

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

CURSO DE BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

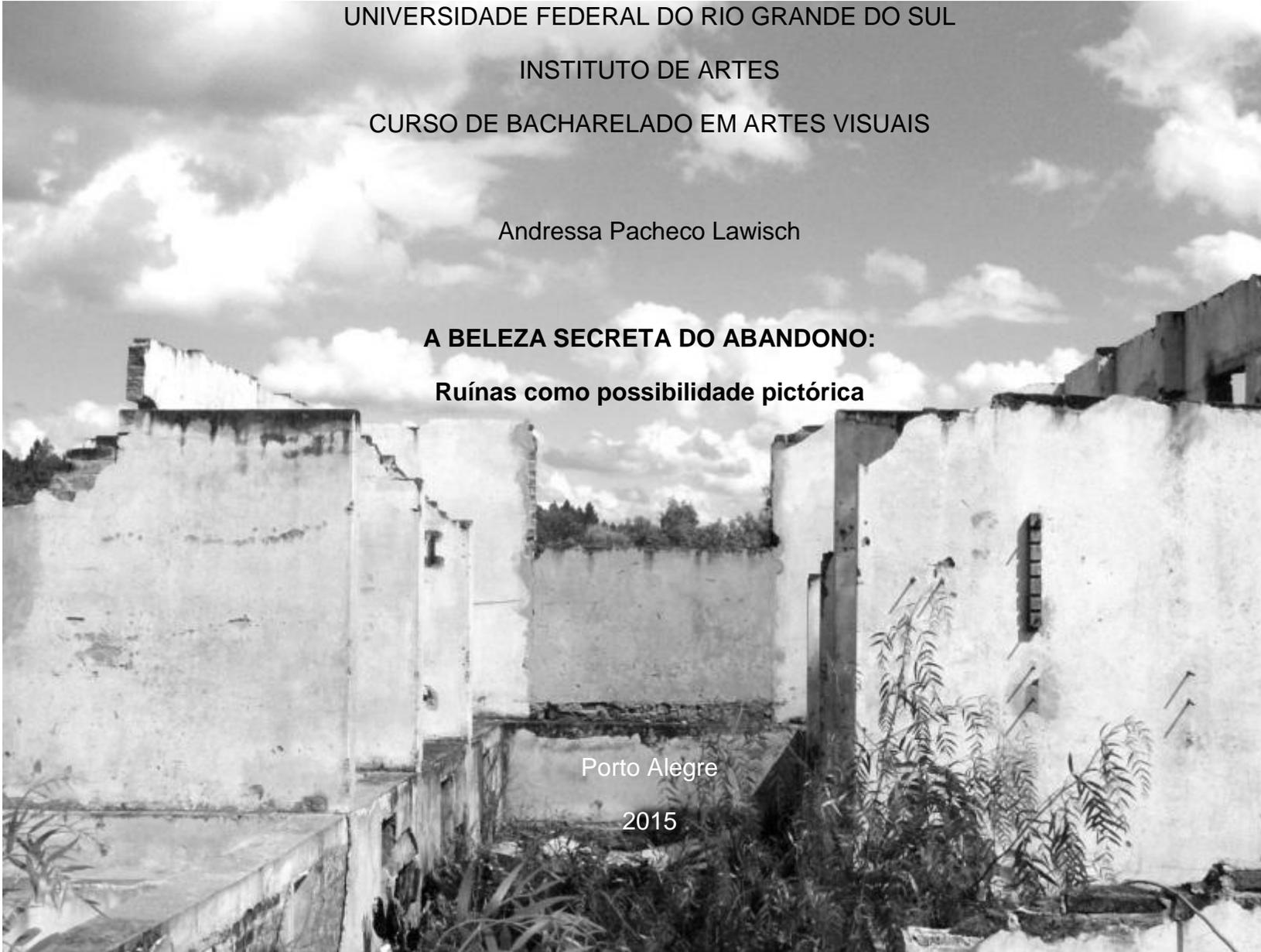
Andressa Pacheco Lawisch

A BELEZA SECRETA DO ABANDONO:

Ruínas como possibilidade pictórica

Porto Alegre

2015



Andressa Pacheco Lawisch

A BELEZA SECRETA DO ABANDONO: Ruínas como possibilidade pictórica

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de Artes Visuais como requisito
parcial para obtenção de diploma de bacharel em
Artes Visuais

Orientadora:

Profa. Dra. Marilice Villeroy Corona

Banca Examinadora:

Profa Dra. Elaine Athayde Alves Tedesco

Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves

Porto Alegre

2015

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente a minha orientadora, Marilice Corona, uma grande pessoa e uma grande professora.

Agradeço aos professores, Elaine e Flávio, pela disposição em participar da minha banca.

Agradeço a minha mãe, Fátima Pacheco, pela paciência e apoio a todos os momentos

Ao meu namorado, Marcelo Bordignon, pelo apoio, respeito, companheirismo e paciência (e suas maravilhosas fotografias)

E por ultimo, mas não menos importante, aos Cogumelos Alucinógenos (amigos queridos do coração!)

As Ruínas como alegoria da metamorfose e da mística abrigam embaixo de suas pedras o segredo da história, nos convidam a meditar, nos evocam sua força destruidora e nos provocam o desejo de controlar a morte.

Marcos Serrano

RESUMO

Apresento nesse Trabalho de Conclusão de Curso meu desenvolvimento em pintura. O tema das ruínas esta presente em meu trabalho desde o ano de 2012 e, através deste, venho criando relações entre o tema e a prática da pintura na busca de uma linguagem própria. Partindo do registro fotográfico que faço de arquiteturas em ruínas e motivada pela riqueza de manchas e cores que encontro nessas imagens, transponho-as para a pintura. Capto dessas imagens apenas o que me parece essencial: as suas qualidades pictóricas e a sua estrutura. Utilizando materiais como a tinta acrílica, de rápida secagem, construo a pintura por meio de muitas camadas. As transparências e a qualidade líquida da tinta possibilitam-me escorridos e sobreposições de camadas, com isso, o tempo da fatura e o tempo evocado pela degradação característica dessas ruínas arquitetônicas entrelaçam-se.

PALAVRAS- CHAVES: pintura, ruínas, qualidades pictóricas, escorridos, tempo, sublime

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Fotografias tiradas em 2011 para a disciplina de Tópicos Especiais em Fotografia I . Fotos: Andressa P. Lawisch.....	13
Figura 2 Metamorfose do Universo. Pintura acrílica s/ tela. 74 x 89 cm. 2011.....	14
Figura 3 Baobá. Pintura acrílica s/tela. 88 x 36 cm. 2011.....	14
Figura 4 Solitude do vaso. Óleo s/tela. 70 x 41 cm. 2012.....	14
Figura 5 Fotografias usadas para as pinturas. Fotos: Andressa P. Lawisch.....	16
Figura 6 Qualidades pictóricas: detalhes fotografados das paredes de ruínas. Fotos: Andressa P. Lawisch.....	17
Figura 7 Processo da primeira pintura realizada da disciplina de Atelier de Pintura II. Série Ruínas. Pintura I. Pintura acrílica s/tela. 42 x 71 cm. 2012.....	19
Figura 8 Escorridos, rastros deixados na parede quando pinto com a tela esticada. Foto: Andressa P. Lawisch.....	22
Figura 9 Caspar David Friedrich. 1803. <i>Brush with sepia over a faint, preliminary pencil sketch; on handmade vellum paper.</i> 192 x 275 cm. <i>Kupferstichkabinett - National Museums in Berlin</i>	27
Figura 10 Anselm Kiefer. Lilith 1987-89. Óleo, emulsão, goma-laca, <i>plumb</i> , papoula, cabelo e argila s/tela. 380 x 560 cm. © <i>Anselm Kiefer, 2011, Courtesy Stiftung für Kunst und Kultur e.V.</i>	32
Figura 11 Anselm Kiefer. Margarete, 1981. Óleo e palha s/tela. 280 x 380 cm. Saatchi Collection, London.....	32
Figura 12 Anselm Kiefer. Shulamite, 1983. Óleo, acrílica, emulsão, goma-laca, e palha s/tela, xilogravura. 290 x 370 cm. Saatchi Collection, London.....	32

Figura 13 Julio Pastor. " <i>...nos parece a todos que la tarea más urgente es despejar el terreno</i> ". 2011. técnica mista sobre papel algodão. 128 x 113 cm.....	36
Figura 14 Julio Pastor. <i>Grote-Rozenstraat</i> . 2014. Aquarela sobre papel. 40 x 40 cm.....	36
Figura 15 Julio Pastor. <i>Clausurado</i> . 2013. Aquarela e lápis sobre papel. 50 x 50 cm.....	36
Figura 16 imagem original e recorte desta imagem. Foto: Andressa P. Lawisch.....	38
Figura 17 Fotografias de Minas do Camaquã e Cachoeira do Sul. Fotos: Andressa P. Lawisch.....	40
Figura 18 Inserção nas ruínas de Minas do Camaquã. Fotos: Marcelo Bordignon.....	41
Figura 19 Marco Gannotti. <i>Fachada vermelha em perspectiva</i> , 1993. Óleo sobre tela, 270 x 420 cm. Col. Milton Goldfarb, São Paulo.....	46
Figura 20 Marco Giannotti. <i>Basílica</i> , 1995, Têmpera e verniz s/tela, 269 x 210 cm, Museu de Arte Moderna São Paulo, MAM – SP.....	46
Figura 21 Marco Giannotti. <i>Segesta</i> , 1995, têmpera e verniz s/tela. 210 x 180 cm, col. Particular, São Paulo.....	46
Figura 22 Anselm Kiefer. <i>A Via Láctea</i> . 1987. tintas emulsionadas, óleo, acrílica e esmalte sobre tela. Arames e objetos de chumbo aplicados. 380 x 560 cm. Col, Particular.....	49
Figura 23 Henri de Toulouse-Lautrec: <i>Paul Viaud em Almirante do Século XVIII (O Almirante Viaud)</i> . 1901. Óleo s/tela. 139 x 153 cm.....	51

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS.....	6
INTRODUÇÃO.....	10
1. BREVE HISTÓRICO DO PROCESSO.....	12
2. DO PICTÓRICO.....	23
2.1 As ruínas como motivo ideal.....	25
2.2 O Sublime contemporâneo (Real Sublime).....	28
2.3 Das ruínas à linguagem pictórica em meu trabalho.....	33
2.3.1 A transferência da imagem para a tela.....	37
2.3.2 A importância do registro da pintura para estudo do processo.....	39
3. FACHADAS E INTERIORES: o plano e a profundidade.....	42
3.1 Algumas referências importantes.....	44
3.1.1 As Fachadas e os Templos de Marco Giannotti.....	44
3.1.2 As perspectivas de Anselm Kiefer.....	47
3.1.3 Meu encontro com Toulouse Lautrec: Um princípio de mudança no tratamento da pintura.....	50
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	53

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....55

ANEXO

INTRODUÇÃO

Apresento nessa pesquisa o resultado do meu processo em pintura sobre a temática das ruínas, cujos trabalhos eu desenvolvi entre os anos de 2012 a 2015. Uso como referencia fotografias realizadas por mim, em caminhadas em busca dessas arquiteturas dentro de Porto Alegre ou através de viagens para o interior do Rio Grande do Sul. Ir pessoalmente em busca desses espaços me possibilita pensar a pintura, através da observação das manchas provocadas pela ação do tempo desses abandonos.

Utilizo a tinta acrílica para as pinturas em tela, por me possibilitar tratamentos de manchas fluídas que provocam efeitos de escorridos e sobreposições de camadas, dos quais no desenvolvimento do meu trabalho faço uma forte relação com a ruína, pelo desmanche e desmoronamento da estrutura. Desse modo, desenvolvo pinturas tanto com espaços da própria tela divididas para esses efeitos, quanto áreas de escorridos na estrutura do quadro, dialogando com uma pincelada solta aplicada para construir a imagem na tela.

No primeiro capítulo busco traçar um breve histórico do meu processo na tentativa de tornar visível as questões que deram origem a esta pesquisa. Busco demonstrar como se deu meu interesse pela prática da pintura e que descobertas fiz nesse percurso.

No segundo capítulo traço relações com o conceito de Wölfflin sobre o Pictórico, relacionando a temática das ruínas com o que chamo de qualidades pictóricas, ou seja, com a presença dos elementos e manchas encontrados nesses lugares e justificando os motivos dos quais aplico essas características em minha pintura. A contextualização sobre as ruínas e o sublime presente na historia da arte também são importantes para refletir sobre o trabalho. Sendo assim, utilizo de forma muito singela e proporcional às minhas condições de conhecimento no momento, os escritos de Zalinda Cartaxo e Eduardo Vieira da Cunha que abordam o conceito de Sublime e analisam o que seria o sublime contemporâneo.

Por fim, no terceiro capítulo analiso dois tipos de representação diferentes desenvolvidos em meu processo: as Fachadas e os Interiores. As fachadas caracterizadas pelas explorações de planos e os interiores pela ampliação da sensação de espaço e profundidade. A análise de algumas obras de Anselm Kiefer, Marco Gannotti e Julio Pastor faz-se importante para refletir sobre as possibilidades de desenvolvimento em meu trabalho.

1. BREVE HISTÓRICO DO PROCESSO

O assunto das ruínas surgiu em meu trabalho quando realizei a disciplina de Tópicos Especiais em Fotografia I. Nessa ocasião tínhamos que realizar uma série fotográfica para apresentar em aula (fig. 1). Para tanto, em uma tarde, resolvi caminhar em busca de casas abandonadas, percorrendo as ruas dos Andradas, Riachuelo e ruas da Cidade Baixa. Nesse trajeto comecei a fotografar essas construções, muitas delas deterioradas, onde fui tocada pela melancolia que o tema provocava.

Revisando meus trabalhos antigos de pintura, observei que estava começando a criar minha maneira de pintar. Em 2011, em uma disciplina com a professora Fátima Junqueira, explorei os escorridos com tinta acrílica na pintura, usando um suporte em maior dimensão comparado aos outros que eu vinha utilizando (fig. 2).

Na mesma cadeira comecei a definir os tipos de tonalidades que viriam a ser recorrentes em meu trabalho (fig. 3), como os tons de verde criados com a mistura de amarelo e preto, por exemplo. No princípio minha palheta de cores era bem reduzida: amarelo cádmio, vermelho cádmio, branco titânio e preto e isso possibilitou criar minhas próprias misturas e explorar o estudo da cor.

Em 2012, cursando a disciplina de Oficinas de Técnicas pictóricas, com a professora Lenora Rosenfield, tive meu primeiro contato com a pintura a óleo. Desenvolvi um trabalho que me possibilitou explorar a luz e a profundidade na pintura (fig. 4). A experiência com a técnica a óleo trouxe, mais tarde, maior riqueza para a pintura acrílica, ou seja, passo a utilizar um tratamento semelhante aplicando camadas finas até chegar a camadas densas de tinta – como se trata de tinta acrílica, em vez de diluente e óleo de linhaça, utilizo água, emulsão e pigmento. A secagem torna-se mais rápida e, conseqüentemente, o processo também.

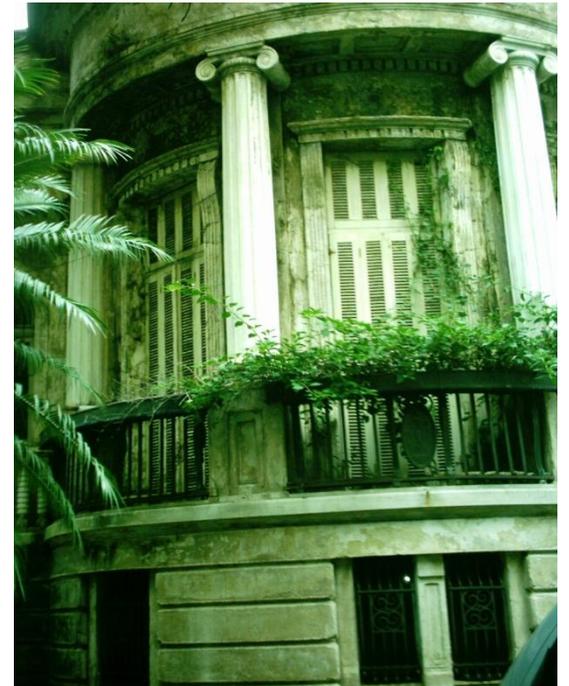


Fig 1. Fotografias tiradas em 2011 para a disciplina de Tópicos Especiais em Fotografia I. Fotos: Andressa P. Lawisch

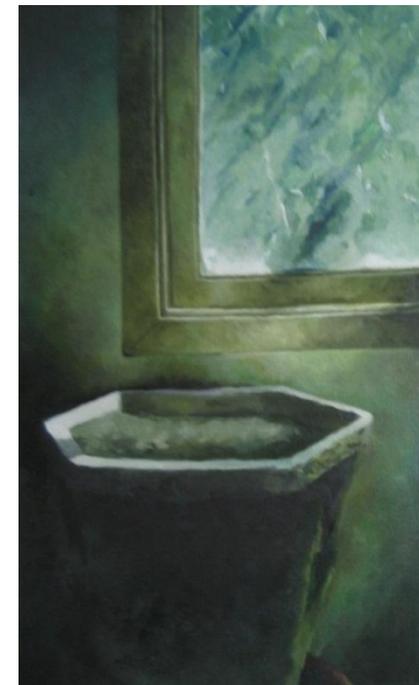


Fig. 2 Metamorfose do Universo. Pintura acrílica s/ tela. 74 x 89 cm.2011

Fig. 3 Baobá. Pintura acrílica s/tela. 88 x 36 cm. 2011

Fig. 4 Solitude do vaso. Óleo s/tela. 70 x 41 cm. 2012

No segundo semestre do ano de 2012, estudando na disciplina de Atelier de Pintura II com a professora Marilice Corona, seguindo a proposta de aula onde cada um escolhia um tema para desenvolver um grupo de trabalhos até o final do semestre, escolhi as ruínas. Retomando a temática que nasceu na disciplina de fotografia, pude explorar as qualidades pictóricas que eu via nas minhas imagens de ruínas. Durante a prática, notei pontos recorrentes no meu processo, como os escorridos e a transferência da imagem para a tela sem a preocupação em manter a mesma proporção da referência.

Desde então, comecei a buscar mais frequentemente esses espaços abandonados na cidade. Passei a focar-me na região do centro, pois facilitava minha saída da faculdade em busca dessas referências. Em determinados momentos os ângulos fotografados já eram pensados para a pintura (fig. 5), conseqüentemente o olhar começava a se tornar aguçado em encontrar arquiteturas abandonadas.

Para mim era curiosa a presença de plantas e musgos se desenvolvendo sob a arquitetura em deterioração, dando-me a ideia de metamorfose: a estrutura começa a ruir, as plantas tomam conta e ocorre uma reciclagem voltando para a natureza. Um ciclo da matéria inorgânica feita pelo homem para orgânica novamente cedendo espaço para a natureza. Como teria dito Sousa, “com a força de suas raízes, essas plantas escavam, quebram e transformam”¹. Para mim, pensar em ruína também traz a ideia de mistério, fantasia, de atmosfera onírica, abandono e melancolia.

Observando as falhas e marcas causadas pelo tempo, detecto que há muitos elementos que parecem ser interessantes aplicar na pintura, como a cor e textura dos musgos, os rasgos, os descascamentos que tornam a temática da ruína rica para pintar. Chamo esses detalhes, causados pelo tempo nas paredes de ruínas, de qualidades pictóricas (fig. 6). A meu ver, esses

¹ SOUSA, Márcia Regina Pereira de. “Uma casa que brota (para resistir)”. 2014. *Revista Arte ConTexto*, V.2, Nº6, MAR., ANO 2015
Disponível em: http://artcontexto.com.br/textocurto_06_marcia_sousa.html. Acesso em: 25. 05. 2015

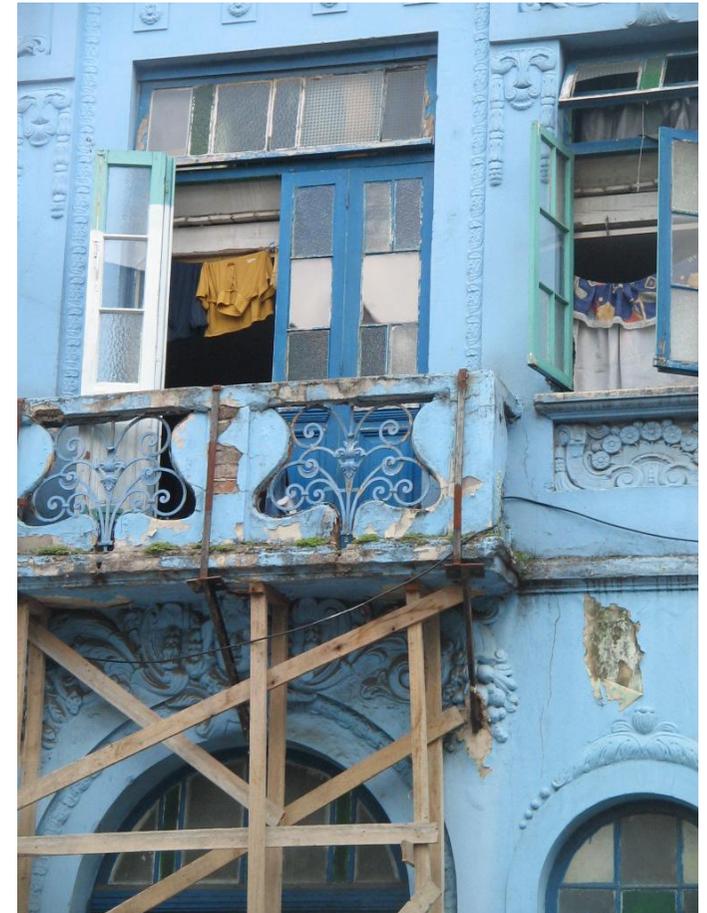


Fig 5 Fotografias usadas para as pinturas. Fotos: Andressa P. Lawisch



Fig 6 Qualidades pictóricas: detalhes fotografados das paredes de ruínas. Fotos: Andressa P. Lawisch

elementos transformam a arquitetura abandonada em uma própria pintura, visto que, cada mancha causada pelo tempo torna-se diferente uma das outras, sua composição se forma bela para cada ruína que contemplamos. Nessas manchas, nos detalhes, eu encontro aquilo que chamo a beleza secreta do abandono e isso me motiva a pintar.

Meu primeiro ímpeto para o trabalho de fotografia foi focar nas vegetações presentes nas casas abandonadas, porém tentando representar essa vegetação na pintura a força do elemento arquitetônico se perdia. Pude perceber essa perda revisando as fotografias do processo (fig. 7). Fotografar todos os passos da pintura é extremamente interessante e importante, pois auxilia no conhecimento da técnica pessoal e na análise do funcionamento da imagem.

Em meu processo de trabalho, inicio a pintura com a tinta acrílica bem diluída gerando escorridos e sobreposições, dando transparências para as camadas anteriores. A ação do tempo está fortemente presente dentro da pintura, pois está implicada na espera da secagem, na construção de sucessivas camadas transparentes e no escorrido (que vai traçando sozinho um caminho dentro da tela, podendo ser encoberto com novas pinceladas aguadas e sobreposto por camadas de cores). A imagem é construída pela soma de inúmeras camadas transparentes. Em algumas partes do trabalho, desgasto a camada nova para dar a ver a camada de baixo, dando força em pontos importantes da pintura.

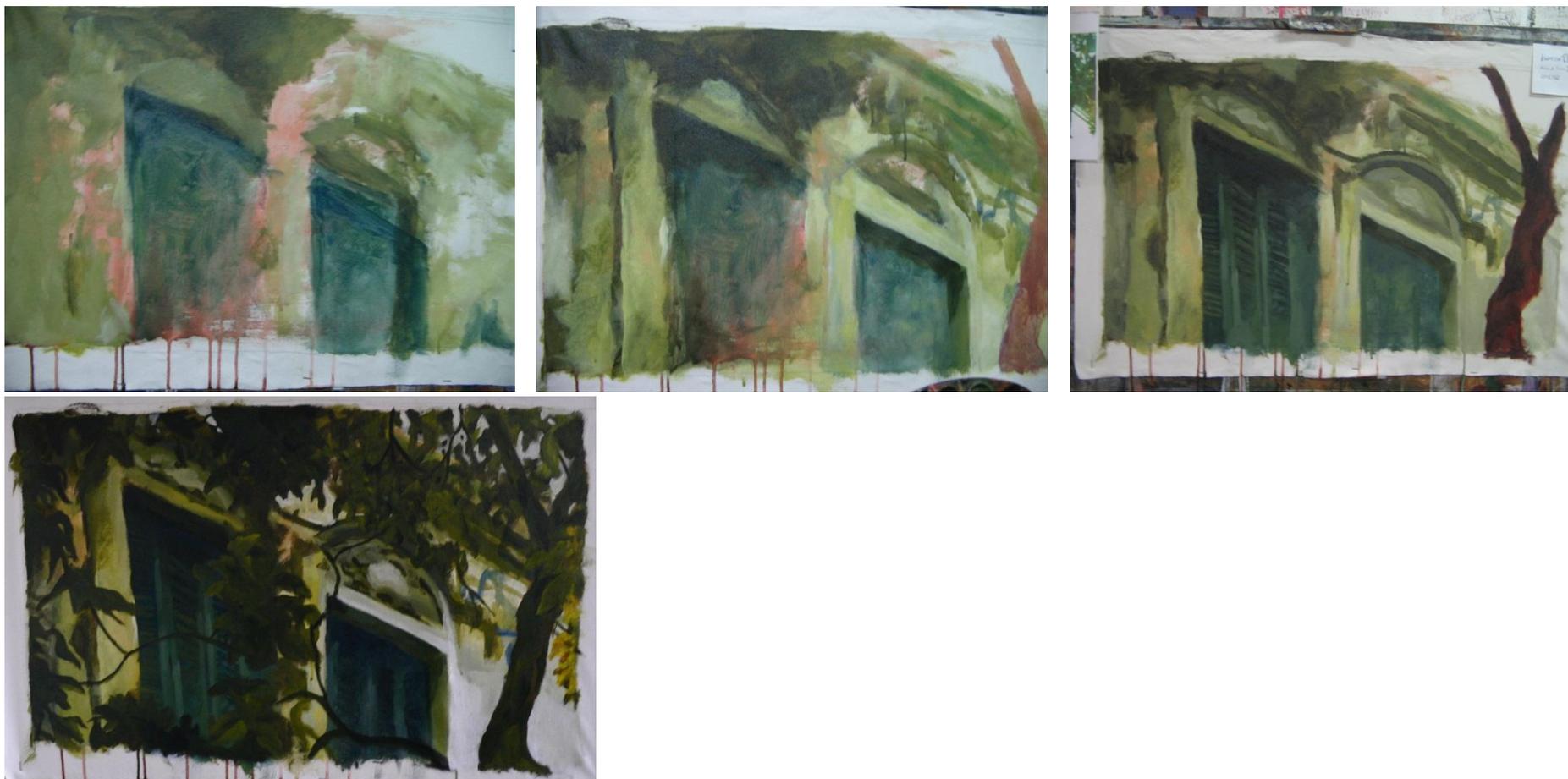


Fig. 7 Processo da primeira pintura realizada da disciplina de Atelier de Pintura II. Série Ruínas. Pintura I. Pintura acrílica s/tela. 42 x 71 cm. 2012

Partindo para trabalhos maiores, a pincelada flui livremente. A pintura torna-se solta. Observo que de perto as manchas se impõem e a pintura parece abstrata e quando nos afastamos conseguimos somar todas as manchas das pinceladas e a imagem surge por inteiro, característica que veio a se tornar marcante nas minhas pinturas. No entanto, a figura que surge é o oposto da imagem fotográfica: há borrões e manchas que vou formando na aplicação das pinceladas, desprendendo-me dos detalhes da referência, dessa maneira não sofro bloqueios no desenvolvimento do processo e, na tela, a construção da imagem dialoga com as pinceladas. Não busco a nitidez fotográfica, mas, ao contrário, gosto dessa sensação de que a imagem parece estar se desmanchando, pingando, ruindo.

Trabalhando excessivamente em cima da pintura sem me afastar, a evidência das pinceladas me incomodava, sendo importante para cada pincelada aplicada, o meu distanciamento para observar o que estava ou não funcionando na tela. Em casos negativos, vinha com um pincel seco e com um pano para raspar a área ou então, vinha com uma nova pincelada, mesmo não cobrindo totalmente o que já havia feito. Aproximando-nos da pintura, notamos vestígios de pinceladas, assim como marcas de cerdas do pincel que vai se desprendendo em consequência da força aplicada para entintar, notamos bolotas de tintas e texturas deixadas por bolhas de ar quando coloco muita água, etc.

Com relação às dimensões do suporte que tenho escolhido para pintar, percebi que em grandes dimensões o corpo do pintor torna-se ativo na ação da pintura. E a relação com o corpo do espectador também muda. O aumento de escala reforça a sensação de espacialidade e, do meu ponto de vista, a imagem assume mais força.

Durante meu processo, fiz recortes da imagem original ampliando partes para transformar em pintura, tirando da obviedade da referência. No trabalho: Série ruínas, Pintura II (ver anexo II), recortei e girei a imagem de uma porta, dando a ilusão de uma janela. Em outros casos, apenas ampliei um ponto da imagem para poder trabalhar aquele detalhe específico. Ambos os casos provocaram maior raciocínio para montar e estabelecer a imagem dentro da tela, como se fossem novos enquadramentos.

Retornando à pintura a óleo, realizei pequenos experimentos com retalhos de telas encontrados dentro da minha casa, sobras de trabalhos anteriores, resultando em pequenas pinturas não ultrapassando os 20 cm (ver anexo VII). Tentei aplicar os escorridos em dois momentos: o primeiro diluindo a tinta com solvente, podendo correr o risco do pigmento se desprender do veículo, do óleo, criando camadas pobres; outro momento aplicando mais óleo de linhaça, deixando camadas que escorriam lentamente, porém deixando volumes pesados. Concluí, então, que a tinta acrílica, por sua solvência em água, apresentava-se mais fluida e, portanto, mais apropriada para o desenvolvimento de minha linguagem.

Verifiquei que a parede branca, onde eu trabalhava com a tela esticada, mantinha os escorridos que transbordavam da tela, formando um rastro com diferentes cores até o chão do atelier (fig. 8). A partir dessa observação e acreditando ser interessante inserir este elemento no trabalho, elaborei novas pinturas dividindo o espaço dentro do suporte mantendo uma parte em branco somente para a ação dos escorridos. Houve momentos que o trabalho não veio a funcionar de modo satisfatório. Quando o suporte era pequeno, por exemplo, ocorria certo conflito entre a pintura e os escorridos em razão das limitações das pinceladas na tela, resultando em uma imagem muito “concentrada”. Os escorridos funcionam melhor quando o suporte é maior, obtendo maior leveza, pois, sendo o escorrido uma consequência causada pela gravidade sua espessura não se modifica e, portanto, não incomoda o olhar quando a pintura tem grandes dimensões. Em pinturas pequenas os escorridos tornam-se muito fortes e evidentes, competindo demais com as figuras.

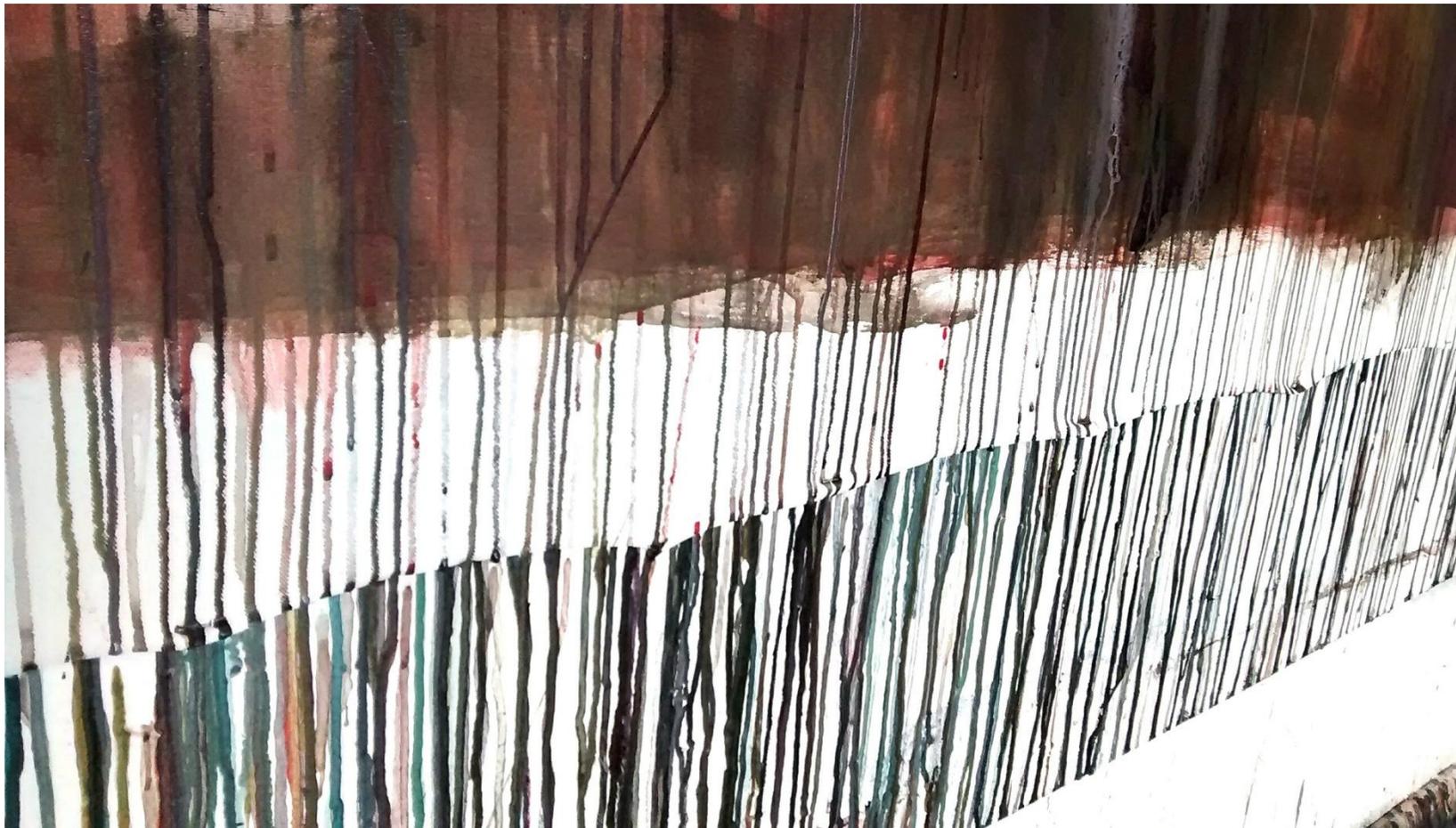


Fig 8 Escorridos, rastros deixados na parede quando pinto com a tela esticada. Foto: Andressa P. Lawisch

2. DO PICTÓRICO

Observando as falhas e marcas que encontro nas estruturas em ruínas, como musgos, mofo, plantas, etc., o que chamo de qualidades pictóricas, e registrando em fotografia, penso em sua aplicação à pintura. Entretanto, um processo que considero de início como intuitivo, começou a me instigar a pesquisar o assunto da pintura e principalmente sobre o assunto do pictórico. Questionando as manchas dessas arquiteturas, por serem importantes para a minha pintura, pergunto, afinal, o que seria o que se costuma chamar de pictórico?

Teresa Poester em seu artigo “*Sobre o desenho*” faz um interessante resumo da antiga querela entre o aspecto linear e pictórico na pintura. Segundo a autora,

Se desenho e pintura sempre foram aliados indissociáveis na construção do quadro, foi a análise de uma pintura mais sofisticada que, a partir da Renascença, permitiu a comparação entre o tratamento linear e pictórico, fundamental para a compreensão dos estilos. O linear, característico do *quattrocento* italiano, torna-se gradualmente pictórico desenvolvendo-se até as superfícies modeladas do Barroco. As escolas florentina e veneziana apresentam uma relação diferente entre linha e mancha. Para os florentinos, a linha como definição dos contornos, não tem a mesma função que para os venezianos que exaltavam o valor da cor e dispensavam mesmo os croquis para pintar. A querela entre Rubens e Poussin no século XVII traz novas considerações sobre a estrutura do quadro. (...) O subjetivismo dos pintores românticos, o motivo da paisagem, a valorização da aquarela e a invenção da fotografia a partir do século XIX, contribuíram para emancipar a pintura do desenho. Foi a predominância do tratamento pictórico sobre o linear, desde o romantismo, que levou formalmente a pintura a se desprender da representação. (POESTER, 2005, p. 25)

O historiador da arte Heinrich Wölfflin, em seu livro *Conceitos fundamentais da história da arte*, desenvolve os conceitos de linear e de pictórico traçando suas características e diferenças. De forma popular, como diria o autor, o material que distingue a pintura é a tinta, possibilitando manchas, assim como o desenho se distingue pelo uso de material seco, por exemplo, como lápis

ou carvão, destacando-se pelas linhas. Sendo visões do mundo ocidental, ambos os termos como linear (linhas e contorno) e pictórico (manchas e massa) apresentam aspectos distintos.

Não é minha intenção me aprofundar sobre o conceito de linear e sim focar-me sobre o conceito do pictórico na visão de Wölfflin. O autor categoriza como pictórico, por exemplo, os contornos indiferentes aos olhos e as massas que não apresentam margens acentuadas dando-nos a sensação de movimento, isto é, relacionam-se os meios tons de um objeto ao outro aparentando continuidade entre formas. Nesse caso, como nos diz o autor, vemos a forma em seu conjunto. Para Wölfflin seriam esses os ricos agrupamentos onde não vemos as formas como objetos isolados que diferenciariam o aspecto pictórico do linear.

Segundo o autor, a arte de Dürer caracteriza-se por seu aspecto linear e a arte de Rembrandt caracteriza-se por seu aspecto pictórico. Na arte de Dürer, os elementos ao contrário de conjuntos, permanecem separados, “existe sempre o esforço para obterem valores tácteis; é um desenho que, na medida do possível, acompanha a forma com suas linhas modeladas” (WÖLFFLIN, 2000, p.31). Já Rembrandt extrapola o limite das margens caracterizando-se pelas massas, “Quando era jovem, certamente acreditava que a beleza estava nas vestes rotas do mendigo. (...) preferia os rostos enrugados dos anciãos, (...) retratou muros em ruínas, escadas sinuosas, vistas oblíquas, violentos efeitos de iluminação, aglomerações de pessoas, etc.” (WÖLFFLIN, 2000, p.36)

Concluindo, vejo que as características do conceito do pictórico referidas pelo autor se destacam em meu trabalho de pintura. Destacam-se pela maneira que vou formando as imagens através das manchas que aplico a tela sobrepondo camadas, pela despreocupação em definir contornos entre as formas o que provoca a sensação de uma imagem mais orgânica, que se desfaz/ desmorona (ver anexos III, V, VI, XIX) e pela representação dos agrupamentos de objetos encontrados nos interiores das

ruínas (colunas, tijolos, vigas, etc), onde as cores se mesclam movimentando o nosso olhar de forma continua entre eles. (ver anexos XV, XVIII).

2.1 As ruínas como motivo ideal

A representação de ruínas foi um tema comum na historia da pintura, despertando diversas sensações no homem, provocando o mistério, a curiosidade e indagações sobre a vida. “Os pintores imaginam ruínas para delas fazer um cenário intermediário entre as estruturas factícias e o mundo natural, entre o palácio e a rocha” (STAROBINSKI, 1994, p.200), sendo uma obra humana entregue às forças da natureza que representa, também, a nossa existência efêmera. Usado como forma de expressar a ausência ou o passado, esse tema fora preferido no século XVIII. Conforme o escritor Jean Starobinski, em seu livro *A invenção da liberdade*, os artistas inseriam as ruínas em suas pinturas como forma de paisagem, inspirando-se em Roma, observando seus templos em ruínas, do Fórum, Panteão, etc., sendo através de pequenas viagens ou usando gravuras como referências.

A partir de questões que se referem à relação entre o homem e a natureza, alguns autores desenvolvem a noção de estética do sublime. Como poética do absoluto e pensamento do passado, conforme Argan, “quando se ultrapassa o limiar do sublime, as sensações se desvanecem e entra-se em contato direto não mais com o criado, mas com as forças sobrenaturais, divinas da criação (...). A poética do ‘sublime’ exalta na arte clássica a expressão total da existência, e nisso é neoclássica. Entretanto, visto que considera esse equilíbrio como algo que não continua e que está perdido para sempre, podendo apenas ser reevocado, já é romântica.” (1992, p.20). Para o artista e professor Eduardo Vieira da Cunha, em seu artigo *Na tragédia, uma*

estética do sublime: “O sublime tem a origem no trágico, no patético. Vem do latim *sublimis*, que quer dizer elevado. O adjetivo qualifica as formas de sacrifício, da abnegação e do heroísmo humano quando enfrenta os perigos incontrolláveis da natureza”.²

A pintura do artista Caspar David Friedrich (1774 -1840), figura importante do romantismo alemão, é normalmente apontada como exemplar da estética do sublime. Em suas obras destaca-se a melancolia frente à natureza onde, geralmente, a figura humana quando presente é representada em uma escala bem pequena. Por vezes a figura se apresenta de costas expressando a solidão e “a angustia existencial do homem diante de uma natureza mais misteriosa e simbólica do que adversa” (ARGAN, 1992, p.169) (fig. 9).

² Ver o artigo “Na tragédia, uma estética do sublime” de Eduardo Vieira da Cunha publicado no jornal Zero Hora em 24/04/2010. Disponível em <http://zelmar.blogspot.com.br/2010/04/na-tragedia-uma-estetica-do-sublime.html>, acesso em 1/12/2015.



Fig. 9 Caspar David Friedrich. 1803. *Brush with sepia over a faint, preliminary pencil sketch; on handmade vellum paper. 192 x 275 cm. Kupferstichkabinett - National Museums in Berlin*

Segundo Starobinsky,

A ruína era apenas um elemento do cenário, acrescentava ela à profundidade espacial do quadro uma profundidade temporal; o momento presente era mantido pela enrugada persistência do passado. Mas eis que a ruína passa ao primeiro plano e torna-se o tema principal: ela é contemplada por si mesma, por essa espécie de resistência e de obstinação que faz dela uma personagem heróica, um ser dotado de alma e de vontade. (STAROBINSKI, 1994, p.205)

As intempéries afetando suas estruturas fazem das ruínas uma arquitetura efêmera, além de implicar em mutações da mesma, “ciclo passivo das transmutações da matéria”. Apresentando um histórico de várias gerações gravadas em suas paredes, que nos mostram de maneira concreta a ação do tempo operando nas estruturas, alertando-nos sobre a fragilidade das coisas. Como nos diz Cunha, “talvez a ruína nos ensine algumas coisas (...): a possibilidade de uma reconstrução, a aceitação de um processo de envelhecimento, e principalmente nos ensine uma possibilidade simbólica de processar contradições eternas do ser humano”.³

2.2 O Sublime contemporâneo (Real Sublime)

Conforme Zalinda Cartaxo em seu livro *Pintura e Realidade – Realismo arquitetônico na pintura contemporânea Adriana Varejão e José Lourenço*, comparado ao sublime romântico, sobre a pequenez do homem diante da magnitude da natureza, o real sublime é “uma das mais fortes vertentes da arte contemporânea”. Para a autora o real sublime coloca em evidência os problemas das catástrofes da natureza como desmatamento e poluição dentre outras questões do mundo atual como conflitos políticos,

³ Ver o artigo “Na tragédia, uma estética do sublime” de Eduardo Vieira da Cunha publicado no jornal Zero Hora em 24/04/2010. Disponível em <http://zelmar.blogspot.com.br/2010/04/na-tragedia-uma-estetica-do-sublime.html>, acesso em 1/12/2015.

sociais, sexuais. “Com base em uma dimensão filosófica, o real aqui está fundado na relação conflitante do sujeito com a realidade, isto é, do *ser-no-mundo*”. (CARTAXO, 2012, p. 23).

Seguindo as idéias de Cartaxo, o termo real sublime, ou sublime contemporâneo, refere-se a “relação homem/mundo fenomênico”, formando então novas percepções sobre as ruínas. Eduardo Vieira da Cunha comenta sobre a visão do sublime e relaciona com os tempos de hoje: “são ruínas do presente, e não do passado, mas que trazem como as de tempos distantes um elemento comum: uma incompreensível beleza que vem da tragédia. E que nos lembram que a segurança trazida pela sociedade tecnológica é também acompanhada por uma força de destruição cada vez mais intensa”. Por isso vemos tamanha curiosidade artística diante desses desastres, sendo tema para a arte principalmente no ramo da fotografia como lembra Vieira da Cunha.

Em minhas pinturas, foco nas ruínas urbanas como possibilidade de trabalho, sejam elas residências abandonadas, ruínas de fábricas, minas ou engenho. São realidades de abandono que estão presentes em nosso cotidiano, muitos preferem evitar a presença dessas arquiteturas que, por vezes, contrastam com o avanço da cidade. Esses abandonos guardam histórias, passados, que foram pertinentes a infraestrutura da cidade, como fábrica, abrigo ou minas. Como o Engenho de Pedra, construído pelos Belgas em Minas do Camaquã, onde a extração de cobre possuía grande importância no passado, porém com as mudanças econômicas, esse engenho e demais áreas de mineração foram aos poucos abandonados: “Toda esta transformação espacial observada nas minas e ainda presentes na atualidade sob a forma de ruínas, (...) evidencia a repercussão das novas tendências econômicas mundiais” (SILVA, 2008, p.42). Pedacos da historia são deixados para trás, presentes nas paredes que ainda se sustentam em meio ao abandono, instigando também para um resgate da memória. Artistas como Anselm Kiefer se utilizam desse resgate para seu campo artístico.

Anselm Kiefer, pintor alemão nascido no final da Segunda Guerra Mundial, em 1945, crescendo em meio às ruínas da pós-guerra, desenvolve em seu trabalho artístico diversas pinturas relacionadas ao assunto do Holocausto.

As pinturas de Kiefer trazem elementos que questionam sobre o passar do tempo, utilizando materiais incorporados à tela como, por exemplo, cabelo, cinzas ou poeira. Esses elementos assim como a representação de ruínas remetem a transitoriedade. Para o artista a arquitetura das ruínas não são como algo que está acabado, mas que ao contrário simbolizam um recomeço, uma renovação. Em sua pintura *Lilith* (1987-89): (fig. 10)

O artista cria, com temática mista (óleo sobre tela, chicote e fios de cabelo), uma paisagem catastrófica que previne sobre possíveis acontecimentos. A matéria incorporada à pintura, geralmente areia, chumbo, fio de cobre, palha, etc., é responsável pela aparência degradada e envelhecida que revela o futuro como uma visão. (CARTAXO, 2012, P.79)

Suas obras são carregadas de uma melancolia pictórica diante a catástrofe humana. Muitas delas são inspiradas pelas poesias de Paul Celan (poeta judeu que sobreviveu a um campo de concentração nazista), resultando em quadros como *Margarete/Shulamite* (1981/1983) baseados no poema Fuga e Morte. (fig. 11, 12)

Márcia Helena Girardi Piva, em seu artigo *O espaço subjetivo: a obra de arte como um lugar utópico a ser adentrado e experimentado*, comenta sobre as obras de Kiefer: “Ele realiza um processo de memória doloroso visando trazer à tona uma

discussão sobre o passado de seu país, sobre os mitos que construíram a cultura alemã, e sobre a responsabilidade da Alemanha pela Shoa⁴ (PIVA, 2011, p. 2155)

⁴ Shoa significa “a catástrofe”, palavra que vem do hebreo, conhecida também como Holocausto. Fonte: <http://www.annefrankguide.net/es-ES/bronnenbank.asp?oid=16400>. Acesso em: 10.12.15



Fig. 10: Anselm Kiefer. Lilith 1987-89. Óleo, emulsão, goma-laca, *plumb*, papoula, cabelo e argila s/tela. 380 x 560 cm. © Anselm Kiefer, 2011, Courtesy Stiftung für Kunst und Kultur e.V.

Fig. 11: Anselm Kiefer. Margarete, 1981. Óleo e palha s/tela. 280 x 380 cm. Saatchi Collection, London.

Fig. 12: Anselm Kiefer. Shulamite, 1983. Óleo, acrílica, emulsão, goma-laca, e palha s/tela, xilogravura. 290 x 370 cm. Saatchi Collection, London.

2.3 Das ruínas à linguagem pictórica em meu trabalho

Fotografo as arquiteturas em ruínas na cidade de Porto Alegre e do interior do Rio Grande do Sul como Cachoeira do Sul e Minas do Camaquã. A utilização dessas referências me possibilita trabalhos em pintura em que posso tratar tanto das fachadas quanto interiores dessas arquiteturas. Assim, acumulo imagens fotográficas dessas ruínas que me chamam atenção por suas qualidades pictóricas, por isso prefiro ir pessoalmente em busca desses registros, podendo pensar também sobre o enquadramento que irei aplicar a pintura.

Marcas e manchas que encontro nessas ruínas me motivam a pensar a pintura. Como dito anteriormente, são marcas causadas pelo tempo, como mofo, musgos, descascamento da parede ou plantas crescendo e envolvendo a arquitetura. Comparo os acúmulos de marcas e descascamentos encontrados nas ruínas que fotografo com a menção às “feridas das árvores” referidas pelo pintor de René Ruidit, em sua dissertação “*A construção do campo pictórico: acúmulos e sobreposições*”. Ruidit, tendo usado imagens de árvores como motivo para sua pintura, afirma que se interessava mais por aquelas que eram “carcomidas e feridas” por estar mais próximo da pintura. Sua justificativa: “Quanto mais danificada a árvore, mais ela passava a me interessar como possibilidade pictórica” (RUIDIT, 2005, p.13).

Wölfflin ao elaborar o conceito de pictórico, usa como exemplo a representação de ruínas em certas pinturas. Diz ser um motivo ideal, pois, trata-se de uma arquitetura que se mescla com a natureza, gerando formas orgânicas:

O rigor da forma tectônica é quebrado, e quando os muros começam a desmoronar, quando aparecem buracos e rachaduras e o mato começa a envolver tudo, surge uma forma de vida que se agita e cintila por sobre a superfície. No momento em que os contornos se tornam inquietos e as linhas e ordenações geométricas desaparecem, o edifício se une em um conjunto pictórico com as formas em movimento livre na natureza, com árvores e colinas, o que não é possível para a arquitetura que não está em ruínas. (WÖLFFLIN, 2000, p.33)

Minhas pinturas apresentam representações da natureza, tais como o musgo (qualidades pictóricas) ou pela vegetação presente na estrutura da ruína ou ao redor dela.

Sobre a vegetação uso como exemplo a pintura *Aberturas II*, realizada nesse ano (ver anexo XVIII). O formato arquitetônico se apresenta em um ângulo diferente, com as paredes, as janelas e o teto vazados, dando sensação de profundidade. Ao fundo da imagem a vegetação toma conta da construção crescendo ao redor da arquitetura, que, por vezes, se junta com a pintura dando sensação de unidade desses dois assuntos. Em ambas as situações de representação da natureza em meu trabalho, observo que há uma quebra da rigidez arquitetônica, dando espaço para formas mais orgânicas com a presença dos elementos pictóricos.

Outra relação importante que encontro entre o tema das ruínas e meu trabalho é o constante construir e desconstruir em minha pintura. Para tanto, aplico camadas e aguardo a secagem das mesmas para sobrepor novas, havendo necessidade de eu raspar ou apagar camadas para descobrir a anterior, cobrindo ou não áreas já trabalhadas na pintura com novas pinceladas. Os efeitos de escorridos que surgem pelas aplicações de camadas líquidas, por serem causados pela pincelada excessivamente aguada que empurra para baixo a tinta até formar esses “rastros”, podem ser considerados como um descuido para alguns artistas que trabalham com pintura, porém, em meu trabalho eles dialogam com o tema remetendo aos descascamentos e o processo de desconstrução, de deterioração presentes nessas arquiteturas abandonadas, indicando também a fragilidade dessas estruturas.

O artista mexicano Julio Pastor (1981) realiza trabalhos em aquarelas sobre ruínas urbanas. Morador da cidade de Groninga (cidade da Holanda), quando passa por algum lugar que lhe chama a atenção, mais tarde refaz o trajeto para poder realizar uma aquarela desse lugar. Conta que está mais interessado nos aspectos frágeis da cidade e em “zonas degradadas que os moradores

possam encontrar passando em alguns de seus trajetos cotidianos”. Como estrangeiro, ao contrário dos prédios permanentes da cidade, o que lhe chama atenção são aqueles que estão ruindo pelo motivo de mudar ou desaparecer a qualquer momento, portanto o aspecto temporal é o que chama a atenção do artista.

Suas aquarelas são realizadas com pinceladas soltas, com manchas bem trabalhadas dialogando com as linhas do desenho, são aquarelas que apresentam escorridos, assim como zonas não trabalhadas na composição. Dessa maneira, de acordo com o artista, “reforça a nostalgia, como se o edifício se encontrasse ainda mais em ruínas”. (figs.13,14,15)

Esses trabalhos em aquarelas com os inacabados do desenho podem também remeter a própria construção da arquitetura mesmo em se tratando da imagem de uma degradação. Rudit, fotografando prédios em ruínas, salienta que os elementos que ficam expostos nessas arquiteturas, como barras de ferros, pedras usadas no concreto, fios elétricos, etc, “registra também seu próprio processo de construção”.



Fig. 13 Julio Pastor. *"...nos parece a todos que la tarea más urgente es despejar el terreno"*. 2011. técnica mista sobre papel algodón. 128 x 113 cm.

Fig.14 Julio Pastor. *Grote-Rozenstraat*. 2014. Aquarela sobre papel. 40 x 40 cm.

Fig.15 Julio Pastor. *Clausurado*. 2013. Aquarela e lápis sobre papel. 50 x 50 cm.

2.3.1 A transferência da imagem para a tela

Em meu processo, pensar o enquadramento da fotografia é importante para pensar a pintura. Para a tela, não me interessa o aspecto documental, realista da imagem. Por vezes, girar a imagem fotográfica de referência, por exemplo, apresenta-se como uma estratégia para desconstruir, de certa forma, o aspecto objetivo do referente (distanciando do referente). A estrutura da imagem, seus planos e linhas e suas qualidades de cor e manchas, tornam-se o essencial para a construção do quadro (fig. 16)

Um referencial com elementos pictóricos facilita a realização da pintura, desse modo aplico pinceladas rasas nas primeiras camadas da tela pensando na organização dos elementos no quadro, gerando assim a imagem pelo acaso em consequência de aplicações de manchas. Descartando o uso de elementos projetivos ou delineadores (como projeção ou desenho de linha no quadro), resultando em trabalhos sem proporção fotográfica e com marcas aparentes da fatura.

Esse meu método de pintar gera estranhamento quando observamos o trabalho de perto: enxergamos a riqueza da fatura - manchas, escorridos, marcas deixadas pela pincelada, etc, e, ao nos afastarmos enxergamos a figura em sua totalidade e com maior nitidez. É nesse processo construído pouco a pouco, por camadas, que a imagem se elabora. Como diria Francis Bacon⁵, sobre o pensamento da imagem para a pintura: “(...) prevejo em pensamento, prevejo a imagem, mas dificilmente ela será executada como fora prevista. Ela se transforma em decorrência da própria pintura”.

Desse modo, minha pintura se caracteriza pelos escorridos sobrepostos das pinceladas que vou aplicando, remetendo as qualidades pictóricas que observo nas ruínas, reforçando o termo: “conjunto pictórico”, referido por Wölfflin.

⁵ SYLVESTER, David. Entrevistas com Francis Bacon: a brutalidade dos fatos. São Paulo: Cosac & Nayfy. Edições LTDA. 1987



Fig 16 imagem original e recorte desta imagem. Foto: Andressa P. Lawisch

2.3.2 A importância do registro da pintura para estudo do processo

Quando estou em processo da realização da tela registro o andamento da pintura. Fotografo o quadro desde a aplicação das primeiras camadas de tinta até o seu desenvolvimento final. Esse método auxilia na revisão do processo do trabalho, reforçando o pensamento pictórico. Bacon, em sua entrevista, comenta: “seria interessante fotografar essas coisas durante todo o tempo em que estamos trabalhando, porque a cada instante elas se transformam; assim, seria possível ver o que se ganhou e o que se perdeu (SYLVESTER, 1987, p. 129)

Costumo recorrer a essas fotografias quando questiono o processo, verificando as mudanças anteriores para entender as etapas da pintura atual. Por exemplo, quando percebo que a tela está muito carregada e a cor coberta anteriormente trazia certa leveza à pintura, raspo ou cubro a nova área para trabalhar nela novamente (verificar a etapa anterior só é possível se eu tiver o registro da mesma), portanto, esses registros também fazem pensar o desenvolvimento das minhas pinturas no decorrer dos anos, apontando à maturidade das telas atuais comparadas as primeiras. (ver anexos XXIV e XXVI)



Fig. 17 Fotografias de Minas do Camaquã e Cachoeira do Sul. Fotos: Andressa P. Lawisch



Fig. 18 Inserção nas ruínas de Minas do Camaquã. Foto: Marcelo Bordignon.

3. FACHADAS E INTERIORES: o plano e a profundidade

Os anos de 2012 a 2014 foram marcados em meu trabalho pela pintura de fachadas, baseadas em registros fotográficos que fiz em Porto Alegre. Observando as marcas deixadas pelos escorridos marcados na parede do atelier, conseqüência da diluição da tinta aplicada a tela, descido realizar novos trabalhos adicionando esses escorridos. Para tanto, as telas que viriam a ser trabalhadas eram divididas para o espaço da pintura e para o espaço da ação dos escorridos, instigando uma possibilidade de produção artística. (ver anexos X, XI, XII)

Tal como as imagens de fachadas que são uma vista frontal da arquitetura, e, portanto uma zona plana, essas pinturas são caracterizadas pelo tratamento de diferentes planos. A formação da imagem no quadro é realizada com sobreposições de camadas de tinta, desse modo cada camada gera diferentes tonalidades de escorridos na superfície da tela.

É importante o afastamento durante a realização da pintura, para então observar o funcionamento das pinceladas aplicadas a tela, Rudit explica o afastamento como motivo para “ouvir” a pintura “para compreender as suas possibilidades de desenvolvimento”. (2005, p.45)

Esses escorridos também dialogam com as intempéries e as marcas da passagem do tempo presentes nas ruínas (tempo para a tinta escorrer no caso da pintura, e o tempo sofrido na arquitetura gerando manchas, no caso da ruína)

Os escorridos presentes em minha pintura reafirmam a realidade planar da tela. Mesmo que a sobreposição de camadas provoque alguma sensação espacial, Os escorridos quebram a sensação de profundidade sinalizando a planaridade da superfície.

Nesse ano de 2015, quando conheci Minas do Camaquã – município de Caçapava do Sul e também a cidade de Cachoeira do Sul. Nessas viagens pude fotografar, pela primeira vez, os interiores das ruínas existentes nesses locais. O motivo que facilitou tal acesso fora a ausência de tapumes para isolar essas áreas, permitindo-me explorar diferentes ângulos da mesma arquitetura.

Em minhas pinturas recentes descarto a divisão da tela, as zonas de tela em branco que eu reservava para os corredores. Estes estão presentes por toda construção da imagem, buscando causar esse movimento duplo do olhar entre a superfície e a profundidade da imagem.

Trabalhar na pintura a partir de imagens fotográficas do interior das ruínas proporciona uma construção pictórica diferente daquelas baseadas nos registros de fachadas. Percebi que a representação do espaço interno provoca um maior efeito ilusório de profundidade no quadro.

Essa sensação se intensifica quando trabalho com telas de grandes dimensões. Ao explorar linhas diagonais percebo reforçar a sensação de profundidade através do uso da perspectiva, aspecto esse inexistente nas pinturas das fachadas. Somado a isso, busco explorar, também, o uso da luz e dos contrastes dialogando com os elementos que estão presentes no cenário, como vigas ou agrupamentos de objetos, reforçando, desse modo, os elementos como conjunto pictórico pela utilização de massa de tinta.

Em minhas pinturas, *Aberturas* e *Aberturas II* (ver anexos XV, XVIII), a ruína (que é o mesmo lugar de referência nesses dois trabalhos) apresenta diversas áreas abertas em sua arquitetura, como o teto não mais existente, janelas, portas e algumas paredes vazadas que fazem aparecer o céu e partes da paisagem. Em virtude disso, percebi que essas pequenas aberturas, recortes na imagem, pareciam ampliar ainda mais a sensação de profundidade, levando os nossos olhos para dentro da pintura.

As pinturas *Superando*, e *Superando por inteiro* (ver anexos IX, XI), apesar de também apresentarem janelas vazadas, evidenciam o aspecto planar da pintura. Penso que essa sensação é causada pelo tipo de tratamento da imagem, pois estamos diante de paredes, muros, estruturas que são naturalmente planas. Nesse caso não somos atraídos para dentro da pintura e nem temos a sensação que há elementos além daqueles apresentados na tela, como nos exemplos anteriores.

3.1 Algumas referências importantes

3.1.1 As Fachadas e os Templos de Marco Giannotti

O artista brasileiro, Marco Giannotti (São Paulo - 1966) trabalha com pintura geralmente de grandes dimensões, sua obra dialoga com o meio urbano através da arquitetura. Destaco aqui duas séries pertinentes como referencia para meu trabalho, uma caracterizada pela ênfase nos planos e outra pela ênfase na profundidade: a série *Fachadas* (1993) e a série *Templos* (1995).

A série *Fachadas* (fig. 19) apresenta pinturas em óleo sobre tela, com cores fortes e chapadas, não sendo possível ver claramente o que está presente além da silhueta da fachada ou formas que se cruzam: “chão, paredes e janelas compõem-se por dobras”. (PEIXOTO, 2007, p.16). A tinta aparenta ser trabalhada de forma diluída por solvente, dando leveza ao quadro, que se destaca também pelas justaposições planares, Peixoto comenta sobre esses trabalhos:

Essas telas são dotadas de extraordinária leveza. Apenas uma tênue camada de tinta recobre as fachadas, desprovidas de espessura material (...). Não há tons puros - o que exclui toda geometrização – denotando o reiterado

trabalho sobre essas telas, seguidamente lavadas e pintadas. Daí essas superfícies tão fortemente chapadas criarem efeitos de atmosfera. Paradoxo de uma pintura que afirma a saturação e superfície. (PEIXOTO, 2007, p.17)

Já a série Templos (figs. 20, 21), ao contrário dos planos da série Fachadas, apresentam transparências e sobreposições eminentes. Suas aberturas “ora levem para dentro ora se projetam para fora” (PEIXOTO, 2007, p.17), desse modo fortalecem a sensação de profundidade dessa série.

Giannotti quando necessário apaga, raspa e, ou, repinta zonas de seus quadros, resgatando as primeiras camadas da pintura e dando a sensação de luminosidade ao trabalho. O material aplicado à pintura facilita tal efeito, são eles a tempera e o verniz, facilitando também na fluidez das pinceladas e aos escorridos na tela, fazendo transparecer as cores que se encontram atrás dessa nova camada.

As colunas justapostas em diagonais insinuam continuidade no recorte apresentado na pintura, dando a sensação que a imagem continua e, com isso, aumentando a sensação de profundidade. As sobreposições de manchas na pintura também provocam tais sensações, contanto, colunas, transparências e sobreposições se fazem necessárias para esse resultado na pintura.



Fig. 19 Marco Gannotti. Fachada vermelha em perspectiva, 1993. Óleo sobre tela, 270 x 420 cm. Col. Milton Goldfarb, São Paulo

Fig. 20 Marco Giannotti. Basílica, 1995, Têmpera e verniz s/tela, 269 x 210 cm, Museu de Arte Moderna São Paulo, MAM – SP

Fig. 21 Marco Giannotti. Segesta, 1995, têmpera e verniz s/tela. 210 x 180 cm, col. Particular, São Paulo

3.1.2 As perspectivas de Anselm Kiefer

O artista Anselm Kiefer que trabalha com a temática das ruínas e que, como dito anteriormente, resgata a memória da destruição causada na pós-guerra, apresenta trabalhos de grandes dimensões que muitas vezes se utiliza da perspectiva para criar o cenário em suas telas.

Na obra intitulada *A Via Láctea, 1987* (Fig.22) é o caso onde observamos forte sensação de profundidade, com linhas e pontos de fuga que nos puxam para dentro da obra, porém, esse trabalho também apresenta diversos materiais aplicados a tela, fazendo-nos resgatar da sensação de profundidade, trazendo nossa percepção para o plano da pintura.

O crítico de arte paulista, Alberto Tassinari, comenta em seu livro *O espaço moderno*, a respeito dessa obra:

Entretanto, como muitas paisagens de Kiefer, enquanto a obra e suas grandes dimensões puxam o espectador para seu interior com linhas de fuga muito marcadas, num segundo movimento o repelem. O contraponto entre a inclusão e a exclusão do espectador se dá por todo o tempo que se olha o quadro. Menos, ou mais, do que uma paisagem, a pintura é um agregado de intervenções sobre o plano de uma pintura que também mostra uma paisagem. Arames e objetos de chumbo aplicados sobre a obra e também as saliências dos meios pictóricos empregados - que acompanham, aquém da tela, o desenho das linhas de fuga - fazem dela uma espécie de colagem (TASSINARI, 2001, p.122-3)

Havendo uma dualidade entre os planos de fuga e os materiais colados à tela de Kiefer, o artista trabalha com a questão do espaço em obra, ou seja, esse diálogo com o plano, materiais e mundo referente à obra.

Os assuntos tratados anteriormente em meu trabalho sobre os planos e perspectiva são apontados nessa obra de Kiefer, ou seja, eu comparo com os meus escorridos, que causam estranhamento para o espectador que está diante de uma pintura que aparenta profundidade, pois esse efeito dos escorridos puxa o olhar para a realidade do plano da tela. Podemos observar essa dualidade nas pinturas *Ventana* (ver anexo XIII), *Aberturas* (ver anexo XV), *Aberturas II* (ver anexo XVIII) e *Planos* (ver anexo XIX), por exemplo.



Fig. 22 Anselm Kiefer. A Via Láctea. 1987. tintas emulsionadas, óleo, acrílica e esmalte sobre tela. Arames e objetos de chumbo aplicados. 380 x 560 cm.
Col, Particular

3.1.3 Meu encontro com Toulouse Lautrec: Um princípio de mudança no tratamento da pintura.

Em uma viagem que fiz a São Paulo, visitando o MASP (Museu de Arte de São Paulo) cuja exposição que estava ocorrendo era sobre a *Arte na França – De Delacroix a Cézanne*. Uma obra me chamou atenção em especial nessa exposição: a pintura do artista Henri de Toulouse-Lautrec: *Paul Viaud em Almirante do Século XVIII (O Almirante Viaud)*, 1901 (fig. 23).

Essa obra de Toulouse-Lautrec apresenta camadas rasas de tinta, o fundo e, principalmente no canto direito do quadro, há pequenos escorridos com tinta da coloração verde. Em primeiro plano está a figura que possivelmente seria *Paul Viaud*, caracterizando-se pela coloração vermelha e com tratamento pictórico diferenciado daquele do fundo. A figura não apresenta os escorridos e é construída por pinceladas e camadas de cores mais densas.

Observando essa obra pude traçar relações com meu processo de trabalho e até mesmo pensar em novas possibilidades de pintura. Em minha pintura, *Planos II* (ver anexo XX), retorno aos planos, porém dentro de uma referência de interior, mesclando com a sensação de profundidade pelas linhas em diagonais. A imagem usada para a pintura é um enquadramento mostrando o detalhe de um recorte do interior da arquitetura. Jogos de planos horizontais e verticais estão presentes nesse recorte, juntando as manchas das ruínas e partes deterioradas gerando uma abstração, dificultando o reconhecimento da imagem.



Fig. 23 Henri de Toulouse-Lautrec: Paul Viaud em Almirante do Século XVIII (O Almirante Viaud). 1901. Óleo s/tela. 139 x 153 cm.

Na pintura *Planos II* foram aplicadas diferentes tonalidades nas camadas anteriores, incluí em minha palheta cores como amarelo ocre, azul ftalo e óxido de ferro vermelho, que possibilitaram novas misturas com tonalidades mais fortes. O início da pintura começou de maneira diferente, apliquei cores avermelhadas na primeira camada fazendo um plano chapado (nas demais pinturas, início deixando áreas mais claras para ir definindo a posição da imagem). Contudo, essa nova maneira estava provocando desafios em minha pintura, desse modo, a alternativa era aplicar densas camadas de tinta até eu conseguir enxergar a imagem que eu estava desenvolvendo.

Nesse processo, percebi que os escorridos não precisavam ficar tão evidentes em minha pintura, pois durante o desenvolvimento eles continuam presentes, desse modo controlo a ação dos escorridos nas últimas camadas e, com as cores fortes das aplicações anteriores essas camadas ficam mais consistentes. Esse despertar sobre o rumo da minha pintura fora concretizado observando a obra de Toulouse-Lautrec, quando observei que os escorridos funcionavam em determinadas áreas e não precisavam ficar presentes em toda a tela, controlando os escorridos em áreas determinadas da imagem. Assim sendo, a pincelada segue fluida e solta fortificando a imagem na pintura e fortificando a linguagem pictórica.

Encerro o ano de conclusão de curso com um novo começo de desenvolvimento em meu trabalho. A imagem que comecei a trabalhar (ver anexo XX) resumiu dois assuntos que venho desenvolvendo nas ruínas: fachadas e interiores, planos e profundidade. Apresentando enquadramentos com aberturas dessas arquiteturas, com paredes próximas e afastadas, tornando possível a transição entre a planaridade e profundidade numa mesma imagem. A pintura então começa a mudar, minha atenção na estrutura do quadro assume ainda mais importância e passa a existir um maior controle na seleção de procedimentos a serem empregados. Zonas de maior densidade de matéria começam a surgir ao lado de procedimentos mais transparentes e aquosos. Mas, importante salientar, que ainda me sinto motivada pelas qualidades pictóricas que tanto vejo nas paredes das ruínas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente Trabalho de Conclusão de Curso me possibilitou apenas o começo de uma pesquisa que tem muito a ser estudada. Assuntos sobre a pintura, sobre o pictórico e sobre as ruínas, são mais amplos do que apresentado aqui nesta pesquisa.

O que apenas se limitava a registros fotográficos de ruínas em Porto Alegre, estendeu-se para outras cidades do Rio Grande do Sul, possibilitando novos tipos de imagens e novas questões a serem exploradas em minha pintura. Registros de fachadas e interiores trouxeram assuntos pertinentes para o campo da pintura como os planos e profundidade.

Reparar nas qualidades pictóricas que encontro nas paredes dessas arquiteturas, possibilitou-me aproximar o assunto das ruínas à pintura, dialogando com escorridos e sobreposições de camadas dentro da tela.

Os registros fotográficos foram importantes nesse aspecto, auxiliando-me a pensar o enquadramento da pintura. A pesquisa sobre o pictórico foi fundamental para compreender sobre a percepção desses “conjuntos pictóricos”, para então transformar a própria pintura em uma ruína. Ou seja, as ruínas e seu aspecto de desconstrução, desmoronamento e signo da passagem do tempo não estão expressos apenas nas imagens representadas, mas no modo como essas representações foram construídas e desconstruídas sistematicamente. O tempo e a memória estão impressos nos rastros deixados em todo processo de construção do quadro.

Sobre as questões relativas ao tema das ruínas e o Sublime na história da arte, procurei compreender uma temática que foi corrente na pintura na época do Romantismo e que enfatizava as relações entre o homem e a natureza. Descobri através de alguns autores, que o assunto sobre o sublime vem a tona hoje sob um novo aspecto, chamado de *real sublime*. Este não estaria tão ligado ao passado mas, enfatizando a ação destrutiva por parte do homem em relação à natureza. Hoje, a natureza e suas

catástrofes, a ação do homem no mundo e as tragédias em nosso planeta parecem apontar para novas poéticas que se posicionam diante dessa nova contingência. As ruínas urbanas, por sua vez, refletem o crescimento e a rápida transformação das cidades nos dias atuais. Penso que pintar a partir dessas imagens também foi um modo de falar do abandono e do descuido em relação à história da cidade.

No estudo que fiz sobre algumas das obras do artista contemporâneo Anselm Kiefer pude verificar o modo como ele trabalha o tema das ruínas. Ele nos apresenta ruínas e símbolos que lembram o passar do tempo, utilizando suas pinturas para despertar a memória diante das catástrofes humanas durante a Segunda Guerra. Tal poética é fundamentada, entre outras coisas, na preservação da memória coletiva. Por outro lado, ter me aproximado das pinturas de Marco Giannotti e Julio Pastor possibilitou-me achar algumas respostas para a minha própria pintura. Visitar o MASP e poder observar de perto a obra de grandes mestres da pintura foi um privilégio. O encontro com uma obra de Toulouse-Lautrec foi fundamental para pensar algumas possibilidades práticas para meu trabalho.

Refletindo sobre as dimensões de meu trabalho, sobre a maneira que realizo a pintura transferindo a imagem para a tela, os tipos de pinceladas, os registros dos processos, as fotos que utilizo e as referências artísticas que me atraíram para esse assunto, pude perceber um importante desenvolvimento ao longo da minha produção durante esses anos de curso. Aos poucos fui tomando consciência de meu próprio processo.

Esses anos participando das disciplinas de pintura do Instituto de Artes, assim como as leituras que vim realizando, possibilitaram um amadurecimento no processo prático, reforçando minha linguagem na pintura. Por fim, observo que a pintura está em constante desenvolvimento, abrindo para novas possibilidades de pesquisa a cada instante que trabalhamos em uma tela. A cada nova tela novas relações e conexões se apresentam apontando novos rumos a serem descobertos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.,1991

CARTAXO, Zalinda. *Pintura em Distensão*. Rio de Janeiro: Z. Cartaxo. 2006

CARTAXO, Zalinda. *Pintura e Realidade: o realismo arquitetônico na pintura figurativa contemporânea*. Adriana Varejão e José Lourenço. Rio de Janeiro: Apicuri. 2012

CUNHA, E. F. V. ; *Na tragédia, uma estética do sublime*. Caderno de Cultura- Zero Hora, Porto Alegre- RS, p. 8 - 8, 24 abr. 2010. disponível em < <http://zelmar.blogspot.com.br/2010/04/na-tragedia-uma-estetica-do-sublime.html> > . Acesso em: 1.12.2015

FERREIRA, Gloria. *Clement Greenberg: e o debate critico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

GORDILHO, Viga. *Ruínas Fratelli Vita: intervenções. Teoria e técnicas de processos artísticos*; textos, Marcos Serrano, Nelson Cerqueira, Hugo Fortes...etc. Salvador: MAMETO, 2009.

HUYSEN, Andreas. *Memória do modernismo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

PIVA, Márcia Helena Girardi. *Anselm Kiefer: paisagem, memória e ruínas nas Megalópolis*. - VI EHA – Encontro da História da Arte – UNICAMP. 2010. In: http://www.unicamp.br/cha/eha/atas/2010/marcia_helena_girardi.pdf>. Acesso em: 15. 09. 2012

[1] PIVA, Márcia Helena Girardi. "O espaço subjetivo: a obra de arte como um lugar utópico a ser adentrado e experimentado." in: *Anais do 20º Encontro Nacional da ANPAP*. Rio de Janeiro: ANPAP, 2011.

Disponível em < http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/marcia_helena_girardi_piva.pdf> .Acesso em: 21.04.2015.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Marco Giannotti*. São Paulo: Cosac & Nayfy. Edições LTDA. 2007

PIETERSMA, Illand. “*Una ciudad ideal para ser explorada corriendo*”:Artista Mexicano registra sitios de Groningen que fueron dejados al abandono.2012. Disponível em < <http://www.juliopastor.com/about/dbvhn-traduccion.pdf>> . Acesso em: 6.12.2015

POESTER, Tereza. “Sobre o desenho” in: *Revista Porto Arte*, V.13, nº23, Porto Alegre: UFRGS, novembro de 2015

ROCHA, Eduardo. Tese de doutorado – *Arquitetura do Abandono (ou uma cartografia nas fronteiras da Arquitetura, da filosofia e da arte)*. Porto Alegre: Pós-graduação em Arquitetura . PROPAR – UFRGS, 2010.

RUDUIT, René de Moraes. Dissertação de mestrado – *A construção do campo pictórico: acúmulos e sobreposições*. Porto Alegre: pós- graduação em Artes Visuais, PPGAV – UFRGS, 2005

SILVA, Rogerio Marques. Tese de doutorado – *Espaço e tempo nas Minas do Camaquã em Caçapava do Sul/ RS* – Santa Maria: Centro de Ciências Naturais e Exatas, programa de pós-graduação em Geografia – UFSM, 2008

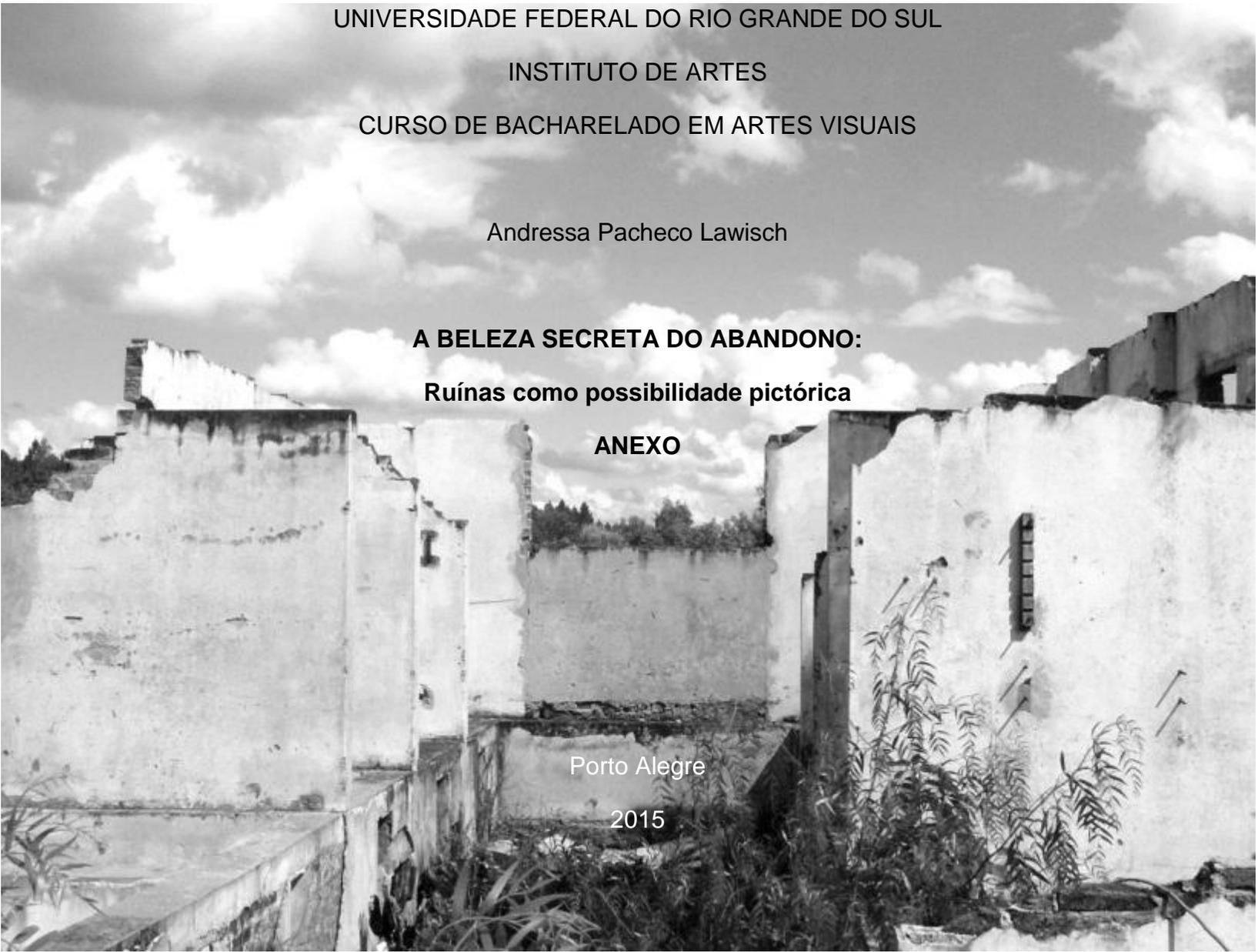
SOUSA, Márcia Regina Pereira de. “*Uma casa que brota (para resistir)*”. 2014. *Revista Arte ConTexto* ,V.2, Nº6, MAR., ANO 2015. Disponível em: http://artcontexto.com.br/textocurto_06_marcia_sousa.html. Acesso em: 25. 05. 2015

STAROBINSKI, Jean. *A invenção da liberdade*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon: a brutalidade dos fatos*. São Paulo: Cosac & Nayfy. Edições LTDA. 1987

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Nayfy Edições LTDA. 2001

WÖLFFIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução de estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

CURSO DE BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

Andressa Pacheco Lawisch

A BELEZA SECRETA DO ABANDONO:

Ruínas como possibilidade pictórica

ANEXO

Porto Alegre

2015



Série Ruínas. Pintura II. Pintura acrílica s/ tela.. 115 x 160 cm. 2012



Série Ruínas. Pintura III. Pintura acrílica s/tela. 111 x 157 cm. 2012

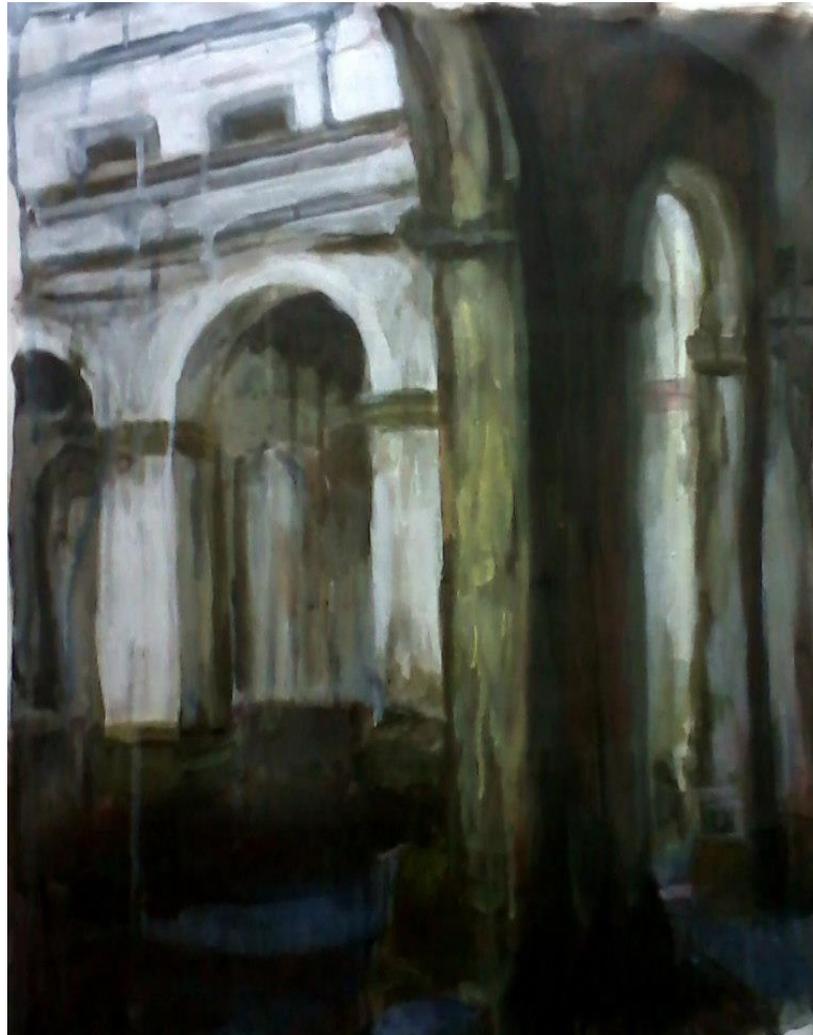


Série Ruínas. Pintura IV. Pintura

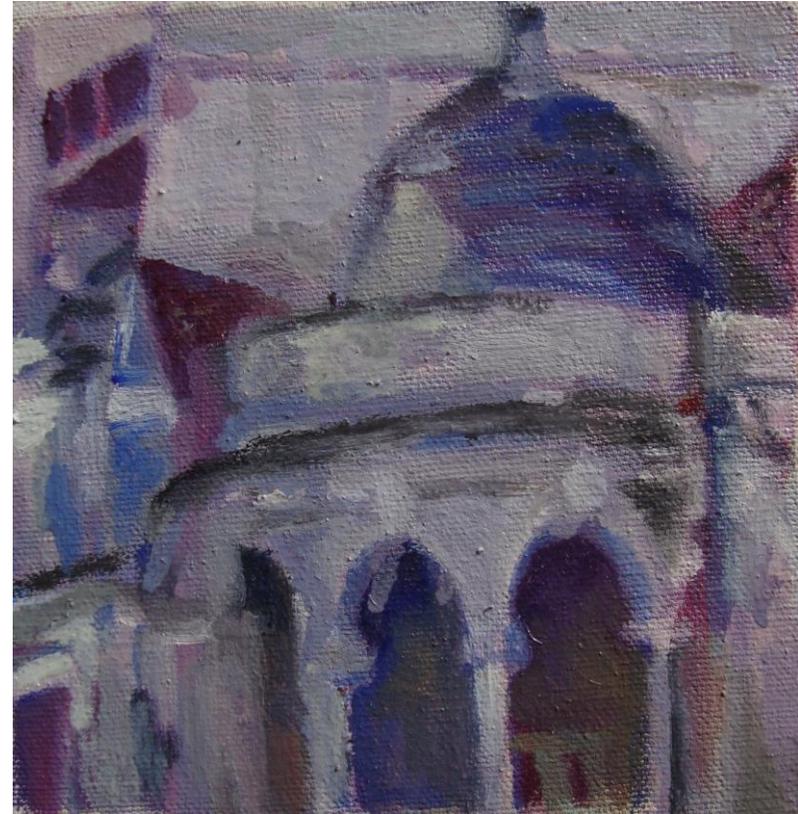
acrílica s/tela. 92 x 70 cm. 2012



Série Ruínas. Pintura V. Pintura acrílica s/ tela. 54 x 42 cm. 2012



Série Ruínas. Pintura VI. Pintura acrílica s/tela. 56 x 44 cm. 2012



Fachada. Óleo s/ tela. 12,5 x 19 cm. 2013

Abóbada. Óleo s/tela. 12 x 12 cm. 2013



Sacada. Óleo s/tela. 9,5 x 20,5 cm. 2013



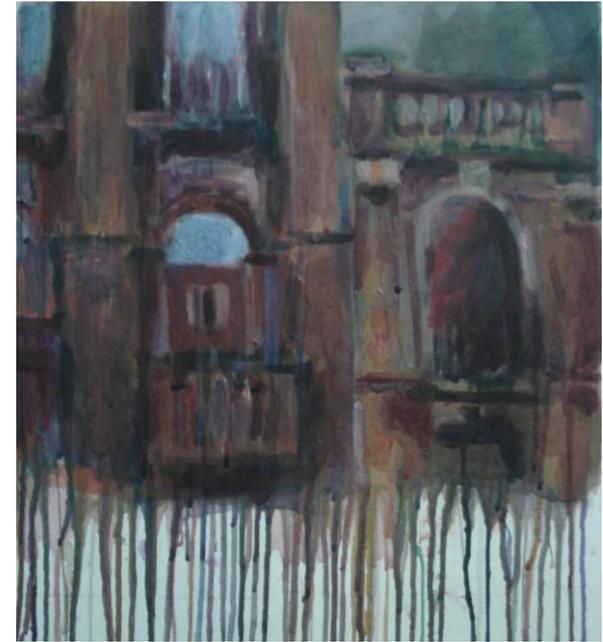
Superando. Pintura acrílica s/tela. 89 x 64 cm. 2013

Superando II. Pintura acrílica s/tela. 24 x 18 cm. 2013-2014



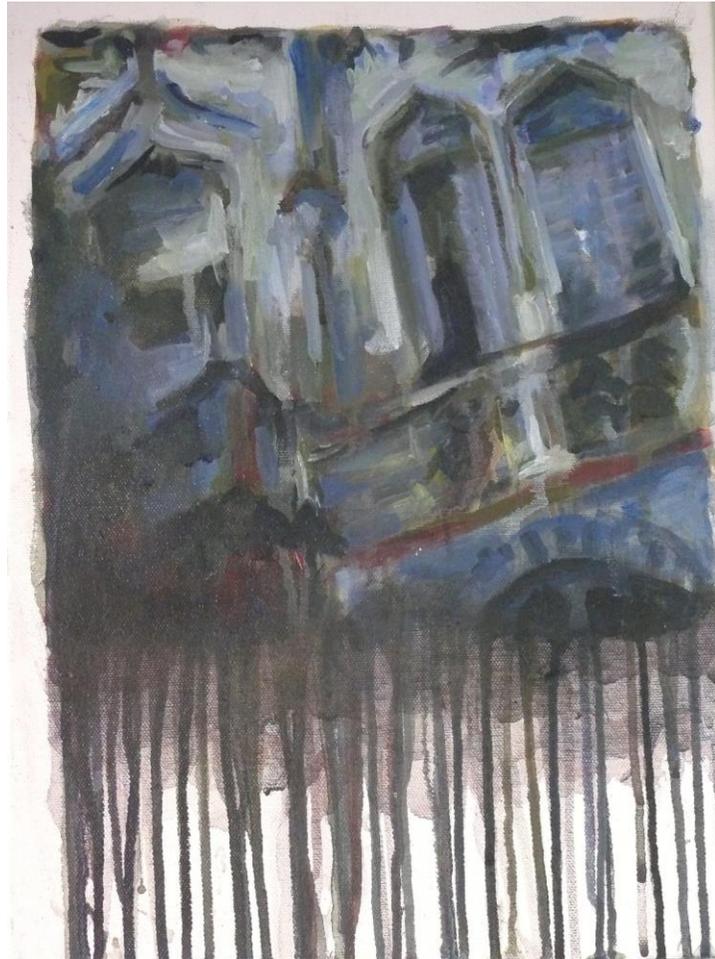
Fachada. Pintura acrílica s/ tela. 76 x 41 cm. 2013

Sacada. Pintura acrílica s/tela. 74 x 40 cm. 2013



Superando por inteiro. Pintura acrílica s/tela. 42 x 73 cm. 2014

Superando por outro lado. Pintura acrílica s/tela. 46 x 44 cm. 2014



Sem título. Pintura acrílica s/tela. 40 x 30 cm. 2014



Ventanas. Pintura acrílica s/tela. 80 x 74 cm. 2014

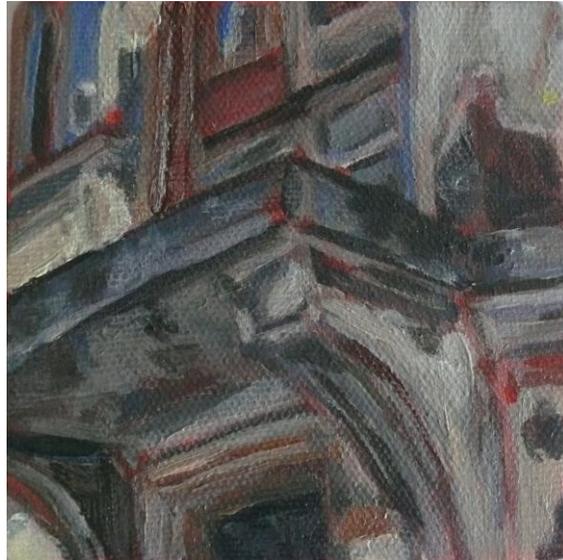
Porta. Pintura acrílica s/tela. 50 x 70 cm. 2015



Banheiro. Pintura acrílica s/tela. 156 x105 cm. 2015



Aberturas. Pintura acrílica s/tela. Tela: 170 x 200 cm. 2015.



Arco. Pintura acrílica s/tela. 10 x 10 cm.2015

Fachada. Pintura acrílica s/tela. 10 x 10 cm. 2015

Janela. Pintura acrílica s/tela. 10 x 10 cm. 2015



Fachada I. Pintura Acrílica s/ tela. 90 x 72 cm. 2014

Fachada II. Pintura acrílica s/tela. 220 x 170 cm. 2015



Aberturas II. Pintura acrílica s/tela. 170 x 220 cm. 2015



Planos. Pintura acrílica s/tela. 120 x 170 cm. 2015



Planos II. Pintura acrílica s/tela. 115 x 152 cm. 2015

FOTOGRAFIA DOS PROCESSOS DAS PINTURAS



Processo da pintura: Série Ruínas. Pintura II. Pintura acrílica s/ tela.. 115 x 160 cm. 2012



Processo da pintura: Série Ruínas. Pintura III. Pintura acrílica s/tela. 111 x 157 cm. 2012



Processo da pintura: Série Ruínas. Pintura IV. Pintura acrílica s/tela. 92 x 70 cm. 2012



Processo da pintura: Banheiro. Pintura acrílica s/tela. 156 x105 cm. 2015



Processo da pintura: Aberturas. Pintura acrílica s/tela. Tela: 170 x 200 cm. 2015.



Processo da pintura: Planos. Pintura acrílica s/tela. 120 x 170 cm. 2015



Processo da pintura: Planos II. Pintura acrílica s/tela. 115 x 152 cm. 2015