

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

**Raphael Alves D'Antona**

**'METAPINTURAS'**

PORTO ALEGRE

2015

**Raphael Alves D'Antona**

**'METAPINTURAS'**

Trabalho de Conclusão de 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.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriane Hernandez

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alberto Marinho Ribas Semeler

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daniela Pinheiro Machado Kern

Porto Alegre

2015

**Raphael Alves D'Antona**

**'METAPINTURAS'**

Projeto de pesquisa elaborada para banda de graduação do Bacharelado de Artes Visuais da Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Adriane Hernandez

---

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Alberto Marinho Ribas Semeler

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Daniela Pinheiro Machado Kern

---

Porto Alegre

2015

*“As maiores ideias são os maiores eventos.”*

*Friederich Wilhelm Nietzsche*

## RESUMO

O trabalho que se segue é uma reflexão sobre o meu processo criativo desenvolvido desde o segundo semestre de 2012 até o presente. Ele parte de um trabalho de pintura abstrata com manchas e zonas de cor ao uso de ferramentas e procedimentos, caracterizando uma pintura com marcas, vestígios, indícios. No corpo deste trabalho eu analiso e trago questões sobre os três últimos trabalhos desenvolvidos nesta pesquisa, sintetizando tópicos de relevância e sugerindo futuros desdobramentos. Perpassa o percurso de construção do trabalho criativo a constante reflexão sobre o espaço do atelier e as possibilidades de expressão e significado que uma pintura com ações e ferramentas possibilita. O terceiro capítulo reflete sobre o último trabalho, em que há determinado fechamento de ideias e uma abertura para possibilidades futuras.

Palavras-chave: Processo criativo. Pintura. Metalinguagem.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>7</b>
<b>1. PINTURA COM FERRAMENTAS</b>	<b>8</b>
1.1. ELEMENTOS CONSTITUINTES	9
1.2. O PROCESSO	12
<b>2. PINTURA PARA OS OUVIDOS</b>	<b>18</b>
2.1. ELEMENTOS CONSTITUINTES	19
2.2. O PROCESSO	21
2.2.1. IDEIA INICIAL E RUPTURA	21
2.2.2. EFEITO DE BORDA E GRAVAÇÃO DO SOM	25
<b>3. A METAPINTURA</b>	<b>29</b>
3.1. UM CONTRAPONTO: PARTIDA PARA REFLEXÕES	37
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>45</b>
<b>5. ANEXOS</b>	<b>47</b>
<b>6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>50</b>

## INTRODUÇÃO

O trabalho a seguir é uma investigação acerca de questões que perpassam minha produção em pintura abstrata feita nos últimos dois anos e meio do curso de Bacharelado em Artes Visuais. Partindo do prazer do uso do material, passando pela vontade de investigação sobre o conceito de pintura como linguagem e, então, chegando ao desenvolvimento de trabalhos com ferramentas e vestígios, também apresento uma reflexão sobre a complexidade da linguagem visual, com um breve referencial no momento moderno. As *Metapinturas* também são motivadas pela crença de que a atividade da pintura permanece sendo geradora de conhecimento com reverberações no mundo da arte e fora dele.

## 1 PINTURA COM FERRAMENTAS



Imagem 01: *Amarelo Escuro e Magenta*, pintura com colher, pincel e rodo. Tinta a óleo. 160x130cm, 2015.





## 1.1 ELEMENTOS CONSTITUINTES

Imagem 02: ferramentas em atelier.

Em 2013, tive contato com um vídeo mostrando alguns momentos do processo criativo da artista Gabriela Machado, radicada no Rio de Janeiro. Entre vários comentários sobre seus trabalhos, cores, ambiente de atelier e a preparação de materiais, um dado é especialmente interessante: que constantemente imersa em seus trabalhos, saía para caminhadas em seu bairro e frequentava mercados e feiras onde observava cores em frutas e alimentos que muitas vezes fariam parte de suas pinturas. Pois bem, no meu caso, interessado em várias outras questões, passei a ficar atento aos diversos tipos de ferramentas que observava no dia a dia, principalmente nas sessões de cutelaria e mais recentemente, de limpeza. As ferramentas especificamente pesadas chamavam mais minha atenção. O foco de meu interesse não era a forma ou aspecto metálico de tais objetos, e sim um fascínio sobre que tipo de imagem aquele objeto seria capaz de gerar se em contato com tinta. Em outras palavras, surgia a inquietação de uma pergunta: o que aquele objeto seria capaz de dizer, através de um meio fluido, em termos pictóricos? Seria sua capacidade de geração de imagens estéril? Tomando a tinta como meio maleável e possível de ser manipulado de formas diversas, apostei na real potencialidade de geração de imagens através de ferramentas de outros campos do trabalho, muitas vezes incomuns e inusitadas.

A pintura *Amarelo Escuro e Magenta* (imagem 01) tem suporte de 160x130cm e foi constituída utilizando-se das seguintes ferramentas: colher de madeira, escorredor de mão, rolo e por fim, um rodo de cabo. As ferramentas relacionam-se a ações, que tornam-se procedimentos programados em camadas – o desenvolvimento do trabalho decorre da execução destes procedimentos e suas eventuais complicações e resoluções. Antes da descrição de tais processos, façamos observações sobre outros dois importantíssimos elementos: a escala e a tinta.

A escolha pela tela de 160x130cm se deu por esta ser uma medida nem tão somente vertical, nem tão somente horizontal, como no trabalho *Ocre e Magenta* (2014), cuja media era 180x90cm, sendo, portanto, muito mais horizontal. Buscava com esta escolha ter uma escala que conseguisse se relacionar mais ou menos com o corpo inteiro do espectador, sendo possível adentrá-la de braços abertos e em pé, perceber que ela cobre mais ou menos uma medida que vem do joelho até um pouco acima da cabeça – trazendo uma relação frontal, mas quase circular de alguma forma (isto é, de enxergar um grande círculo na parede). A medida de 180x90cm se torna estritamente horizontal, e por isso, cobre o espectador mais ou menos da cintura para cima, convidando a um caminhar ou passar por ela, de um lado pro outro, não possibilitando uma relação de abraço ou tendo uma grande força frontal, como a medida de 160x130cm possibilita: a impressão de um grande bloco frontal, que vem em minha direção, me envolvendo quase completamente.

O material a óleo, por sua vez, possibilita a feitura de uma pintura com vida própria. Isto é, a demora do processo de secagem relaciona-se ao próprio demorar do processo da pintura, com desdobramentos, idas e retornos, etc. Ainda, outros dois dados muito importantes: a consistência (viscosidade) da tinta torna sua manipulação difícil, exigindo força nas ações, indo ao encontro perfeito ao peso das ferramentas da qual me utilizo; já a sua diluição, que exige materiais específicos, adiciona certa dificuldade ao seu uso e limpeza, exigindo cuidados e um uso determinado do atelier, associáveis a uma

necessidade de procedimentos “ritualísticos” em meu processo criativo – como a longa e demorada limpeza a sabão e terebintina de todas as ferramentas a cada camada assentada, que normalmente são seguidas de uma pausa de observação da pintura e também do espaço.

## 1.2 O PROCESSO



Imagem 03: primeiras camadas de *Amarelo Escuro e Magenta*.



Os procedimentos deste trabalho constituíam no seguinte: primeiro, o golpear da tela pela colher de madeira, em grandes densidades de tinta amarelo escuro. Depois disso, o espalhar do amarelo utilizando o pequeno escorredor de mão, fazendo com que os grumos de massas gerados pela colher tomassem um formato achatado, cobrindo áreas muito maiores. Após isso, utilizando-me do rolo de pintura civil, diluía a cor magenta de modo a conseguir impregnar a ferramenta. O toque do rolo (usado com o cabo, a distância) deveria ser preciso e forte, rolando apenas o necessário para fazer a tinta diluída escorrer, fazendo o magenta passar por cima das áreas de amarelo.



Imagens 06 e 07.

Este procedimento era um prelúdio para uma forma de mistura incomum da tinta, que faria o amarelo misturar-se por baixo e por cima do magenta, ao mesmo tempo que em respeito a cor, ele tiraria o teor róseo do magenta, indo na direção do vermelho puro. O ação da mistura seria feita com o rodo a cabo, como podemos observar (imagem

08, página seguinte).

Neste estágio, já é possível observar que a força com que o rodo é passado, lenta e precisamente, faz marcar a linha do bastidor por trás do tecido. Este importante dado se mostrará mais evidente em outro trabalho.



Imagem 08: misturas e marca do bastidor.

Após este ponto, há uma ruptura. Receoso do excesso de material que uma camada semelhante poderia ser sobre a tela, e tendo uma certa fobia por mostrar o branco do tecido, decido incorporar a diluição do amarelo ao processo, mesmo sabendo que isso poderia tirar de evidência o incomum processo de mistura que me motivou a iniciar o trabalho. O que muda agora é que com o material debaixo, o magenta se retém e escorre menos, originando uma mancha mais localizada quando misturado com o rodo.



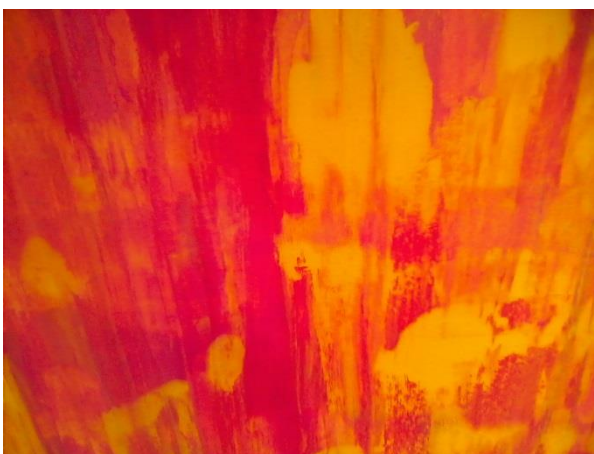
Imagens 09 e 10: novas camadas, aumento da densidade.

De toda forma, o trabalho estava agora modificado de seu estágio inicial. Não mais seria possível evidenciar o tipo de mistura das primeiras camadas e outras escolhas deveriam ser feitas. Deste



modo, retorno às colheradas de amarelo, procurando deixá-las parcialmente aparentes na mistura com o magenta escorrido, agora já por cima de diversas camadas de tinta, secando gradativamente.

Imagens 11 e 12: 'colheradas' novamente aparentes nos estágios finais.



É notável que a densidade material do trabalho aumentou consideravelmente. Isso associado à escala, sugere uma forte ideia de peso ao que as linhas escorridas juntam uma impressão de movimento vertical. A aproximação permite a vista de camadas anteriores aparentes em diversos pontos. O teor dos matizes oscila entre amarelo, vermelho e um denso laranja. O resultado final é um trabalho denso, cujas camadas se fazem sentir na violência dos gestos da colher e na verticalidade dos escorridos. Também é um trabalho que se ajusta ao do tempo de secagem do óleo na mescla de camadas que se sobrepõe, adicionando informações e marcas.

Diferentemente do suporte já utilizado, e do estatuto do trabalho finalizado, os procedimentos são como códigos executáveis. Desta forma, sempre haverá a possibilidade de aplicá-los *ad infinitum*, ficando em aberto a ideia de um outro trabalho que prime pela forma das primeiras camadas. Neste ponto, é importante fazer uma comparação para traçar uma *diferença*: ora, certamente o pintor figurativo pode repetir



seu tema inúmeras vezes, assim como afirmei que posso executar meus procedimentos novamente, no entanto, reside aí uma diferença no seguinte sentido: o pintor figurativo, que pinta de modo representacional tende, para atingir seus objetivos, a utilizar-se de procedimentos, materiais e meios tradicionalmente aceitos na história da arte, e a seguir padrões anatômicos e de composição exaustivamente aplicados, estudados e mantidos pelas academias, no que consiste uma característica essencial da arte acadêmica: a manutenção de tradições, que trazem consigo materiais, temas e tipos de composições, reproduzidos há muito tempo, como esclarece Ernst Gombrich em seu ensaio sobre Da Vinci, ao comentar sobre o mestre italiano Cennino Cennini (1370-1440):

Cennini sugere que os jovens aprendizes deveriam copiar as obras dos mestres escolhidos até conseguir reproduzi-las com a mesma segurança; melhor ainda: temos as evidências dos próprios desenhos [...] que apresentam a mesma preocupação com 'ordem' (...) (2012, p. 212)

No fazer de meu trabalho, trago ferramentas estranhas à pintura e valido seu uso criando minhas próprias formas de utilizá-las, o que demandou tempo e um lento processo de entendimento dos meios de expressão. Cada gesto, cada marca de cada ferramenta, tem um valor expressivo correspondente. E é por isso que em cada trabalho, o desafio que se põe é a busca por *sentido* dentro dessa esfera linguística particular que se forma demandando a estruturação de uma sintaxe que ponha a conversar seus elementos constituintes harmonicamente sem nunca perder de vista a intenção de uma pintura que reflita sobre si própria, que prime por expandir seus níveis de significado, que tenha um resultado estético aprazível e admirável, mesmo que não vinculado a valores tradicionais, e que não desconsidere possíveis jogos sensoriais e intelectivos com o espectador.

## 2 PINTURA PARA OS OUIDOS



Imagem 13: gravador-de-som acoplado ao pincel.

## 2.1 ELEMENTOS CONSTITUINTES

O trabalho *Carmin* (ver imagem 14, página seguinte) traz características diferenciadas na construção de seu sentido. Nele, também há um ponto de ruptura da ideia inicial. Este trabalho tem escala de 200x100cm, e é apresentado verticalmente. Apoiado em uma parede, não é difícil perceber sua relação com a escala de um corpo humano, assemelhando-se ao formato de porta, de entrada.

Outros elementos constituintes são: a tinta carmin diluída; o amarelo escuro concentrado, utilizado em massa; e por fim, o último elemento, do qual voltaremos a falar no decorrer do processo: um aparelho de som reproduzindo os sons gravados dos procedimentos com os respectivos usos do material.

Sobre a especificidade da escala, são cabíveis mais algumas reflexões. Quando, no momento da escolha, deparei-me com a tela em branco neste tamanho, imediatamente intui uma relação com a escala humana: a tela parecia ter o tamanho nos moldes de uma porta de entrada, tendo altura e largura (tomando uma medida média para um corpo humano) próprias para conter um corpo em pé. Assim, opto por fazer um trabalho que partisse deste ponto: causar determinado efeito num espectador que sentisse a pintura como um convite a uma aproximação e posterior afastamento.

O tratamento de cor e da borda, a gravação do som e a escolha pelo modo de exibição foram desdobramentos processuais.



Imagem 14: *Carmin*, pintura com bordas. Tinta a óleo. 200x100cm, 2015.



## 2.2 O PROCESSO

### 2.2.1 IDEIA INICIAL E RUPTURA

Imagens 15 e 16: estágios iniciais.

Como se pode perceber nas imagens, com a força do carmin, uma ação está evidenciada: os golpes de tinta – neste caso, com pincel e tinta diluída. Feitos com força e de certa forma, freneticamente, tais gestos violentos geram um som de chicotadas, que são o líquido em muitas gotículas chocando-se contra a tela, rebatendo ou escorrendo. O resultado como imagem nos dá mais ou menos a direção ou sentido em que a força foi empregada.



Opacidades diferentes também são visíveis, mostrando onde a tinta foi mais ou menos diluída. O resultado estético destas primeiras camadas foi em grande parte “perdido”. É importante comentar sobre isso, retornando ao procedimento.



Imagem 17: a força do procedimento.

Pensemos a ação de atirar golpes de tinta com um pincel numa tela ou num ambiente. Imaginemos a *potência* que pode existir nisso, considerando seu meio fluido, que se espalha, a força, a violência, e a rapidez com que os gestos podem ser feitos. Rapidamente podemos perceber que o emprego contínuo dessa ação demandaria um suporte enormemente grande, ou todo um ambiente, preparado para suportá-lo, com verdadeiras proporções arquitetônicas. Ao constatar isso, houve aqui novamente uma



*ruptura*. No sentido de que o procedimento teria potência para superar o suporte utilizado em muitas vezes. A única forma de manter sua força com este suporte utilizando-o inteiramente para um único golpe, ou seja, uma única instância do procedimento. Ao rejeitar essa possível solução e na indisponibilidade de um ambiente-suporte para continuar com o trabalho desta forma, optei pela mudança na direção do trabalho, lembrando de suas intenções iniciais, de ser um quadro de dimensões humanas.

Imagem 18: marcas do processo.

Imediatamente, pensei na ideia da superfície de cor, associada à pintura das arestas do bastidor com uma outra cor contrastante (o amarelo escuro), ideia já a muito pensada na feitura de trabalhos anteriores, onde por costume, também pinto as laterais do bastidor. Nesta escolha, reside um discurso de afirmação do suporte, valorizando sua tridimensionalidade e indo contra uma forma tradicional de pintar, que a primar pela construção de figuras, toma o suporte sempre por um simples 'suporte', isto é, como uma superfície que recebe, que *suporta*, em sentido literal, o material utilizado, permanecendo como algo ao fundo, sendo desejável que não apareça visível como a pintura. Começando a pintar o carmin de maneira menos diluída sobre as marcas, percebi que muitas delas, mais concentradas, ainda apareceriam, o que me aprovou como uma apropriação, de certa forma, destas primeiras camadas, que sobrevém de alguma maneira, ainda que a direção do trabalho tenha mudado. Assim que terminei de pintar as arestas de amarelo, pulsava

a ideia de trabalhar um tipo de borda com massa. O resultado foi coerente, por assemelhar-se a um marco reforçando o sentido de porta de entrada relacionado à escala.

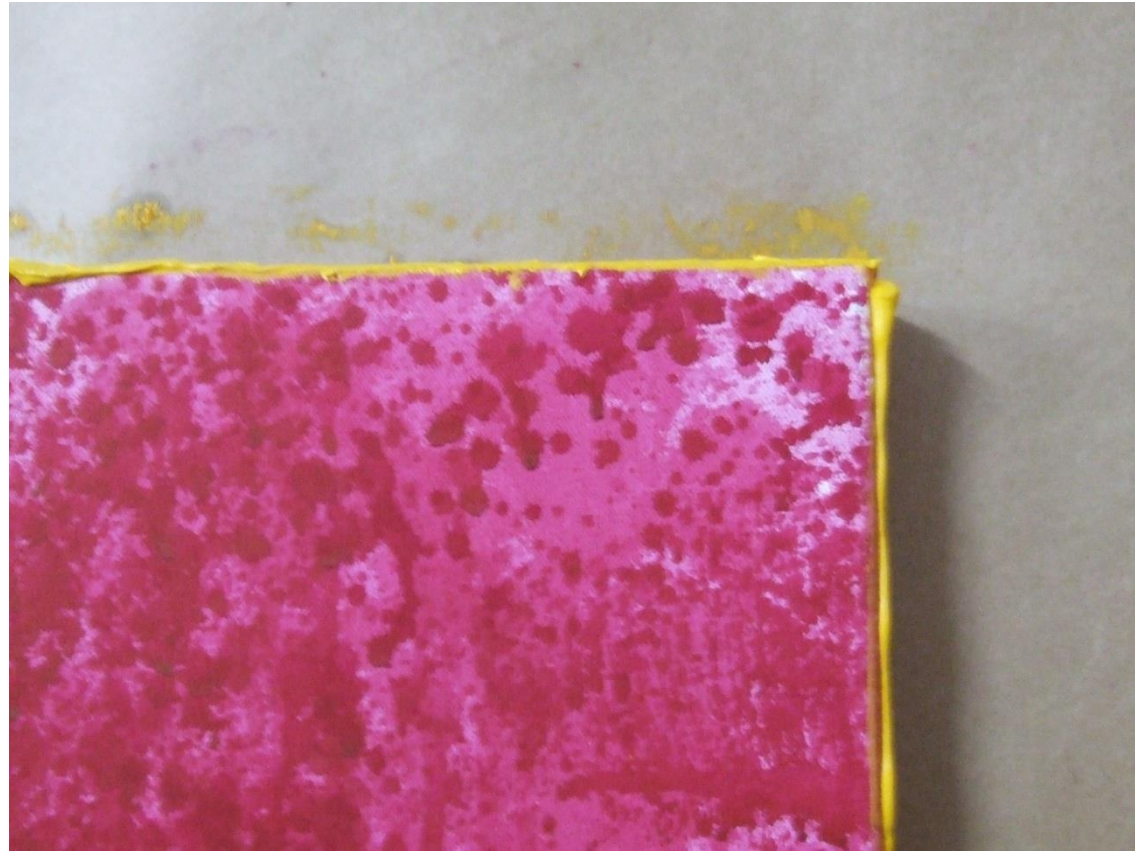


Imagem 19: bordas e outras camadas.



### 2.2.2 EFEITO DE BORDA E GRAVAÇÃO DO SOM



Imagem 20.

Além da resolução pictórica do trabalho, uma outra experimentação tomou ensejo. Desde a feitura do trabalho *Ocre e Magenta*, atento ao som dos borrifadores e desde então, ao som de colheradas,



espátulas, raspagens de tinta, etc., emergia a ideia não só de gravação visual como de gravação sonora, flertando com outros níveis de significado (ver imagem 13, página 11). O resultado é um trabalho apresentado adjacente a um aparelho reproduzidor do som de seu próprio processo criativo. A ideia de metalinguagem, ou autorreferência, no sentido de estar observando algo que se pode escutar o som de sua feitura é trazido a mostra dessa forma. É importante também chamar atenção para a expansão do campo de relação sensorial que podemos obter desta forma.

Imagem 21: modo de exibição com dispositivo sonoro.

Outro elemento é a borda. A medida que realizava esta etapa, pensei em artistas como Rothko ou Fernando Burjato, que trabalham as bordas da pintura cada um a sua maneira, seja com o excesso de material, que escorre da tela, no caso de Burjato, formando “todo um aparelho ciliar que envolve as margens” (2014), ou numa certa pulsação das formas que estremecem a medida de sua aproximação com as bordas irregulares no limite próximo ao bastidor, como o artista de Nova York, que segundo o crítico Jacob Baal-Teshuva, ao aumentar a escala em seu último período estilístico, estaria “separando os blocos de cor das margens dos quadros para dar a impressão de campos coloridos que pareciam pairar em frente de um fundo indefinido” (2010). De toda forma, minha ideia de trabalhar a borda com massa veio depois que já havia pintado a aresta do bastidor, sendo que a princípio pensava apenas neste contraste. Numa tentativa de tornar isso mais aparente, optei pelo transbordamento da massa, e com isso, percebi que se

reforçava o sentido de porta de entrada do suporte, obtendo um efeito que julguei colaborar para a coesão do trabalho como todo.



Imagem 22: aresta pintada e borda trabalhada com massa.



Com a questão da coesão, retornemos a ideia de construção de sentido dentro de uma linguagem particular de acordo com as intenções do trabalho – que são fazer uma pintura que reflita sobre a própria pintura (metalinguagem), obter efeito estético admirável, e estabelecer a relação de jogos sensoriais com espectador.

Imagem 23: processo de feitura.

No trabalho *Carmin*, certamente podemos averiguar um percurso que atinge um fechamento da aplicação dessa linguagem na ordem das intenções dadas, de forma coesa, objetiva e incorporando escolhas feitas ante os desdobramentos deste percurso. Novamente tendo passado por uma ruptura e restando um substrato de futuras possibilidades, como a de retornar de alguma maneira ao primeiro procedimento.

### 3 A METAPINTURA

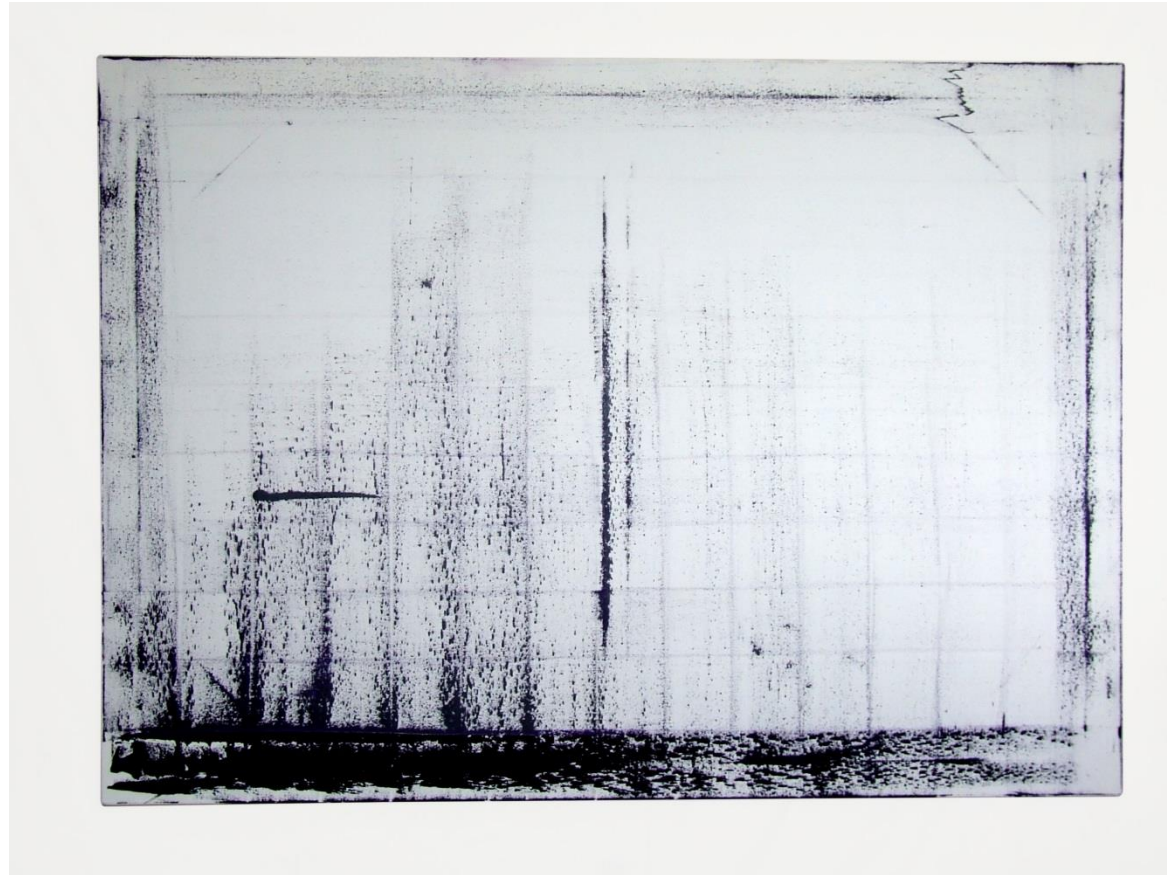


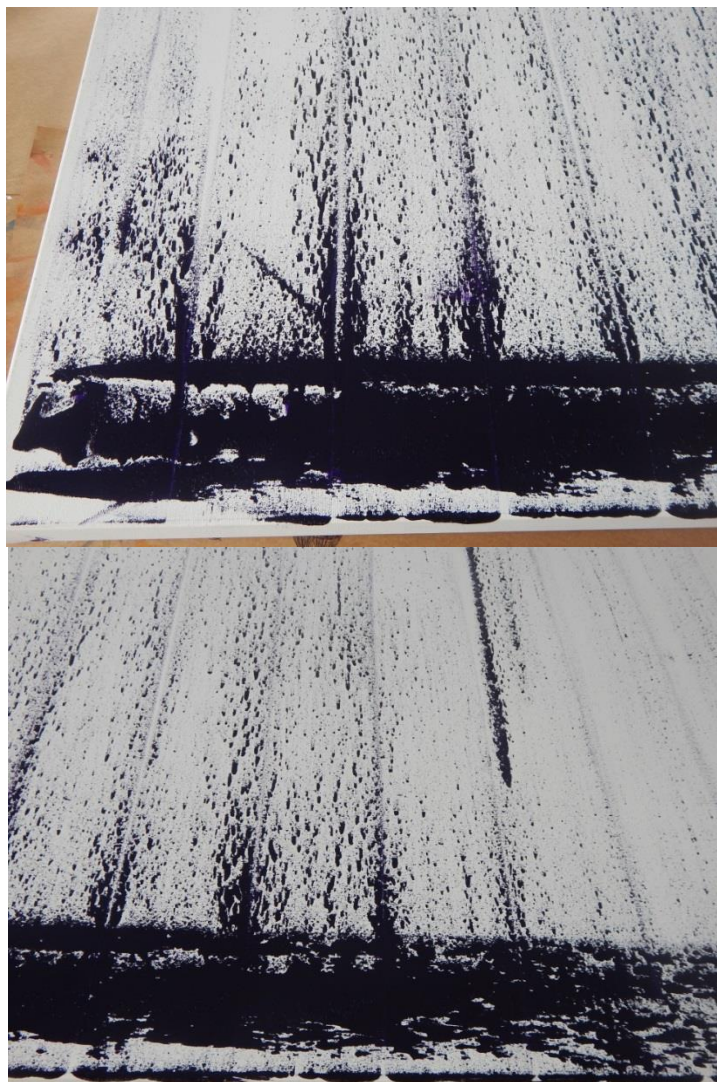
Imagem 24: *Metapintura*, pintura com desempenadeira. Tinta a óleo. 180x130cm, 2015.



Imagens 25 e 26: desempenadeira com gravador-de-som e vestígio da ferramenta.

O trabalho *Metapintura* traz uma abertura para muitos pontos importantes. Os textos a seguir buscam abordá-los de maneira clara e gradativa. Após esclarecer seu processo de feitura, lanço um breve olhar para o momento moderno a fim de exemplificar um modo de pensamento que me serve de referência – modo esse que o trabalho *Metapintura*, como momento processual, traz a necessidade de elucidar, de forma que a partir disso, novas ideias possam surgir, colaborando pra trabalhos mais internamente coerentes e objetivos.

O procedimento utilizando uma desempenadeira (imagem 25) é mais que um simples vestígio. É um deslizar retroativo que faz uma volta contrária sobre a tela, se iniciando no canto inferior esquerdo e se lançando sobre os limites da forma do bastidor, e da própria tela. O intenso movimento sonoro deste deslizar é captado pelo gravador colado entre a maneta e a placa de metal. Um choro lânguido segue o tecido à medida que a tinta grudenta medeia o atrito da ferramenta com o suporte, e quanto mais o metal afunda nos grãos trançados da lona esticada, mais a massa de tinta vai aos poucos se convertendo em pequenos grumos e pontos que aderem à superfície. Massas pendem das bordas. Após um circundar completo, o trançar de todas as linhas horizontais e verticais destaca as travessas do bastidor, formando uma imagem do inverso.



Imagens 27 e 28: marcas do bastidor se tornam visíveis.



Este procedimento traz a parte posterior do bastidor para frente, fazendo com que a imagem de sua 'impressão' seja a pintura. Do resultado emerge uma pintura que se refere a elementos intrínsecos do suporte e da própria pintura. É uma metalinguagem que se torna visível. Rastros da ação se fazem ver no avental e no caminhar pelo atelier, e mesmo estes, guardam uma relação de semelhança com sua origem.



Imagem 29: a ação rastreável.



Imagem 30: tanque do atelier: marcas pelo caminho.



Imagem 31: foto tirada de si mesmo.

A atenção e a importância dadas e o prazer advindo da percepção de meu processo criativo e o que está em torno dele se tornam possíveis num momento onde o ato criativo é uma experiência vivida. E intensamente vivida. O atelier, para mim, não é apenas um espaço físico, é espaço mental. É espaço onde sinto minha percepção abrir a outros níveis que não são acessíveis na vida quotidiana. É espaço onde os acontecimentos tomam significados especiais e se amalgamam na criação de poéticas. Retornarei a este tópico ainda nas considerações finais.

Antes de refletir a partir de um rápido olhar histórico, atentemos para os elementos materiais do trabalho. Talvez em *Metapintura* observemos as escolhas mais simples: o tamanho 180x130cm se deu pela necessidade de aumento da escala, e pela vontade de ter um trabalho que pudesse confrontar o espectador tanto frontal como lateralmente. A cor em tinta óleo utilizada, o violeta *dioxazine*, é quase preto, dando um efeito extremamente escuro cujas características de matiz só se permitem revelar quando nos aproximamos e observamos áreas menos concentradas. O peso da ferramenta se ajusta bem à viscosidade do material, utilizado em grande quantidade, quase em uma única assentada, e permitiu o procedimento pensado para o trabalho.

### 3.1 UM CONTRAPONTO: PARTIDA PARA REFLEXÕES

Se a história da arte, como disse Wölfflin, é também “a história da alma” (*Das Erklären von Kunstwerken*, 1921 § 3), podemos conjecturar que existe uma relação entre o desenvolvimento do homem e de suas expressões. E que essa relação poderá ser tão mais complexa quanto for o momento histórico vivido, com todo seu emaranhado político-social, mas principalmente quanto maior e mais complexo for o desenvolvimento de outros saberes e seu impacto no mundo da arte ou das expressões estéticas.

Sem dúvida, toca a todos nós a forma com o homem produz e se relaciona com imagens e com fenômenos da natureza desde os tempos pré-históricos. Sejam as pinturas nas paredes das cavernas de Lascaux, ou as escritas cuneiformes, e até os modos de representações egípcios, muito anteriores a qualquer virtuosidade grega, toda a história da arte, desde seus primórdios, está repleta de encantos e maravilhas de inestimável valor a que podemos ter acesso.

Contudo, no âmbito da pintura, há de se afirmar que existe um momento de extrema importância e complexidade que é o virar do séc. XIX ao XX na modernidade europeia. As transformações sociais e os problemas enfrentados pelos artistas na arte e na cultura em geral (fazendo parte disso todo o peso histórico de um desenvolvimento científico, político, e a consolidação de uma tradição na arte desde o Renascimento, que faz surgir no séc. XVIII o aparato sistêmico da arte que conhecemos hoje) os levam ao momento onde era preciso saltar por cima, ir além, superar o que estava estabelecido, juntando ao espírito de autoconsciência histórica presente o que de melhor houvesse de apropriável no passado para tal fim.

Sobre esta situação, o historiador Giulio Carlo Argan no ensaio “As Fontes da Arte Moderna”, nos traz esclarecimentos sobre o que se pensava como perfil da arte moderna, ou seja, uma arte que deveria

[...] refletir as características e as exigências de uma cultura conscientemente preocupada com o próprio progresso, desejosa de afastar-se de todas as tradições, voltada para a superação contínua de suas próprias conquistas. (1987, p.49)

A prosseguir, o historiador afirma que o ponto de ruptura com a tradição se dá com os impressionistas, e que

[...] reivindicando para o artista o objetivo de traduzir na obra de arte a sensação visual imediata, independentemente, e mesmo em oposição, de toda noção convencional da estrutura do espaço e da forma dos objetos, *o impressionismo afirmou o valor da sensação como fato absoluto e autônomo.*” (1987, p.50, grifo do autor)

E mesmo associando Cézanne à influência clássica, Argan afirma que

Se, portanto, é clássica a arte que se propõe a representação de uma concepção positiva do mundo, em sua totalidade espaço-temporal, não resta dúvida de que, com Cézanne, o impressionismo torna-se verdadeiramente clássico. *Mas o fato novo importante é que aquela totalidade espaço-temporal se dá no fenômeno, no modo como a consciência o enfeixa, e portanto a imagem é sempre, em igual medida, objetiva e subjetiva, imagem de si e do mundo.* (1987, p.52, grifo do autor)

E ainda, sobre Gauguin:

Para ele o quadro não é mais o anteparo em que se projeta uma figura do mundo. Ao contrário, *é uma imagem autônoma, dotada de existência e poder mágicos.* (1987, p. 53, grifo do autor)

Estes brevíssimos dados históricos tem utilidade para elucidar sobre uma renovação de interesses, reflexões e visões de alguns artistas já antes mesmo do surgimento de uma efetiva abstração na pintura. A mudança da postura diante do motivo, de sua escolha, e principalmente, na forma de sua representação, assim como no estatuto dado aos próprios materiais utilizados e da imagem que se forma com e através deles, o que o historiador francês Yve Alain Bois qualifica, em “A Pintura Como Modelo”, de a “perda da inocência no que diz respeito ao que chamamos de meios de expressão” (2009, p. 267), nos revela o quanto a pintura neste momento vai se tornando cada vez mais complexa, e atinge um grau de autonomia na produção estética sem precedentes.

Tomando por exemplo essa ruptura moderna com a tradição clássica, toda observação que faço sobre o meu próprio trabalho parte de uma postura antagônica que assumo em relação à pintura representacional. Bois, em um texto que aborda o complexo processo de trabalho do artista norte-americano Robert Ryman, nos exemplifica como até a modernidade, acredita-se, a crítica partiria do princípio de uma estética da causalidade, determinada em termos extremamente objetivos que se fazem ver na fórmula que ilustraria perfeitamente este tipo de pintura: “A (pincel) + B (tinta) + C (suporte) + D (a maneira pela qual esses elementos se combinam) dão E (pintura). Não haveria nada de sobra nessa equação. Dado E, ABCD poderia ser completamente decifrados.” (pg. 260). Após a citada ‘perda de inocência’ em relação aos meios de expressão e a constituição de um pensamento sobre a pintura como a linguagem, temos consciência da maior complexidade do processo criativo e que o uso dos utensílios que

lhes servem de meio não se operam em termos mecânicos. O primeiro ponto que gostaria de tratar a sobre a minha pintura é exatamente o estatuto que estes materiais possuem em meu processo de trabalho.

Reconheço, de antemão, a arbitrariedade presente em tudo que tem a ver com a pintura. Desde a forma como os materiais são feitos, até o suporte, até os contextos que condicionam o fazer – o mundo é um grande espaço de convenções, e as linguagens artísticas não fogem a isso. A bisnaga de tinta já contém uma ‘história’, mesmo antes de ser espremida para a paleta, pois foi processo de uma síntese industrial determinada, com processos químicos precisos, e ao mesmo tempo que não posso afirmar que exista na natureza um objeto igual a este, porque foi obra humana, não posso também afirmar que nada exista nela que lhe seja semelhante: sem dúvida há na natureza algum objeto com que seja parecido, pois é partindo dessa percepção como referência que o homem sintetiza suas próprias criações, no entanto, ao fazer isso, ele também cria coisa nova, pois interfere nessas referências que retira da natureza. O novo produto é, portanto, fruto da construção interativa entre o homem e natureza. Desta forma, compreendo a cor como conceito, apesar de reconhecer que a criação deste conceito teve como base alguma percepção da natureza. Não podemos afirmar que a cor existe na natureza, pois nela, os objetos se resumem a sua substancialidade, a suas funções ecossistêmicas, por exemplo. O homem que é capaz identificar-se e sensibilizar-se pela aparência das coisas, reconhecendo aí alguma ordem que tenta mimetizar. A tinta é um objeto criado pelo homem com este fim.

Basicamente, o que pretendo indicar é que pintor passeia por um terreno *convencional* – e que este terreno é extremamente delimitado, mesmo com a tela em branco, antes que se inicie uma pintura. E assim sendo, ele está tolhido, antes de mais nada, de qualquer possibilidade de ‘inovação’, e que a única coisa que se pode pensar semelhante a isso é algo como a expansão destes limites pré-delimitados, ou seja, o debater-se *no limite* – da mesma forma que aquele que fala está condicionado ao vocabulário e à sintaxe do idioma que utiliza.



A pintura tradicional não ocupa-se da expansão destes limites, mas os mantém estabelecidos através de noções padronizadas que condicionam a atividade – como primar pela representação, promover o esquecimento do suporte, fazer uso de projetos e esquemas padrões, sempre se utilizando do desenho, o que corrobora a autoridade dos ‘mestres’ do bem desenhar, acarretando em inúmeros desdobramentos sociais e políticos da atividade artística e de seu ensino. É interessante pensarmos como um dado como a escala, também está, nesta forma de pensar e fazer pintura, condicionada ao que se quer representar: quanto mais imponente e relevante o fato político representado, maior ela se torna, formando todo um conjunto de características que caminham juntas. No que se diz respeito ao estatuto que essa pintura teria, uma vez levada para um contexto onde se tornaria objeto artístico, ela seria lida sempre no sentido de um espelho metafísico do mundo – e o juízo de seus atributos feito de acordo com a maior ou menor fidelidade com que este espelho reflete a realidade.

A perpetuação dessa forma de pintura também sempre serviu de base para leituras como a de Sartre, o qual afirmava que “não existe algo que se possa chamar de percepção estética porque o objeto estético é algo ‘irreal’ que é apreendido pela ‘consciência imaginante’”, e que “um retrato, uma paisagem, uma forma só se deixa identificar na pintura na medida em que *paramos de considerar a pintura por aquilo que ela é* em termos materiais, e na medida em que *a consciência recua* em relação à realidade para gerar, como imagem, o objeto representado” (pg. 299<sup>1</sup>, grifos do autor). Ou seja, é como se esta leitura visse na pintura representacional de caráter figurativo e representativo uma oportunidade de afirmar a apreciação da pintura em âmbito estritamente metafísico, chegando mesmo a promover não só o esquecimento do suporte, mas também do próprio material que se deposita sobre ele. Isso equivale a retirar da pintura, no campo da fruição estética, toda a sua relação com o mundo concreto e dizer que ela se realiza unicamente em um nível intelectual de reconhecimento iconológico, e conseqüentemente, totalmente arbitrário. Este

---

<sup>1</sup> Bois usa em seu livro a mesma citação de Sartre, extraída do *Imaginário*, que Hubert Damisch utiliza num ensaio.



também é o tipo de leitura que colabora para a ideia superficial de que a história da arte possa ser apenas o estudo de um inventário de imagens dispostas no tempo.

Imagens 32 e 33: jogos de combinações em escalas reduzidas.

No pensar e no fazer de meu trabalho, parto

sempre de uma ideia de *pintura-objeto*. Meu fascínio por manusear a tela, ou permitir que ela seja manuseável, a não utilização de molduras e o fetiche por miniaturas (imagens 32 e 33) com as quais posso fazer diferentes jogos de montagem, caracteriza uma conduta que sempre me impede de esquecer do objeto *real* com que estou lidando. Isso também quebra a possibilidade de qualquer associação narrativa com a cor, uma vez que esta também se torna, de certa forma, intrínseca àquele objeto que reveste.



Imagem 34: momento de observação no atelier.

O procedimento de pintura das arestas, o trabalho com borda, a junção de uma ou mais pinturas, a alternância entre plano horizontal (trabalhar no chão ou na mesa) e vertical no processo de trabalho, até os jogos com a escala, tudo isso advém de uma busca por uma pintura-objeto, isto é, uma pintura que é objeto estético, mas também é fenômeno, acontecimento do mundo. Diferente de observar uma pintura como a superfície dura do espelho que reflete ilusoriamente o que está a minha volta, e que

exige distância para que eu consiga, através de meu intelecto, reconhecer as figuras ali presentes, o quadro “fenômeno do mundo” convida o espectador a uma leitura “com o corpo inteiro”, por assim dizer. Ele convida o observador para adentrá-lo com toda sua percepção e suas sensações, seus sentimentos, impressões, intuições. Ele utiliza sua escala para atingí-lo de todas as formas possíveis, por todos os lados.

Ao discurso que poderia afirmar que a pintura abstrata requer uma leitura mais a par de códigos específicos, ou de um conhecimento determinado da História da Arte, poderia contrapor o fato de que, se por um lado, para melhor compreendermos os processos que levaram a abstração e conseqüentemente, o surgimento de seus primeiros artistas expoentes, precisamos entender o momento moderno como um momento de ruptura e surgimento de novos rumos, entre o eles o da abstração, em compensação, penso que a pintura abstrata envolve o espectador através da sensação e da transformação do espaço, fazendo com que ele tenha acesso a uma leitura por sua percepção sensível; ao passo que podemos pensar que a pintura representacional, de certa forma, tende a ser mais bem lida por audiências familiarizadas com tais ícones, tendo seu sentido modificado ou extinguido fora destes contextos. Obviamente, não pretendo aqui por um fim ao assunto, apenas contrabalancear através de outros ângulos – a questão do acesso permanece em aberto e é um dos grandes desafios de artistas e curadores em nossa época.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, foram feitas descrições de processos em atelier e tratamento de questões importantes que emergiram a partir daí. Para exemplificar meu pensamento, tomei nota pontualmente de observações de alguns historiadores e artistas. Neste momento, é oportuno um retorno ao início.

Para tanto, transcrevo um manuscrito feito num momento de devaneio poético no atelier:

*Este trabalho é fruto do prazer gerado pela cor, pelo material, pelo ato de pintar, pela sensação de tratar a tela-bastidor como objeto manuseável.*

*É fruto do prazer de perceber as nuances dos tons, da viscosidade da tinta, dos processos de diluição.*

*É fruto de prestar atenção aos choros, aos gritos dos grãos trançados da tela raspada pela espátula. É fruto de sentir as massas de óleo como carne viva, fecunda.*

*É fruto de sentir o gozo com que o pincel desliza suavemente sobre a tela.*

*É fruto de inebriar-se dos aromas e ritmos da arte de pintar, que transformam a ordem do ambiente em caos criativo.*

*É fruto, por fim, de querer estar sempre atento a cada nova experiência, a cada nova sensação, a cada nova ação que significa, que fala.*

*É fruto de enxergar o atelier como espaço de convergência entre pensamento, intuição, vontade, desejo, sensação, percepção.*

E é da junção destes gozos da percepção com a pulsação enérgica de ações que nascem estas pinturas.



Imagem 35: um belo acidente.

## 5 ANEXOS

Em anexo, seguem exemplos de modos de exibição dos trabalhos, com ferramentas e dispositivos sonoros.



Imagem 36: trabalho com ferramentas dispostas ao lado.



Imagem 37: exibição com dispositivo sonoro.



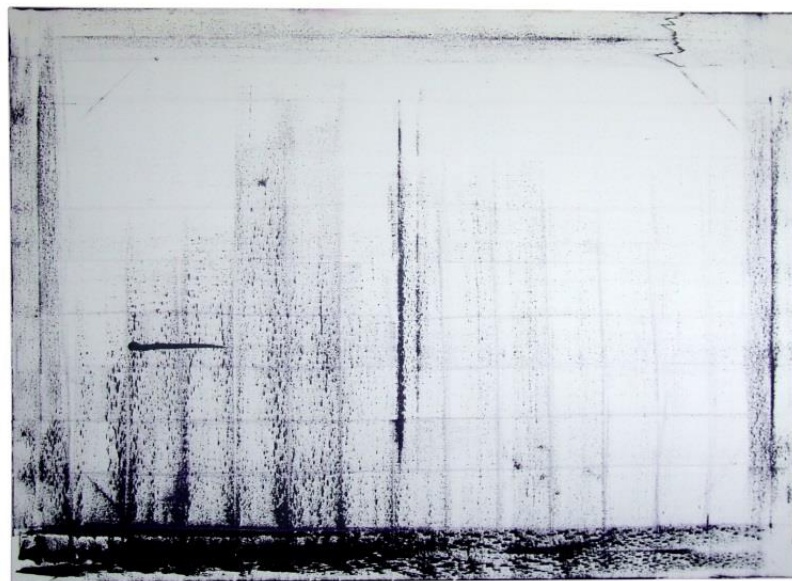


Imagem 38: ferramenta e dispositivo sonoro.

## 6 REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARGAN, Giulio Carlo. **As fontes da arte moderna**. São Paulo: Novos Estudos CEBRAP, 1987.

BAAL-TESHUVA, Jacob. **Rothko**. Kôlk: Taschen, 2010.

BOIS, Alain-Yve. **O tato de Ryman**. In: **A pintura como modelo**. SP: Martins Fontes, 2009.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 2012.

GOMBRICH, Ernst Hans. WOODFIELD, Richard; SALVATERRA, Alexandre Ferreira da Silva (Org.). **Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura**. Porto Alegre: Bookman Companhia Ed., 2012.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). **A pintura: o desenho e a cor**. Vol.9, São Paulo: Editora 34, 2006, pp. 9-18.

OLIVEIRA, Bruno. **Pelas Beiradas**. Em: <<http://www.galeriavirgilio.com.br/artistas/fburjato/txt/pelas-beiradas.html>>. Acesso em: 28 de novembro de 2015).

STILES, Kristine; SELZ, Peter. **Theories and Documents in Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings – Second Edition**. California, EUA: Gráfica da Universidade da Califórnia, 2012.