressentimentos que nortearam minha produção plástica, concentrada principalmente em desenho/colagem, fotografia e pintura. Aqui, procuro clarear e complementar questões referentes a interesses que permearam o processo criativo desde o início, onde o desenho funcionava como suporte e veículo, até agora, momento protagonizado pela pintura e suas possibilidades linguísticas.

Como pode ser visto a seguir, a escrita, contudo, foi além do esclarecer e nomear: lançou-me um pouco mais no escuro das incertezas e apresentou-me novas dúvidas, amparada no corpo de leitura, que, multiplicando-se em todas as direções, ramificou o raciocínio a lugares antes nem pensados – e ainda bem que foi assim.

PALAVRAS-CHAVE:

IMAGEM – FOTOGRAFIA – PINTURA – RESSIGNIFICAÇÃO/ASSOCIAÇÃO -
MEMÓRIA

SUMÁRIO

Introdução.....	5
A resignificação das imagens através da criação: proposta de um conjunto.....	7
O jogo como processo e o bricoleur como atitude.....	15
Das possibilidades e o lugar da (minha) pintura como linguagem.....	23
Ecos do processo criativo, apropriações de objetos e outras formas de amedrontar a pintura.....	36
Considerações finais.....	39
Apêndice.....	42
Referências bibliográficas e sites.....	43



Parede de colagens: ateliê Letícia Lopes

Sinto-me como que dentro do meu pensamento quando estou em meu ateliê. Ele é um breve *registro* parecido com o que devam ser minhas conexões visuais e intelectuais funcionando, embaladas pela intuição e pela fita crepe. A cor das paredes se mistura com muitas outras, tomado que está todo o ambiente por recortes, fotografias e desenhos de todos os tipos e tamanhos. Reproduções, colagens, anotações, rabiscos e até objetos: nas minhas paredes tudo se reúne, e é como se esse amontoado fosse uma *foto do meu raciocínio*.

Não me preocupo com uma lógica específica (mesmo sabendo que, alguma, certamente há) quando disponho essas imagens e objetos assim, usando as paredes como plano de fundo. Sinto minhas escolhas sendo movidas por algo que pertence ao campo intuitivo, e é somente quando esse movimento cessa que posso ver com clareza o caminho percorrido. No entanto, isso é muito diferente de dizer que tateio no escuro completo, sem propósito: consigo identificar bem os inícios, meio e fins de cada processo, como se de alguma maneira eu soubesse não onde *quero chegar*, mas *aonde vou ser levada*.

Não existe imagem simples. Qualquer imagem cotidiana faz parte de um sistema, vago e complicado, pelo qual habito o mundo e graças ao qual o mundo me habita.

Jean-Luc Godard, "Aqui e alhures", filme de 1974.

Introdução

Proponho dois questionamentos que compõe o cerne desse trabalho: o papel da *imagem fotográfica/impressa* como indício de realidade e o lugar da *pintura* como linguagem. Investigo o propósito da imagem como "indício" por ser ela automaticamente possuidora de uma credibilidade inata no imaginário comum; como que de natureza *independente*, graças a noções desenvolvidas principalmente após o advento da fotografia, a imagem conserva um sentido, uma função de verdade, real, *prova*. Já a pintura, muito mais como veículo do que como raiz de trabalho, me serve como meio ideal para essa investigação, tanto pela intimidade que tenho com ela quanto pelas possibilidades que o projeto, assim pensado, lança: sinto que ela serve-se de mim como teste a si mesma.

Esse teste acontece porque cada imagem pede um tipo específico de tratamento pictórico, cada foto ou recorte ou reprodução reflete uma determinada impressão em um determinado material (quase sempre papel, mas às vezes também fotografias analógicas), e eu devo modificar minha abordagem no procedimento pictórico de acordo com essas diferenças. Além disso, a pintura também preserva uma identidade que a imprime uma *independência* análoga à da imagem fotográfica, pois pressupõe-se sua completude entre quatro arestas (um bastidor) – ou seja, *uma* tela para *uma* pintura. A pergunta central que direciono à pintura é, portanto, de natureza retórica e questiona a sua posição como *linguagem*, em seu sentido mais amplo.

Eis um resumo do raciocínio como um todo: começo pela escolha da imagem fotográfica e, em seguida, elaboro uma estratégia para transfigurá-la em tinta sobre tela. Qual a melhor maneira de ampliar essa imagem para, assim, solucionar o primeiro problema: a representação? E a solução desse primeiro problema não seria a proposta de um *novo mistério*? Pois, admitindo a tautologia da pintura - abordando uma pintura como sendo, antes de qualquer coisa, apenas uma pintura e não mais uma imagem - como posso explicitar meu questionamento? Isto é, consigo visualizar esse mistério dispondo-a no *espaço*, de maneira a *constelar o segundo problema*: o de propor novos significados, tanto à imagem quanto à pintura mesma?

Como se orientar na 'sopa de *enguías*' (sopa de *enigmas*) do determinismo das imagens, e, em certo sentido, do determinismo que a pintura aceitou - o de ser "peça única", completa dentro de um único retângulo ou quadrado? (DIDI-HUBERMAN, Georges, pág 37).

1. A resignificação das imagens através da criação: proposta de um conjunto

*Definição, racionalidade e estrutura são modos de ver,
mas eles se tornam prisões quando anulam outros modos de ver.*

Archie R. Ammons

Ponho alguns atributos da imagem em xeque, e aqui quando falo “imagem” refiro-me, exclusivamente, ao recorte conceitual já mencionado anteriormente. Hoje, em quê fundamenta-se o poder - qualidade que se transfigura, de imediato, oportuna e insidiosamente, em sua fraqueza - a ela atribuído? Pois, da imagem, o *natural* é frequentemente supomos o óbvio (ela é dela o seu fim e sua explicação), e essa percepção é fraca e estática. No presente momento histórico, sei que essa reflexão ultrapassa as fronteiras da “Arte” e estende-se também ao campo antropológico, sendo inegável sua influência na mudança de paradigmas de comportamento e identidade em, pelo menos, a maioria das sociedades ocidentais. Precisamente por participar desse contexto, é irresistível lançá-la (a imagem) no escuro.

Para exemplificar esse meu entendimento de “poder” e “fraqueza” da imagem fotográfica de modo muito mais contundente, lanço mão das palavras de Roland Barthes, escritor e teórico francês que diz, em seu fundamental livro *A Câmara Clara*:

Por natureza, a Fotografia (é preciso por comodidade aceitar esse universal, que por enquanto apenas remete à repetição incansável da contingência) tem algo de tautológico: um cachimbo, nela, é sempre um cachimbo, intransigentemente. Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios [...] Essa fatalidade (não há foto sem *alguma* coisa ou *alguém*) leva a Fotografia para a imensa desordem dos objetos - de todos os objetos do mundo: por que escolher (fotografar) tal objeto, tal instante, em vez de tal outro? [...] ela

gostaria, talvez, de ser tão gorda, tão segura, tão nobre quanto um signo, o que lhe permitiria ter acesso à dignidade de alguma língua [...] Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (BARTHES, apud CALVINO - pág 14-15)

É essa “invisibilidade” do meio, também, que pretendo tornar visível me valendo da pintura, de sua arqueologia, das escolhas corrigidas e refeitas que a tinta e o gesto do pincel revelam. Porém, às vezes, o invisível é transposto pela materialidade própria de alguns recortes que chamam minha atenção durante o processo. Acredito que isso acontece devido a qualidades plásticas que me atraem por razões subjetivas, e que marcam o início ainda insipiente do trabalho (o qual tratarei a seguir), tais como: o tipo de impressão, a ação do tempo sobre as cores e o próprio papel, agindo em conjunto com a imagem, obviamente.

Identifico essa inquietação tanto no trabalho do artista Gerhard Richter (1932 -) quanto do teórico/antropólogo Aby Warburg (1866-1929). Como eles, meu interesse pela imagem como “código”, “alfabeto” ou “família”, pressupõe que há algo a ser visto além (ou *através*) dela mesma, e que esse “algo” não só é múltiplo, pois revela-se da aproximação e reorganização de várias delas, como também é latente: está apenas a espera da *próxima imagem, coisa, desenho ou pintura* que lhe completará o significado. Talvez completar não seja a palavra, quem sabe enriquecer ou, até, *ameaçar*. Segundo Warburg, os produtos dessa investigação formariam “uma história de fantasmas para pessoas verdadeiramente adultas”, considerando que ele atribuía à imagem a função de órgão da memória social. (BARTHOLOMEU, 2012, pág 137). Trata-se, resumidamente, de permitir-se experimentar em si um deslocamento do ponto de vista: deslocar antes a própria posição do sujeito para, assim, oferecer meios que propiciem o deslocamento da definição do objeto. (DIDI-HUBERMAN, 2002, pág 37).

Mas para trabalhar com isso o meu processo precisa da pintura. De acordo com Richter,

Talvez porque eu tenha pena da fotografia, por ela existir de maneira tão miserável embora seja a imagem perfeita; eu gostaria de validá-la, torná-la visível – apenas *fazer* isso (mesmo que o que eu faça seja pior do que a fotografia). E esse fazer é algo que eu não posso agarrar com força, compreender ou até planejar. [...] Porque me atrai estar tão à mercê de alguma coisa, tão longe de conseguir dominá-la. (RICHTER, 1965, pág 31)

Como a ele, a imagem fotográfica exerce sobre mim semelhante “fascínio mórbido”, e a pintura também aparece como uma das “poucas coisas a fazer a partir de uma fotografia” (RICHTER, 1965): quero mexer com ela, entender cada vez um pouco mais de suas possibilidades e limitações e, mais do que tudo, testá-la.

Para tanto, apoio-me no conto **Blow Up** (1966) de Julio Cortázar, e também na adaptação cinematográfica homônima de Michelangelo Antonioni, a fim de exemplificar minha relação com a linguagem pictórica e seus desdobramentos. Na história, o protagonista é um fotógrafo que descobre ter sido “testemunha” de um crime, pois fotografou o momento de um assassinato. Mas é “testemunha” assim, entre aspas, porque não “viu”, de fato, nenhum crime. Ele só descobriu tudo ao revelar o filme fotográfico e ampliar, ao máximo, todas as fotos que contém alguma “pista”. Ali, o que para muitos pareceria um amontoado de grânulos, é desvendado por ele pouco a pouco: uma arma, um rosto e um corpo. Está montada a cena, está revelado o *mistério*. Ao juntar-se as imagens e ampliá-las, repetidamente, a cena fotografada transfigura-se em narrativa e, assim, *ganha novo sentido*.

Integro a esse *modus operandi* do personagem fotógrafo a liberdade que me dá a imagem impressa das revistas, enciclopédias, fotografias e jornais, pois tanto o conto quanto o filme são uma obsessão particular que acompanha desde sempre meu processo criativo e, como quem caça, eu o copio. Então, em busca da revelação de um mistério, tal qual o do registro desse crime, rabisco, recorto, pinto, rasgo, colo, e de repente surge *transfigurada* e em miniatura (por ser formada geralmente de recortes menores do que uma página de revista)

uma imagem que chamo de *amedrontada*, porque desprovida de poder, já não referindo-se a nada óbvio, nada em que possa apoiar-se a linguagem verbal. Utilizo-me da palavra “medo” como que imaginando a imagem ali, descoberta e, portanto, vulnerável, tendo seus vários segredos expostos ao ser combinada com outras tantas, alterada, removida de um contexto e posicionada em outro, recém-descoberto, recém-proposto.

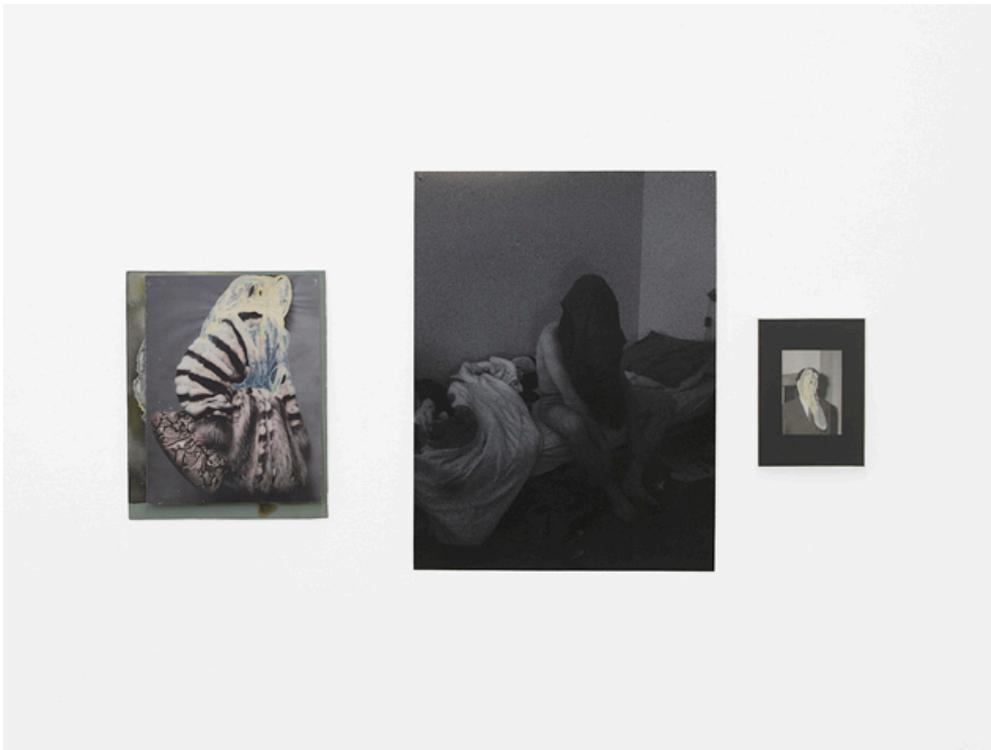
Precisamente sobre essas questões, a artista alemã Özlem Altin (1977 -), cujo trabalho consiste em arranjos específicos de recortes, fotos e livros, comenta que há a intenção de revelar-se o potencial escondido em materiais encontrados/apropriados, que, a princípio, podem sugerir uma conotação limitada, mas que revelam novas camadas de sentido e poder associativo por meio de combinações e/ou modificações. Ela assume que essas novas camadas de sentido possivelmente são características inerentes, porém (até então) *invisíveis*, como se a *cena* ainda não tivesse sido montada.

Ao resumir seu processo, comenta que “ele é intuitivo. Meu trabalho trata basicamente de expandir imagens para diferentes interpretações e sentidos através de novos contextos.” (GAVIN, 2011, pág 12). Sua definição e seu trabalho são praticamente maneiras diferentes de descrever e abordar um interesse que repito no meu próprio processo criativo. O termo “expandir imagens” também encaixa-se perfeitamente na minha busca, ao qual eu emendaria a intenção de ambiguiá-las, como disserta Álvaro Seixas em *Sobre o Vago*:

Para o pintor espanhol Antoni Tàpies, como para o escritor e pensador italiano Umberto Eco em seu livro *Obra Aberta*, a abertura de uma obra de arte “delineada com ambiguidade” ou “ambígua” remeteria a um intérprete (espectador) a função de descobri-la e compreendê-la, de acordo com a sua própria personalidade, seus interesses, suas experiências vivenciais cotidianas e expectativas, todo um processo de interpretação condicionado pela própria cultura que o indivíduo se insere. (SEIXAS, 2011, p. 31)



Özlem Altin, *Hand and head again*. Impressão, cartão postal, fotografia encontrada, tinta de porcelana e nankin em página de revista (emoldurada), sobre caixas de madeira. 70 x 117 x 60 cm, 2011.



Özlem Altin *An escaped pause (coat)*. Tinta de porcelana em página de revista/em chapa pintada sobre fotografia. 48 x 87.5 cm, 2011.

A referência a Aby Warburg, portanto, é inevitável. Sei que, não da mesma maneira mas com uma curiosidade tão enérgica quanto e talvez movida por razões parecidas, identifico muito de sua metodologia no meu trabalho. Ao ordenar determinadas imagens em suas pranchas de madeira, sem prévias dicas de montagem, hierarquia nem numeração, ele abordava-as não como se fossem meros objetos, nem cortes no tempo ou golpes no espaço: elas eram “atos, memórias, questionamentos e até [...], visões e *prefigurações*. Se as imagens são nossos próprios olhos, elas são, também, os reflexos e os rastros de uma longa história de olhares que nos precederam, os fluxos e refluxos do presente, as *pistas* e as antevistas da longa aventura humana.” (SAMAIN, 2010, pág 40 – grifo meu).

Assim, também defino como “pistas” as imagens manipuladas no ateliê, idêntica palavra empregada por Etienne Samain em seu texto sobre Warburg. E sob esse entendimento elas adquirem uma propriedade extra: tornam-se potenciais indícios, podendo ser reposicionadas em contextos que lhes são mais pertinentes ou até mais promissores para fins de possíveis “sentidos inéditos”. Desse modo, essas seriam imagens *novas*.

Num primeiro momento, a prancha não passa de um enigma, de um autêntico quebra-cabeça. Ela é ao mesmo tempo uma *única* imagem e, no entanto, um *mosaico* de imagens, um grande quadro-negro que cerca um conjunto de manchas luminosas. [...] O fundo da tela é preto, mas não totalmente. É igual a uma abóbada celeste estrelada. Semelhante a um diário noturno, aberto, com suas letras, sílabas, margens, curvas, pontos e silêncios. Misterioso caderno de constelações que os homens, desde a noite dos tempos, procuram desvendar e decifrar. [...] Ou, ainda, peças heterogêneas postas sobre um tabuleiro de jogo de xadrez, que vão começar a se mover, se deslocar nas mãos e sob os olhos dos jogadores que somos. (SAMAIN, 2011, p.39)

Aqui, a referência ao jogo de xadrez é – de igual maneira - idêntica a forma de lidar com as imagens as quais escolho para meus “jogos de sentido” (como se fossem realmente peças e o trabalho, o tabuleiro disposto em

determinada jogada); essa questão será abordada mais adiante, relacionando meu processo inicial a Lévi-Strauss e sua ideia de *bricoleur*.

Mas, como disse, sei que preciso da pintura. Aí reside a chave do enigma, pois que no jogo proposto, em outras palavras, o de uma *desapropriação da memória primeira* das imagens, e por consequência, uma *proposição de novas memórias possíveis*, é evidente a necessidade de haver esse estágio de “ampliação”, justamente porque ao traspô-las para a tela através da tinta parece que consigo finalmente revelá-las, transformando essa memória em *gesto* (infidel e egoísta) de pincel. Afinal, “aquilo que chamamos de ato artístico não passa, portanto, de uma manipulação tátil do objeto para que ele possa ser espelhado de modo plástico ou pictórico”. (WARBURG, Aby. Introdução do *Atlas Mnemosyne*, 1924)

A partir dessa transposição (de lugar) a *transfiguração* completa-se porque a pintura só se preocupa com suas questões, e para solucionar os seus problemas não precisa respeitar as características próprias das imagens.

Penso que talvez por rejuvenecer a percepção dessa imagem identifico esse processo como sendo uma espécie de “rememoração”, ou perda de memória. Atribuir a ela um novo sentido que não mais remete somente àquilo que nela se *vía*, mas sim, a um redirecionamento do raciocínio, cuja proposta é pensá-la em conjunto, *como peça de um jogo* - como mencionei - que está ainda em curso mas que pode, eventualmente, mostrar algo de interessante nesse ou naquele estágio, nessa ou naquela jogada (composição).

A imagem, [...] não é algo que ilustre o pensamento, mas que o provoca a sair de si mesmo, [...] mais que imagens produzidas conforme um dispositivo conceitual, as imagens do atlas *Mnemosyne* são o próprio desvirtuamento de qualquer dispositivo conceitual, exigindo, em suas articulações caracterizadas por essa patologia simbólica que se renova, questionar sua própria posição (qualquer posição de sujeito) no sistema que produz arte. (BARTHOLOMEU, 2012, p. 118)

Ainda sobre o processo de Özlem, que sinto tão próximo ao meu, é curioso seu interesse por máscaras, tema que repete-se também em meu repertório. Em uma entrevista, perguntada sobre esse interesse em particular, ela responde:

A máscara torna bem clara a distinção entre o interior e o exterior; o que vemos claramente torna-se superfície. Uma pessoa não 'se é' enquanto usa uma máscara, ela é outra pessoa ou outra coisa. Eu estou interessada na alienação e desprendimento do exterior a partir do interior, uma inversão em termos de representação. (ALTIN, 2011, p.12)

Pode-se também ampliar o sentido de "máscara" e abordá-la como conceito. Ao longo da história da arte as máscaras utilizadas pelos artistas em pinturas e esculturas, como símbolos de figuras mitológicas ou místicas, disfarçaram sentidos e construíram arquétipos na memória visual do homem, especialmente no Ocidente (BARTHOLOMEU, 2012, p.129). Em um dos meus cadernos, anoto que as imagens são as máscaras das coisas, e, portanto, olhar pras imagens seria como olhar para os disfarces do mundo. Os disfarces do mundo são múltiplos, imprevisíveis e estranhos. Olhar para o mundo através de seus disfarces é descobrir a jogada do mundo, é assumir a farsa. É entrar nesse jogo, é ficar no limbo, é ser livre do real.

2. O jogo como processo e o bricoleur como atitude

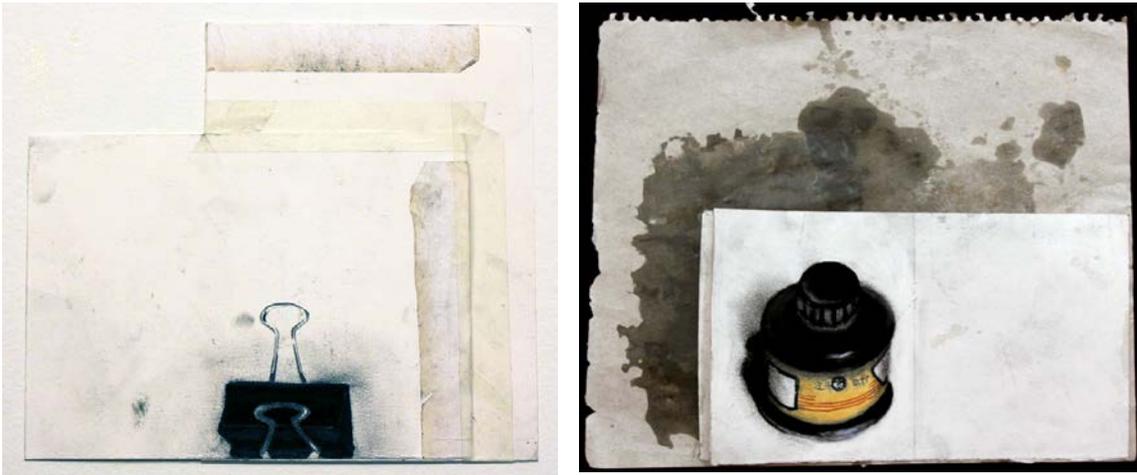
O perceber é a estilização da caça. Conceber é uma estilização simbólica da caça. A percepção implica a investigação da melhor maneira de agarrar um objeto já que ‘a palavra investigação vem de vestigo, que quer dizer seguir os rastros da presa, e conceito vem de cum capire, que significa agarrar com força.’

Jaime Irregui

Ao retroceder no meu percurso para apontar o início desse trabalho, identifico primeiramente a ruptura com o estado estático do papel como suporte para o desenho. Em 2011, comecei a adotar uma maneira de trabalho onde a manipulação absolutamente livre e quase desprovida de objetivo específico, de diversos tipos de papéis, fitas adesivas, recortes e grafismos, era a regra para que *algo* pudesse ser realizado. Através de escritos em que tento traduzir esse processo, que relaciono quase que imediatamente com o conceito de *bricoleur* proposto e desenvolvido pelo filósofo Claude Lévi-Strauss, começo citando um pequeno texto do artista Victor Grippo, “Alguns Ofícios” (1976), no qual ele comenta de uma bela maneira algumas de suas opiniões sobre a relação do ser humano e a ferramenta por ele criada ou apropriada: “o homem pergunta e a ferramenta responde, a ferramenta pergunta e o homem responde – quando associados na prática dos ofícios; modificação da matéria e modificação do espírito, em uma interação entre pensamento e a mão prolongada” (GRIPPO, 1976, p. 150)

Esta linha tênue, em que tanto obra ou ferramenta nela usada, quanto homem (ou criador) alternam entre *aquela que pergunta* e *aquela que responde*, depende de um pensamento menos objetivo e mais intuitivo. E é levando em conta essa espontaneidade no fazer e deixar-se levar que meu trabalho começa, há quatro anos atrás, e inclina-se *quase* autonomamente para uma direção que eu mesma – a suposta criadora – não estabeleci, nem sequer planejei previamente.

Nessa época minha intenção era a de literalmente *construir* suportes para desenhos especificamente figurativos e “exatos”, ou seja, desenhos de observação de objetos, que dialogavam com o suporte, por meio das cores e pelas linhas formadas através da sobreposição de recortes, mas não necessariamente dependiam dele.



Rotina sobre papel I e II. Grafite, lápis de cor, pastel seco e fita crepe sobre vários tipos de papel. 23 x 25 cm e 25 x 30 cm, respectivamente, 2011.

Porém, desde então, sentia que o *salto* estava na questão do suporte e sua construção, e investigar a razão do meu interesse nisso é que me apontaria alguma direção relevante. Então, desconcentrei-me do desenho e, ao construir um destes suportes, entendi que não precisava acrescentar mais nenhuma informação a ele; o suporte de repente (mas não tão de repente) saltou aos olhos como “desenho” pronto, e dele eu nada mais precisava perguntar.



Achei na feira. Colagem com diversos tipos de papéis, fita crepe, pastel oleoso e lápis de cor. 48 x 40, 2012.



Sentimento de guardanapo. Colagem com diversos tipos de papéis, tinta tipográfica, lápis de cor e fita crepe. 32 x 31 cm, 2013.

Acredito que o catalisador responsável pela mudança completa na maneira como eu até então via aqueles desenhos foi a atenção para esta súbita tomada de consciência em relação ao *desenho formado pelos materiais em arranjos específicos*, ou seja, entender que as diferentes texturas dos papéis podem funcionar como campos de massa e cor, que a fita crepe pode fazer as vezes de uma linha, etc. Valorizar essa percepção é que, de fato, abriu novos caminhos para o processo criativo: assim, ele torna-se muito mais livre, como mencionei, por não ter um fim tão definido quanto um desenho figurativo, e, paradoxalmente, mais *definido*, como método de trabalho, se comparado ao processo anterior, o que afinal, remetia muito mais a um registro esporádico de um objeto do que a uma meditação mais profunda sobre a *fatura do desenho que acabava se formando*.

Deriva daí, portanto, a aproximação com a figura do *bricoleur*, e obviamente com seu método de trabalho. De acordo com a definição do etnólogo e filósofo Claude Lévi-Strauss (1908-2009) para o termo *bricolage* em seu livro *O Pensamento Selvagem* (1962):

Subsiste entre nós uma forma de atividade que, no plano técnico, permite conceber perfeitamente aquilo que, no plano da especulação, pôde ser uma ciência que preferimos antes chamar de 'primeira' que de 'primitiva': é aquela comumente designada pelo termo bricolage. Em sua acepção antiga, o verbo bricoler aplica-se ao jogo de pela e de bilhar, à caça e à equitação, mas sempre para evocar um movimento incidental: o da pela que salta muitas vezes, do cão que corre ao acaso, do cavalo que se desvia da linha reta para evitar um obstáculo. E, em nossos dias, o bricoleur é aquele que trabalha com suas mãos, utilizando meios indiretos (...). Ora, a característica do pensamento mítico é a expressão auxiliada por um repertório cuja composição é heteróclita e que, mesmo sendo extenso, permanece limitado. (LÉVI-STRAUSS, 1962, p.33)

O que Lévi-Strauss chama de "pensamento mítico" tem muitos dos elementos que ficam claros quando da produção desses *desenhos/colagens*.

A regra do jogo do *bricoleur* é sempre arranjar-se com os meios limites, isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais heteróclitos. Seu

universo instrumental é fechado, e a composição do conjunto não está em relação com o projeto do momento nem com nenhum projeto particular (LÉVI-STRAUSS, 1962, p. 34). Claro que no caso aqui tratado, há um projeto, mas que é mínimo em seu papel de pré-definir movimentos e formas eventualmente escolhidos. Na época, o *conjunto de materiais finitos* eram os tipos de papéis, que foram tomando espaço nas cores branca e transparente, pardo e amarelado, e na preferência por ilustrações de revistas e enciclopédias antigas, as quais remetiam às cores das interferências gráficas, que frequentemente se repetiam: preto, branco, tons pastéis, amarelos escuros e marrons. Em outro trecho do mesmo livro de Lévi-Strauss esta seleção sutil é explicada:

(...)para a reflexão mítica, a totalidade dos meios disponíveis deve estar também implicitamente inventariada ou concebida, para que se possa definir um resultado que sempre será um compromisso entre a estrutura do conjunto e a do projeto. Uma vez realizado, isto estará portanto inevitavelmente deslocado em relação à intenção inicial (aliás, simples esquema), efeito que os surrealistas denominaram, com felicidade, 'acaso objetivo' (LÉVI-STRAUSS, 1962, p. 37)

O estágio análogo ao do "resultado" citado acima seria o desenho, que aparece como conjunto (literalmente) de todas as escolhas, tanto as de material quanto as de arranjo, pois nele é visível o esforço em *formar um a partir de partes distintas*.

Porém, esse resultado mudou com o passar do tempo, exigindo basicamente duas premissas: a supressão da fita crepe e *imagens impressas* em detrimento de papéis "crus". Nota-se aí já uma inclinação para o que resultaria no processo atual, de colar uma *imagem* na outra e não mais um *papel* no outro. A interferência gráfica também diminuiu, o que comprova que a busca direcionou-se totalmente às possibilidades de investigação de "sentido" *entre as imagens escolhidas*.

Escrevendo hoje sobre essa fase, penso que foi aí que realmente comecei a entender as raízes do meu interesse pelo recorte/rasgado: ele era uma forma

de falar sobre a relação que eu tinha com a fotografia, e como eu via através da lógica fotográfica a própria lógica do artista como aquele que *escolhe* antes daquele que *cria*: Segundo Rosalind Krauss em *O fotográfico*:

Da mesma forma que o sentido de um *Ready-made* vem da simples mudança de contexto e situação, todo o sentido destas imagens que nos chegam como um todo impossível de analisar decorre do simples fato que elas são recortadas, deste gesto que as cria pelo recorte.[...] O instrumento estético de que depende essa leitura é o recorte." (KRAUSS, 1990. Pag 141-2 – grifo meu)



Richter pra ti. Colagem com diversos papéis, fita crepe, lápis de cor e tinta tipográfica. 34 x 29 cm, 2013.



Cmyk de antigamente. Colagem com diversos papéis, fita crepe, lápis de cor e tinta tipográfica. 53 x 36 cm, 2013.

Os arranjos imagéticos são formados de acordo com uma espécie de “Lei da boa vizinhança”, princípio análogo ao criado por Warburg para organizar seus livros nas estantes de sua Biblioteca de Ciências da Cultura (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*). Essa “boa vizinhança”, para ele, advinha da capacidade que os livros teriam de se relacionar uns com os outros e, sobretudo, de despertar no leitor perspectivas, cumplicidades, conivências e

correspondências heurísticas cada vez mais ricas - por serem também mais complexas.

Quase no encalço dessas mudanças, aparece a vontade de ampliação dessas imagens através da pintura, meio que já dialogava com meu processo de seleção de imagens (devido a um trabalho anterior de pinturas a partir de colagens, o qual não descreverei em detalhes aqui), e que evidentemente acrescentaria uma característica definitiva para o trabalho: a chance de propor um “jogo dentro do jogo”, pois cada imagem é traduzida em pintura de maneira distinta.

3. Das possibilidades e o lugar da (minha) pintura como linguagem

Por que aquelas “coisas” foram pintadas? O que almejam?

Para que “mundo”, ou “dimensão”, caminham?

Álvaro Seixas, “Sobre o vago”

No presente trabalho, a imagem pintada sobre uma tela seria o veículo para entrar nesse “jogo dentro do jogo” por ser ambígua ao posicionar-se tanto como *representação* da imagem única (estando em função dela) como “peça independente”, quanto como uma *imagem nova*, que une fragmentos de diferentes imagens, (suas memórias) e outros elementos físicos, quando propõe-se como uma segunda imagem criada a partir do trinômio: imagem impressa escolhida, gesto do pincel, e ainda, próxima pintura (ou intervalo entre uma e outra, diferença de altura nos bastidores, foto emoldurada, etc..)



Flor afogada e doberman (ambos num salto). Acrílica sobre telas, 75 x 82 cm, 2015.



Éramos reis. Acrílica e pelo sobre telas, 97 x 60 cm, 2015.

O que quero dizer é que os procedimentos e técnicas pictóricas podem responder independentes entre si - a esta ou aquela imagem específica, em uma tela - porém, quando ocupam um lugar no conjunto de representações de imagens, este se transforma também em um conjunto de *ideias*, não só em relação à disposição dessas imagens, mas também à apresentação de fatura na pintura.

Sobre as questões que levantei e ainda aprofundarei mais adiante sobre o que considero e procuro como sendo o papel da pintura aqui, tratarei dos trabalhos de três artistas que considero influências visuais fundamentais para exemplificar minha escolha dessa espécie de "lógica": David Salle, Alfredo Nicolaewsky e Trine Bumiller. Cada um a seu modo reflete uma fração de meu raciocínio "constelar", não necessariamente seguindo as mesmas etapas, mas sim, tratando de abordar com a mesma atenção a maneira de compor, jogar e desmembrar a pintura, transformando um conjunto de várias telas em um só trabalho.

É importante ressaltar o papel do intervalo entre uma pintura e outra, quando da disposição desse trabalho na parede do espaço expositivo. Para tratar disso, identifico na produção do artista Alfredo Nicolaewsky (1952-) algumas de suas prioridades e objetivos que, acredito, possuem muita proximidade com as minhas neste momento. Ao comentar sobre o processo deste, Iclea Cattani usa o termo “Imagens Mestiças” como título de um de seus textos, abordando logo no primeiro parágrafo sobre as definições de *mestiçagem*:

Mestiçagem: falhas, fissuras, rachaduras, vazios, desvãos;

Mestiçagem: transições, limites, intersecções, pontes;

Mestiçagem: identidade e alteridade, sentido e contra-senso, coerência e contradição (CATTANI, 1999, pág. 91)

Posso dizer que ao compor meus conjuntos, esses limites entre imagens, suas falhas e intersecções e principalmente suas *identidades* e *alteridades* ficam visíveis, exposta que está a *mistura ordenada* da qual resulta essa nova imagem e, é claro, sua *ideia* – gatilho do processo como um todo.

Esses conjuntos são aglutinados em torno de uma idéia, ou associação de idéias, que surgem, num primeiro momento, ligadas à memória afetiva do artista. O *filho condutor* que liga imagens tão díspares é essa associação de idéias e um princípio de apropriação: apropriação de imagens-fetichismo, imagens objeto do desejo, imagens que, para o artista, possuem importância que pouco ou nada tem a ver na sua hierarquia no universo consagrado das imagens. Assim, figuras de quadros importantes da história da arte ocidental convivem com imagens populares, religiosas ou não, com fotografias, cartões postais [...]. Por trás desse princípio de apropriação estão presentes o artista, sua história pessoal, a história maior na qual ele se encontra inserido, e sua circunstância. Todas essas questões revelam-se em [...] tensão permanente, nunca resolvidas. Por essa razão, formula-se a hipótese de que se tratam de imagens mestiças. [...] Na presente análise, considera-se que a mestiçagem não ocorre nas imagens propriamente ditas [...] mas *entre* elas: nos vazios, nas margens, nos intervalos – falhas, fissuras, abismos – e sobretudo, nos cruzamentos. É nestes

que o sentido, simultaneamente, escorrega e se constitui. (CATTANI, 1999, pág 92)

Sobre os termos citados acima por Cattani, “imagem possuidora de importância” e “fio condutor” - das escolhas que orientam a elaboração de cada trabalho - , Bumiller assim descreve brevemente suas pinturas: elas são baseadas em coisas reais, como árvores, água, pedras, e estrelas, e isso é abstraído e re combinado para ressignificar e criar um sentido de padrões ou estampas, onde ritmos e forças ocultas podem então ser trazidos à tona por essas sensação de “ambiente inventado”. Elas reúnem em si um senso de lugar com um senso de memória e existência. (BUMILLER, Trine).



Trine Bumiller, *Death Lily*. Óleo sobre telas, 101.6 × 182.9 cm, 2013.



Trine Bumiller, *Scree*. Óleo sobre painéis, 121.9 × 139.7 cm, 2013 - Kathryn Markel Fine Arts

Nesse ponto, amparada no depoimento de Bumiller e na reflexão de Cattani, abro uma oportunidade para especular sobre o que me leva a escolher determinadas imagens em detrimento de outras, e como essa espécie de lógica rege a *ideia* da composição final. Digo que “especulo” porque não posso forçar uma explicação para todos os meus trabalhos, nem é interessante para meu processo que seja assim direcionado ou previamente planejado. Entretanto, tendo Bumiller comentado sobre escolhas muito claras e específicas em seu trabalho, destinadas a provocar determinadas sensações, percebo que também no meu processo há, evidentemente, escolhas e/ou preferências por imagens e cores, assim como repetições certamente não casuais no repertório. Os objetivos que norteiam as minhas escolhas não são (ainda?) tão claros mas revelam, sim, uma intenção comum ao corpo de trabalho em geral.

Novamente devo citar Aby Warburg e seu interesse quase obsessivo em investigar a recorrência de imagens e símbolos pagãos na Renascença, questionando assim a ligação estreita que esse período manteve com a religião cristã e, principalmente, seu envolvimento direto com a instituição da Igreja Católica. Em meu processo, também busco provocar tensões ao contrapor/justapor imagens que remetam a relações formais, temporais ou narrativas de qualquer natureza, coincidências estético-culturais, ironias veladas, ecos de cor ou linha, e assim por diante.

Por exemplo: tendo a apresentar imagens de obras de arte da antiguidade clássica e medieval, registros de artefatos de povos indígenas e “primitivos” de praticamente todos os continentes, juntamente a fotos de editoriais de moda, padrões decorativos vitorianos e fragmentos de pinturas modernistas; ou fotografias de animais selvagens (geralmente caçadores) e silhuetas monocromáticas que lembrem bichos a recortes que transformam pedaços de fotos de roupas, objetos e pessoas, em formas abstratas, contornos de linha.

Ícones da cultura pop também aparecem, e agora enquanto escrevo percebo outra tendência pessoal: a justaposição do “pop” a máscaras/referências tribais ou outras imagens que à primeira vista parecem banais (como paisagens postais, plantas, alimentos, etc) mas, ao serem posicionadas lado a lado a ícones desse tipo, que permeiam o imaginário coletivo, transformam-se em objetos de atenção redobrada. Uma maneira de apriarar-me do próprio discurso da Arte Pop, quem sabe? O trabalho vai evoluindo assim como esse texto, ambos conversando em paralelo...é o que sei, por enquanto. Outra certeza: o verbo que me rege, “garimpar” – com afinco e aleatoriedade nas mesmas proporções – , priorizando majoritariamente: o *bizarro*, o *exótico*, o *incomum*, sejam eles características das imagens primeiras ou das imagens novas.



Mulher-gato, acrílica sobre telas, recorte e fotografia, 130 x 130 m, 2015.

De todo modo, sinto que esse manuseio livre e totalmente *mestiço* em sua essência deriva, evidentemente, de minha condição subjetiva no mundo, como curiosa, *bricoleur*, artista, jogadora, o que for.

Os caprichos de quem *escolhe* e suas razões, encharcadas de subjetividade: questões das quais aquele que se propõe qualquer trabalho, artístico ou não, pode até se esquivar volta e meia, mas nunca escapar por completo. Warburg era um apaixonado por história que reunia suas imagens, entre outras razões, principalmente para provar sua tese, embasada em um ponto crítico-conceitual o qual ele mesmo elaborou e decidiu desenvolver, (citado resumidamente acima). Elas refletiam seu foco de pesquisa e, obviamente, seus interesses como indivíduo. Já Gerhard Richter, sendo um artista, montava seus painéis fotográficos (conjuntos de imagens dispostas em uma ordem específica – *Atlas*, 2006) - de maneira mais intuitiva, sempre priorizando uma qualidade que ele chama de “objetividade fotográfica” (RICHTER, 1972) e respeitando, talvez, uma prova que encontrasse resposta na imagética do inconsciente coletivo; também na tentativa de *testar* algo, *captar* algo, e, ao mesmo tempo, sempre usando-os como espelho daquilo que o cercava.



Gerhard Richter. *Atlas, Jornal e fotos de álbuns. 1962 – 68*

Afinal,

Há mais, porém: a poesia do *bricolage* lhe advém, também e sobretudo, do fato de que não se limita a cumprir ou executar, ele não ‘fala’ apenas com as coisas, como já demonstramos, mas também através das coisas: narrando, através das escolhas que faz entre possíveis limitados, o caráter e a vida de seu autor. Sem jamais completar seu projeto, o *bricoleur* sempre coloca nele alguma coisa de si. (LÉVI-STRAUSS, 1962, p. 38)

David Salle (1952-) também atua como essa espécie de espelho, que ao montar suas composições procurava provocar noções pré-estabelecidas na sociedade, noções pertencentes à “classes de imagens determinadas” (outra referência ao que é entendido por Cattani como “universo consagrado das imagens”), atitude abaixo exemplificado com dois trabalhos:



David Salle. *Poverty Is No Disgrace*. Oleo, acrílica e cadeira sobre tela. 72 x 96 inches, 1982.



David Salle - Coral Made, 1985. Acrylic and oil on canvas with wood. 108 x 168-1/4 inches.

Salle também compõe em módulos suas pinturas, e nesse aspecto me identifico plenamente com seu depoimento a Hunter Braithwaite em uma entrevista recente concedida por ocasião da abertura de *David Salle: New Paintings* (abril-junho de 2015). Além de relacionar esse recurso com a narrativa cinematográfica e passagem do tempo, ele complementa que o movimento sugerido às suas pinturas reflete mais do que tudo a direção do próprio trabalho, o que ele *quer alcançar* e de onde *está fugindo*. Estes movimentos ficam claros tanto nas imagens quanto na própria particularidade pictórica de cada tela, aspecto que quando assumido - como ocorre de igual maneira no meu caso - discute a ideia de estilo: “estilo pensado não como signo de identidade, mas como sintoma da forma” (HERNANDEZ, 2007,p.8). Segundo Salle:

Por anos, o mote tem sido assumir como compromisso a definição de um determinado estilo ou “assinatura”. Eu comecei a achar essa noção muito próxima à de impor uma espécie de armadura à sua própria personalidade;

e eu não queria me manter o tempo inteiro assim, na defensiva. Há sempre uma tensão entre coisas que são imediatamente reconhecíveis e outras que mudam aqui e ali. Muito da arte moderna tende a favor da versão singular, a *única*—o retângulo branco sobre o chão branco; a caixa de aço inoxidável; esse tipo de experiência redutivista, especializada e altamente focada. Por mais que eu admire esse tipo de arte, e até me interessasse trabalhar de uma forma mais objetiva às vezes, e tornar algo reconhecível a 200 pés de distância, apenas não sinto que é pra mim. Ter que fazer um trabalho em detrimento de todas as outras possibilidades, todos outros trabalhos, realmente não é da minha natureza. Minha abordagem tem sido sempre multifacetada. Eu estou do lado da espontaneidade e do pensamento contrapontual. Além disso, fico entediado muito fácil. Isso vai totalmente contra a ideia de assumir e formar um estilo. (SALLE, 2015)

Richter, Salle e Nicolaiewsky, cada qual à sua maneira, propõem-se, como artistas, investigar e, se possível, escolher entre o repertório visual de suas próprias referências e memórias as *pistas* e *coringas* que possam agir como tônus para uma compreensão mais ampla (a do espectador universal) do jogo de revelações e códigos que incitam suas obras; pois, segundo Blanca Brites a respeito de Alfredo: “Essas duas esferas – do coletivo e do individual – têm livre trânsito de circulação mútua. Assim, resquícios de memória social, quando valorizados por uma interpretação pessoal, integram a esfera da memória individual.” (BRITES, 1999. Pág 82). E, complemento eu, esta a rebata, revigorada, é lógico, à memória coletiva.

Ainda a respeito de “sempre colocar alguma coisa de si” (Strauss), devo abordar especialmente as escolhas que envolvem padrões decorativos, por serem frequentes em minha produção e provirem de fontes as mais improváveis, como pedaços de papéis de parede, fragmentos de fotos de estampas têxteis, embalagens, versos de cartas de baralho, etc. Percebo que quando incluo uma padronagem no conjunto, ela geralmente chama a atenção por seu forte apelo visual, composta de formas e cores esteticamente agradáveis. Porém, mais que isso, vejo que ela exerce uma espécie de função “ordenadora” na composição. E o olho, ali, pode respirar assim como em um

espaço vazio. Neste caso, para mim ela é o que chamei anteriormente de *coringa*.

E posso ver que é a esse tipo de raciocínio que responde a pequena tela posicionada acima da personagem Pantera Cor-de-Rosa em “Os homens, o amor e você”¹. Um pequeno pôster da personagem, original da década de 60, caiu em minhas mãos em uma feira de antiguidades que costumo frequentar, e ao vê-lo, imediatamente senti dois impulsos: o de apropriar-me dessa imagem, com suas cores estranhamente modificadas pelo tempo, efeito só observado em antigas impressões, o que aumenta seu *apelo* – *fetichê* para mim; e a vontade de rerepresentar essa imagem em uma escala provocadoramente desproporcional à *ideia* de sua imagem.

Essa ideia inicial funciona sempre como gatilho, uma “vontade” de trabalho, e nesse caso manifestou-se na ironia, languidez e malícia da personagem, conceitos que (por alguma razão) me atraíram e a partir dos quais pude filtrar as outras imagens: o cogumelo e a padronagem. O primeiro foi pintado a partir de uma fotografia em preto e branco de um livro científico que já estava pendurada no ateliê mas, quando colada ao lado da Pantera, perdeu seu caráter documental e encaminhou-se, de acordo com a ideia que eu tinha em mente, ao lisérgico, alucinógeno. A padronagem surgiu da lembrança de alguns desenhos que vi em livro, padrões gráficos correspondentes aos pintados em xamãs da tribo Siona e que encaixavam-se muito bem em azul e amarelo, referência de cor que encontrei em uma revista de moda e que, por sua vez, “funcionava” com as cores da Pantera. Além disso, parece que a composição pedia por esse elemento ordenador que é a padronagem pra mim. Completei, então, a colagem e para as pinturas, reorganizei a disposição e alterei os tamanhos.

¹ Trabalho exposto na individual “Ode a Phobos”, realizada na Galeria Ecarta (Porto Alegre/RS) em junho de 2015.



Os homens, o amor e você. Acrílica sobre telas, 207x240 cm, 2015.

Um intervalo estranho forma-se na tensão destas três pinturas, entre o cogumelo e a pantera, mas o olho, a composição, “repousam”, ironicamente, na regularidade deste padrão pintado em cores complementares – digo “ironicamente” pois ela é que repousa sobre tudo, na posição anômala alta, pois optei por deixá-la acima da pantera, que mede 2m de altura. Este trabalho exemplifica claramente o que pretendo quando crio meus conjuntos, e como é essencial que o processo seja conduzido a partir da intuição, para só depois ser revisto através do pensamento analítico/racional.

Aqui cabe uma citação pertinente que aproxima essa metodologia própria com a de Warburg:

[...]é inegável que essa estranheza traz algo como um estigma da aporia: Warburg multiplicou as ligações entre os saberes, ou seja, entre as respostas possíveis à sobredeterminação insana das imagens – e, nessa multiplicação, é provável que tenha sonhado não escolher, adiar, não cortar nada, investir o tempo para levar tudo em consideração: loucura. (DIDI-HUBERMAN, 2002, pág 36-37)

4. Ecos do processo criativo, apropriações de objetos e outras formas de amedrontar a pintura

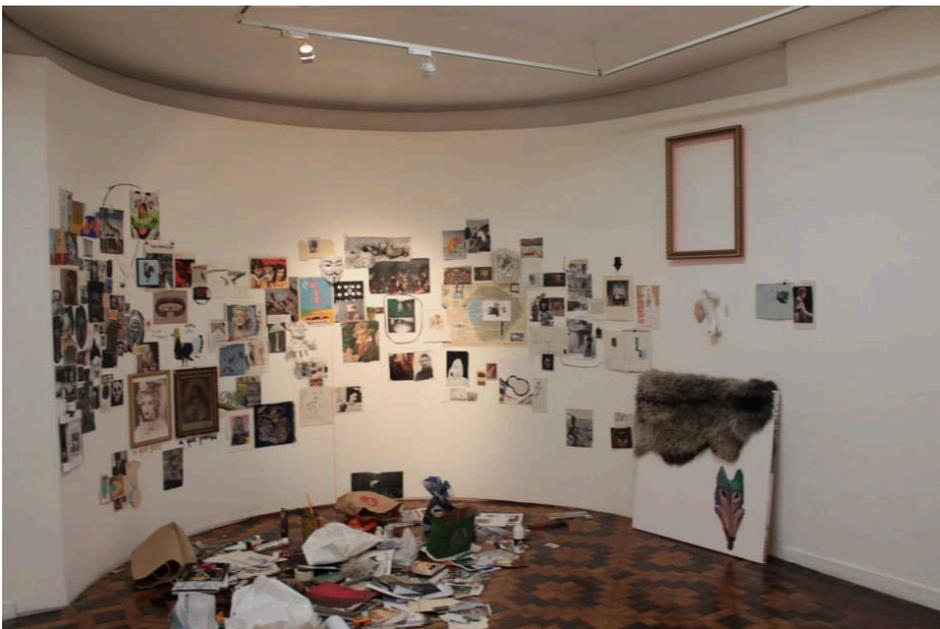
Devo apontar novamente o artista Alfredo Nicolaiewsky no que tange um aspecto específico de seu trabalho que penso ter relação com o meu: o hibridismo de materiais que compõe o conjunto de suas obras, e, principalmente, os objetos que aparecem nesses agrupamentos. Acredito que ao reunir tantas “formas” e “representações” das mais diferentes referências o artista evidencia a visão plural das imagens e suas alteridades, do mesmo modo que evoca um deslocamento do próprio espaço de trabalho para o espaço expositivo. No trabalho *As Santinhas* (1995-96), por exemplo, vejo um intermédio entre esse agrupamento de referências como projeto e como trabalho, articulado – e talvez até legitimado, de certa forma - pelo uso da pintura.



Alfredo Nicolaiewsky. *As santinhas*. Diversos materiais, dimensões variáveis. 1995-96

Em minha opinião (que não necessariamente corresponde às questões que Nicolaiewsky quer tratar em sua obra) essa evocação do ateliê, quando exposta, ocupa um lugar-limbo entre trabalho e processo criativo. Mas, como disse, não penso que esse seja um ponto tão pronunciado para o artista, até porque a disposição dos elementos não varia de acordo com o espaço, e seu discurso também é outro. Porém, no meu caso é justamente aí que o trabalho lança sua *pergunta*, pois entendo que as pinturas reafirmam suas forças e fraquezas quando amparadas pelas colagens, objetos, rascunhos, e até outras imagens que muitas vezes não insiro nos conjuntos mas que fazem parte da formação de ideias.

Assim, resolvi que montar uma espécie de projeto *in situ* de atelier fosse a melhor maneira de “ilustrar” (literalmente!) o processo e embaralhar/enriquecer/ameaçar mais ainda os significados das imagens, em uma situação em que não há como delimitar onde termina a transposição de espaço de trabalho e onde começa o surgimento “genuíno” de ideias, pois que me aproprio tanto da arquitetura como forma quanto das paredes como suporte para outras pequenas pinturas e desenhos que surgem no momento da construção desse vá lá, “projeto”.



Parede de colagens, Exposição *Ode à Phobos*, Galeria Ecarta - 2015



Parede de colagens, Exposição *Exagerar já é um começo de invenção*, Casa Paralela/2015

Penso nessas “instalações” como trabalhos e como registros de processos, e ainda não sei dizer em qual definição encaixam-se melhor. Ao desmontá-las, acabo ficando com várias colagens que surgiram no momento da montagem e que me parecem boas ideias para [outros] trabalhos novos. Entretanto, muitas dessas colagens não mantêm-se inteiras quando as transponho novamente ao ateliê, e todo esse jogo chega a ser quase cômico. Por quê de repente um recorte ao lado de um objeto e acima de determinado desenho “funciona” em um *espaço* e em outro simplesmente não?

5. Considerações finais

Às vezes (mesmo que por breves momentos), me pego acreditando que estou no controle de minha produção como artista, e adoro ver quando o trabalho prova, da melhor maneira, que isso é apenas ilusão fugaz. Assim foi com o processo de escrita, assim está sendo na prática de atelier.

Mencionei na introdução que as leituras, em dado momento, foram criando seus próprios caminhos nesta pesquisa, e posso complementar agora que isso ocorre – porque ainda em andamento – tal qual a “Lei da Boa Vizinhaça” descrita por Warburg: reunidas desta maneira, elas formam um novo corpo de sentido, que me auxilia muito no entendimento de meu pensamento e na identificação mais clara dos objetivos que busco.

Ao longo desses meses meu interesse plástico modificou-se, outros materiais reivindicaram atenção, algumas novas técnicas apresentaram-se sedutoras, e gradativamente fui sendo convencida a mudar de leve o rumo de algumas “soluções” na concepção das pinturas e dos módulos. A inserção de fotografias diretamente nos conjuntos, por exemplo, surgiu em agosto logo após a descoberta de uma foto de um gato, antiga mas colorida, encontrada em um brique. Demorei um pouco para perceber o porquê da minha falta de entusiasmo em representá-la por meio da pintura: seu “elemento fetiche” era justamente o desfoque, e mesmo que eu dominasse a técnica para pintá-lo, não sentia necessidade de fazê-lo. A imagem fotográfica, com o desfocado, não era *invisível*: só precisava, ao meu ver, de uma espécie de “postura” diferente. Então, emoldurei-a em dourado e interfeirei com tinta em sua superfície, e o resultado me pareceu muito mais convincente como *complemento* de sua representação no conjunto final:

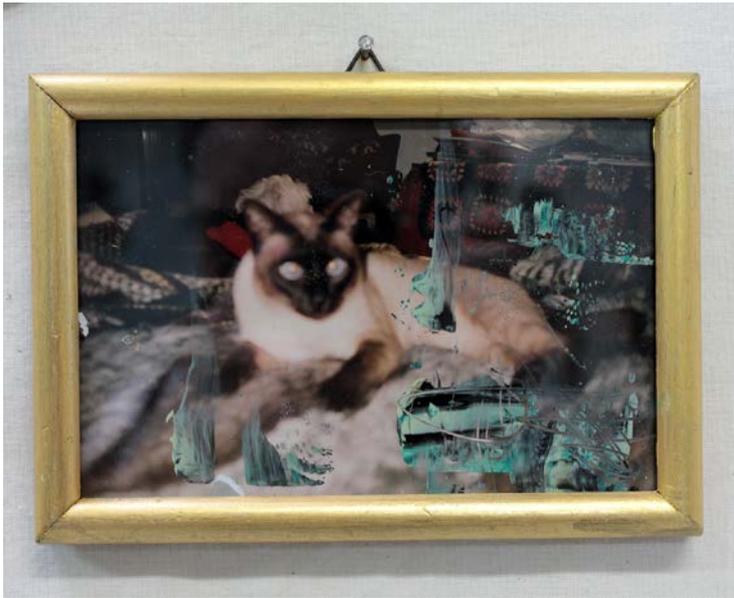


Foto encontrada - 2015



Trabalho em processo – à direita, no alto, pintra a partir da foto e a seu lado, desenho de pastel seco sobre veludo, também encontrado -2015

Logo após esse fato, lembro bem, quis apropriar-me de mais objetos – talvez porque objetifiquei, com a moldura dourada, a foto acima citada. Já penso em incorporar molduras a algumas pinturas também. Há os cadernos de colagens, que me servem de referência visual e rítmica, e sobre eles descobri, mês passado, serem mais eficientes muitas vezes do que os recortes nas paredes. Enfim, tudo está em movimento. O “fio condutor”, porém, continua o mesmo.

Por hora, gostaria de finalizar relatando que li, em algum lugar, que “um homem livre é um homem em estado de perigo”, e penso que essa frase me motiva em todos os sentidos, especialmente na atitude que pretendo manter como artista e pesquisadora.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: A história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Editora Contraponto, Rio de Janeiro, RJ, 2013.

FERREIRA, Glória. **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Zahar, Rio de Janeiro, 2009.

GAVIN, Francesca. **100 New Artists**. Editora Lawrence King. Londres, 2011.

KRAUSS, Rosalind. **O Fotográfico**. Editora GG. São Paulo, 2014.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento Selvagem**. Editora Papirus. São Paulo, 2005.

NICOLAIEWSKY, Alfredo. **Desenhos e Pinturas**. Alfredo Nicolaiewsky, Blanca Brites e outros. Prefeitura Municipal de Porto Alegre, RS, 1999.

RICHTER, Gerhard. **Writings**. Hans Ulrich Obrist, Dietmar Elger. Colonia, 2009

RICHTER, Gerhard. **Atlas**. Helmut Friedel. Editora d.a.p. Colonia, 2009.

SEIXAS, Álvaro. **Sobre o vago**. Editora Apicuri. Rio de Janeiro, 2011.

SITES

Dictionary of Art Historians. **Aby Warburg**:

<https://dictionaryofarthistorians.org/warburga.htm>

Journal of Art Historiography

<https://arthistoriography.files.wordpress.com/2013/12/becker.pdf>

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA, UFRJ

http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_dossie_Cezar-Bartholomeu_Aby-Warburg_Giorgio-Agamben1.pdf

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
- Universidade Federal Fluminense

http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis17/Poiesis_17_EDI_Mnemosyne.pdf

Entrevista com David Salle – por Hunter Braithwait

<http://www.brooklynrail.org/2015/05/art/david-salle-with-hunter-braithwaite>