

BETH FINHOLDT

Elizabeth Finholdt Santos Silva

(... de silêncio e outras ausências.)

Êxodos e processos do Indelével.

Trabalho apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais na disciplina Trabalho de Conclusão de Curso – Ao Professor Lincoln Volpini, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais, sob orientação da Professora Maria Angélica Melendi.

BELO HORIZONTE

2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES

GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

BETH FINHOLDT

Elizabeth Finholdt Santos Silva

(... de silêncio e outras ausências.)

Êxodos e processos do Indelével.

BELO HORIZONTE
2013

AGRADECIMENTO

Às pedras e ao algodão,
às nuvens e às tempestades,
ao mel, ao fel,
aos sorrisos e à solidão,
às montanhas e às cidades,
ao céu, ao mar,
aos professores, amigos, parentes
agradeço e dedico esse trabalho
insone.

RESUMO

Este trabalho intenta apresentar parte relevante da minha produção entre 2009 e 2013, tendo como esteio conceitos como *rede*, memórias, êxodo, silêncio, o indelével, traçando reflexão sobre a prática artística.

ABSTRACT

This paper intends to present the relevant part of my production between 2009 and 2013 as having mainstay concepts like *network*, memories, exodus, silence, indelible, tracing reflection on artistic practice.

PALAVRAS CHAVE

Pintura, Processo Pictórico, Arte, Êxodo, Memórias, Silêncio, Indelével, Rede.

ÍNDICE TEXTO

Introdução	1
Capítulo I	
Redes e Pinturas: Paralelos	2
As séries pictóricas	10
I.1 A série “Machado...”	12
I.2 O Enlace: Locais de Passagem...	25
I.3 “Elo...” A série a partir de desenhos anteriores...	32
Capítulo II	
Pintura, Processos do Indelével	36
Epílogo (Conclusão)	
Excertos Diários	47
Referências	
Bibliografia	50
Internet	51

A arte não é nem uma imitação, nem por outro lado, uma fabricação segundo os desejos do instinto ou do bom gosto. É uma operação de expressão.

Maurice Merleau-Ponty

INTRODUÇÃO

Traçando um paralelo entre conceitos que atendem tanto ao plano mental quanto material; aproximando conceitos da física quântica da prática pictórica, para então refazer o caminho percorrido; partindo da *Rede* como referência, que engloba conceito rudimentar, a base-conceitual, da tecnologia, espelhando a mesma organização estrutural das relações na natureza e das relações humanas (interligações de elementos aparentemente díspares, mas que se ligam em pontos e aspectos constituintes de maneira peculiar); este trabalho apresenta parte relevante da minha produção entre 2009 e 2013.

Explora a *práxis* pictórica, em uma jornada de análise do pensamento plástico-poético, discurso que provém do mesmo lugar onde atinge o seu ápice, no natural desfecho do ciclo da palavra, o silêncio. Em dado momento, a aglutinação da palavra ocorre, mas não se pode confiar totalmente nesse processo, pois a Imagem é o que permanecerá Indelével.

– Capítulo I –

Redes e Pinturas: Paralelos

A percepção de um produtor de imagens será sempre ligada a uma experiência visual do ambiente que o cerca. É impossível dissociar nossas experiências da produção de imagens, já que não somos o outro, apenas nós, tão embebidos no *Eu*¹. Seja buscando uma distorção desta experiência ou uma verossimilhança, o pintor dá corpo à obra; produto da soma de referências do passado e presente junto às memórias que mantemos, formando um infinito *Todo*, que podemos chamar por *Rede*. Em meio a esta *Rede*, guardamos um ponto referencial para situar melhor os elementos a nosso redor.

Fritjof Capra afirma que “A teoria quântica aboliu a noção de objetos fundamentalmente separados [...] ela passou a ver o universo como uma rede interconectada de relações cujas partes são definidas somente através de suas conexões com o todo”². Portanto, qualquer conexão múltipla de saberes, fatos ou outros elementos materiais e imateriais, conceituamos como sendo uma *Rede*.

Uma pintura, do ponto de vista dessas interconexões, é uma *rede*, por vezes complexa, de camadas pictóricas, pontos cromáticos e texturas. Costumam

1 KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/critica.html> acessado em 27/11/2012.

2 CAPRA, Fritjof. *O Tao da Física*. São Paulo: Cultrix, 1983.

constituir um objeto, com existência própria, apesar de dependente do observador para referenciar sua importância no espaço e sua função estética.

Este objeto corpóreo possui uma atribuição de valor dada pelo artista desde a sua concepção. Geralmente esta característica é ressaltada em sua forma de execução. Por exemplo, o tratamento dado ao trabalho quando o suporte, seja tela ou madeira, recebe camada pictórica em suas margens laterais, levando a pintura a um *status* de objeto. Esse hábito aparece em minhas experiências pictóricas desde 2001, (Figuras 1 e 1a), porém o fato de “tratar o trabalho de pintura como um objeto” só se fez motivo de reflexões depois de um comentário³ do professor Mário Azevedo, no Ateliê I/ Pintura. A função “estética” desse procedimento, no entanto, significava apenas evitar a necessidade imediata de uma moldura. As pinturas executadas até 1998 não contém esta característica.

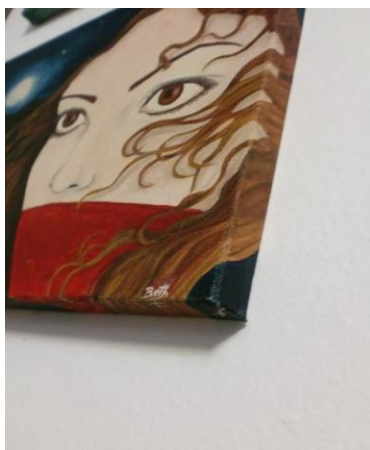


Figura 1a: Seis, 2001. detalhe.

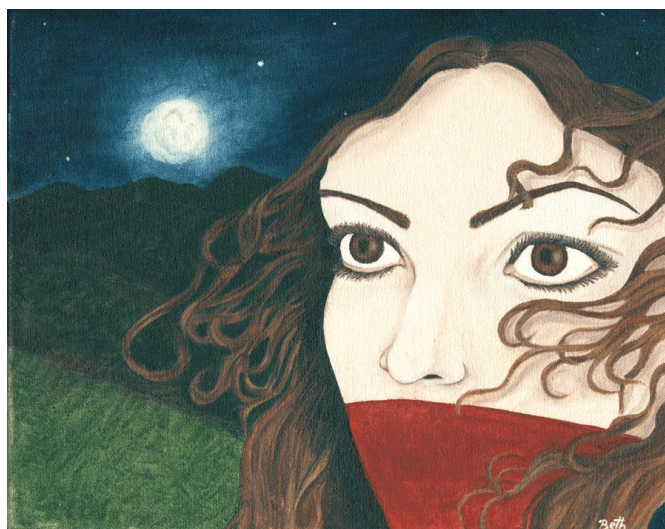


Figura 1: Seis, 2001. Óleo sobre tela.

3 “É engraçado que você pinta inclusive a lateral do suporte, tratando o trabalho de pintura como um objeto.” Mário Azevedo, 2010/2.

Apesar da convivência rotineira com imagens e trabalhos de outros artistas, pontuar influências nunca deixou de ser tarefa bastante difícil. O trabalho de Van Gogh sempre foi uma das mais constantes, embora tenha vindo a conhecê-lo apenas nas reproduções em livros. Somente em 2010 tive a chance de ver de perto algumas de suas obras em exposição no MASP.

Compreender o impacto da influência da obra de Van Gogh só foi possível ao comparar a experiência da pintura vista em impressão de livro e sua apreciação *in loco*. A apreciação ao vivo é mais intensa! A influência de sua obra sempre pesou no uso da cor. E também a preferência pelos temas da natureza e paisagem.

Van Gogh é um dos poucos artistas que, quando vejo sua obra, mesmo em livros, suscita imediatamente em mim o desejo de pintar. Principalmente por deixar entrever a cor, permitindo uma leitura cromática dos pigmentos usados, e, com poucas pinceladas, sugerir a forma de maneira hipnótica.

Essa influência da História da Arte foi herdada, se deu pela convivência estreita com meu pai, letrista de propaganda e pintor autodidata. Passei boa parte do tempo livre, na infância e adolescência, exercitando o olhar, o senso crítico e desenhando, vendo as imagens de pinturas que nos chegavam às mãos, observando de perto a produção de meu pai e alguns de seus amigos. Lembro-me dos comentários de meu pai a respeito de algumas possibilidades de combinação das *nuances* para produzir a cor de um céu: terra de Siena com branco e azul. Lembro também de alguns estudos baseados em “Os comedores de batatas”,

realizados por ele em óleo sobre tela; a produção dos tons escuros partindo do azul ultramar e do marrom Van Dyck.

Meu percurso pela arte da Pintura pode ser considerado extenso. Costumava acompanhar meu pai como ajudante na feitura de painéis em escolas infantis e letreiros. Relações de cor, misturas cromáticas básicas e percepção da forma, sempre fizeram parte da minha rotina diária.

Não demorei a começar a praticar, e, apesar da esporádica prática da pintura, o interesse pelos processos de produção de imagens esteve sempre presente. A dificuldade de obter materiais de pintura levava à pesquisa de soluções, lançando mão do material disponível para obter os efeitos desejados.

Nesta época, colecionei alguns erros, bem como a preocupação com o efeito do tempo sobre a pintura, preocupação esta que perdura até o presente. Algumas obras com textura de massa acrílica sobre tela e posterior pintura a óleo, por exemplo, estão deterioradas após 15 anos. Além de o tecido utilizado ser muito delicado, a base de preparação foi inadequada e, a textura de massa, demasiado pesada e rígida em relação à superfície flexível do suporte.

O uso da tinta óleo em grande quantidade, revelando a pincelada, se instaurou apenas depois das aulas com a Professora Giovanna Martins. Nas quais, percorrendo os procedimentos técnicos historicamente usados na Pintura, experimentando-os na prática, pude comparar as características de cada um deles.

Logo em seguida, na aula do Professor Lincoln Volpini, produzi três recortes da obra de Van Gogh.

Percebi então que o processo da pintura “gorda” (processo direto) exige um planejamento de execução no que concerne a um conhecimento extremo das interações cromáticas. Sem isso, devido ao excesso de misturas, a pintura adquire tons de cinza somente. Me identifiquei com o processo direto, pois a gestualidade impressa nas pinceladas, transparece (Figuras 2 e 2a). Ocorreu uma mudança de gosto. A sugestão da forma passou a me interessar mais do que a forma excessivamente delineada. Junto com essa mudança, o exercício da pintura trouxe outra alteração: a aceitação do *Êxodo*.



Figura 2: Gato, junho 2010.



Figura 2a: Gato, junho 2010. Detalhe.

Pintar é deixar para trás um estado anterior, provocar uma mudança de circunstância, percorrer o caminho ao exílio, onde a formação da imagem é desejo inevitável. No processo pictórico, estamos incessantemente deixando para trás a tela em branco, o desenho, a forma vazia. Sempre buscando alcançar uma nova perspectiva cromática, uma emulação de espaço, sensações visuais. A mudança como ritmo adquirido, o êxodo como parte natural do processo pictórico. Esta aceitação acaba por nos deixar mais livres, sem medo de mudar o que for necessário na composição da pintura. Apagar uma área recém-acabada, refazer o percurso cromático, alterar detalhes.

Ao decidir fazer o curso de Artes Visuais, buscando principalmente tempo para a prática da Pintura, a *Internet* foi de fundamental importância para encontrar

referências. Em 2006, vendo os trabalhos dos alunos da Escola de Belas Artes na galeria virtual da escola, me interessei bastante pela pintura desenvolvida por Juliano Caldeira⁴. Isto devido às semelhanças do trabalho de Caldeira com a minha temática inicial, composta por figuras humanas. Imaginava que esta vertente temática seria retomada com o passar do tempo, o que se mostrou inviável. Os meus interesses pela referência direta à forma humana se dissiparam. Este distanciamento foi gradual: a paisagem passou a predominar como tema preferencial.



Figura 3: Caminho da pirâmide, 2003 óleo sobre tela.

No início, as cores eram muito cruas, com poucas misturas na paleta (Figura 3). Atualmente, a representação dos vestígios da presença humana me instigam muito mais. Assim como a presença no trabalho de uma certa estranheza visual, seja pelo uso da cor, do excessivo detalhamento ou de elementos incongruentes.

⁴ Website atualmente em www.julianocaldeira.com

Nesse ponto creio encontrar certa similaridade com o trabalho atual de Caldeira (Figura 4).



Figura 4: Juliano Caldeira - Bruxaria, ho in fire, óleo sobre tela.

As séries pictóricas

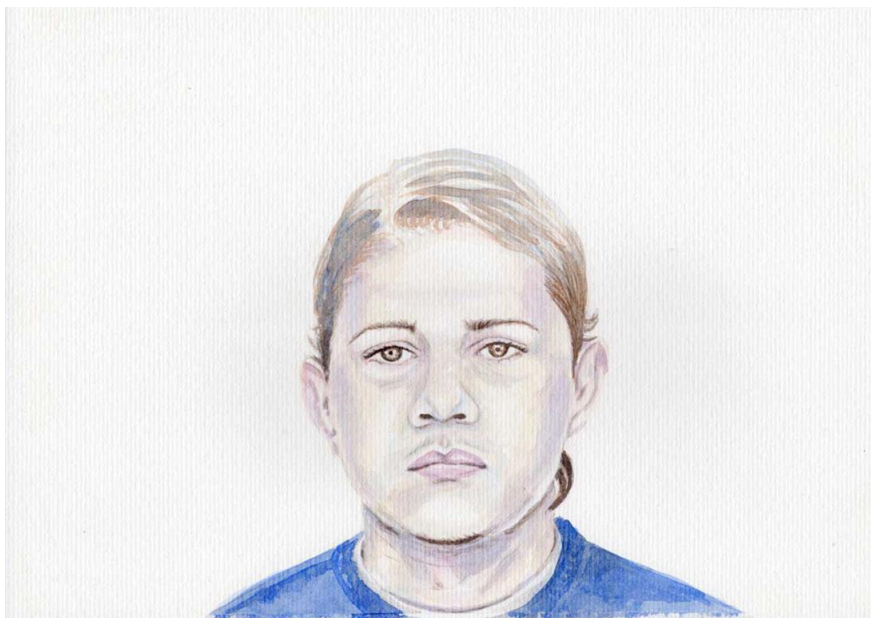


Figura 5: Daniel, setembro 2009 Aquarela.

Ao tentar formar, com todos os trabalhos que produzi na graduação, um conjunto coeso em que o diálogo de um trabalho com outro estivesse evidente, falhei nas primeiras tentativas. Não há um tema comum entre eles, não há uma técnica comum, não existe uma paleta cromática que os torne irmãos. Essa constatação, a princípio, me deixou desolada. Como escrever sobre um conjunto tão heterogêneo de imagens? Passei a observar se o sentimento transmitido por eles evidenciava algo em comum (obviamente, de um ponto de vista pessoal ou subjetivo). E todos pareciam espelhar um certo silêncio. Eram imagens de algo que havia sido silenciado. Paisagens desertas, elementos que evocavam lembrança de uma presença recente, porém silenciados. Até mesmo os poucos retratos

executados não transmitem outra sensação latente, apenas solidão e silêncio (figuras 5, 6 e 7).

A formação das séries pictóricas se deu de maneira extremamente fragmentada a partir de referências diversas, fotografias de revistas, fatos cotidianos, lembranças pessoais, desenhos de anos anteriores. Trabalhei simultaneamente nas três séries e ainda intercalei com experimentações de outras temáticas.



Figura 6: Autorretrato, maio 2010 acrílica sobre tela.

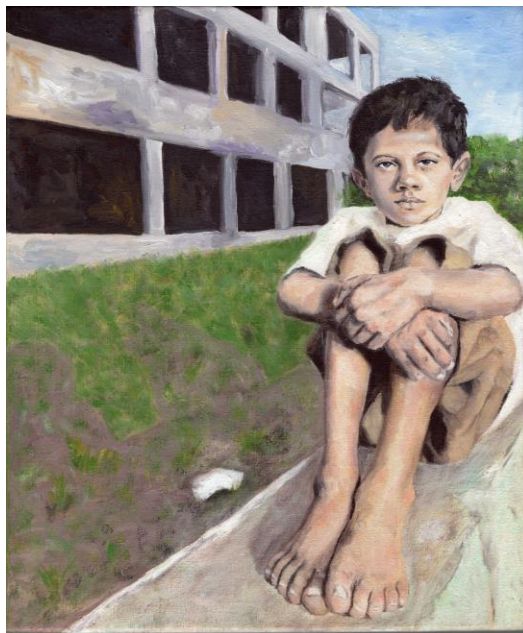


Figura 7: S/ título, 2007-2010 óleo sobre tela.

I.1 A série “Machado”...

*Desce o machado
Fenece a seiva
Emudece o incêndio*

Daniel Ricardo Barbosa⁵

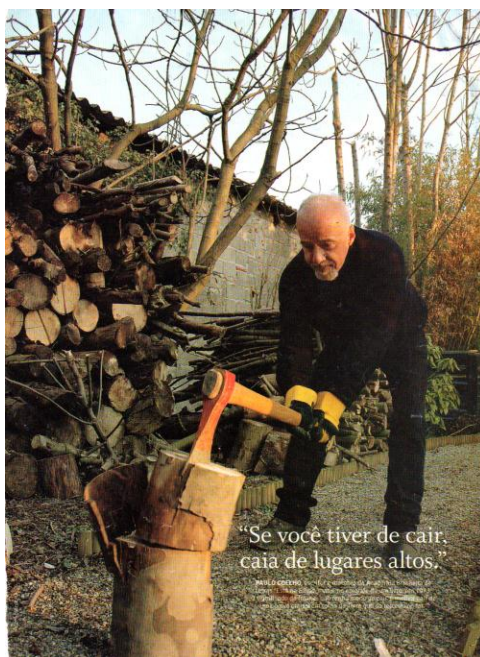


Figura 8: página de revista.

Durante um exercício na aula de Pintura-Projeto, em 2010, na qual folheávamos revistas em busca de imagens, como base para uma colagem que seria posteriormente pintada, encontrei uma imagem (figura 8).

A textura da madeira, os galhos, o céu e o ato executado pelo personagem me foram muito impactantes. Separei a imagem como referência e acabei por usá-

⁵ Verso criado para acompanhar a série *Machado*.

la diversas vezes. Primeiro para o trabalho de encáustica quente (Figura 11). Logo em seguida, fiz uma pintura em tinta acrílica, “O Machado III – Casa da pirâmide”, na aula da Professora Cristiana Quady (Figura 13). E, depois, a primeira pintura densa (processo direto), “Machado IV” (Figura 14). Esses trabalhos deram origem à série *Machado* e alguns trabalhos da produção existente até então foram expostos na *DERIVA I*⁶ sob orientação do Professor Marcos Hill (Figuras 11, 12, e 14).



Figura 9: Fotografia casa da pirâmide, 2001.

Iniciei o trabalho nesta série extraindo partes da imagem para compor com outras referências. A composição de três trabalhos da série foi criada a partir da união de uma fotografia (Figura 9, 10) e parte da imagem da revista (Figura 8).

Em *O Machado IV* (figura 14), a silhueta da pessoa é excluída, restando apenas as luvas, ainda pousadas sobre o cabo do machado, como se o trabalho não

6 *Deriva I*, mostra experimental dos alunos – Novembro de 2010, Centro Cultural da UFMG

houvesse sido interrompido, deixando a impressão de uma presença latente.



Figura 10: Fotografia porteira, 2001.

Depois que outro trabalho integrou a série (Figura 16), percebi que o meu domínio técnico avançou muito nesta pintura. Pude executá-la com calma e creio que cheguei a um estado de equilíbrio ideal para com o tema, conseguindo harmonia entre os planos da pintura. Usei uma gama cromática reduzida, porém, consegui extenso leque de misturas. Inspirada pela leitura de “as cartas de Van Gogh”, incluindo alizarim e azul ultramar nas cores que compõem as sombras,

mas, sem usar estas cores puras, consegui um adensamento do efeito de profundidade, e, consequentemente, as áreas mais claras da pintura se sobressaem.



Figura 11: O machado I, abril 2010 Encáustica quente.

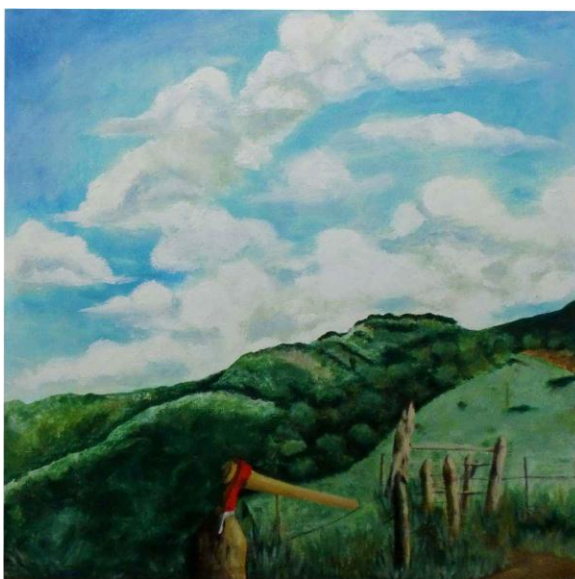


Figura 12: Machado II, abril 2010 encáustica fria s/ painel revestido.



Figura 13: O machado III – Casa da Pirâmide. Abril 2010, acrílica sobre tela.



Figura 14: O machado IV, maio 2010 óleo s/ tela.



Figura 15: Machado 0, 2010 nanquime e aquarela sobre papel.



Figura 16: O machado V, 2012 óleo s/ tela.

Algumas áreas de sombra no primeiro plano contêm cores iluminadoras, tais como o amarelo indiano, que quando misturado ao marrom e azul ultramar produzem uma cor escura, porém que salta para o plano mais próximo do espectador. Essa sutil diferença na composição cromática do trabalho é um ganho adquirido após muita experiência na manipulação das cores.

As cores do céu, aplicadas com pincel largo, apresentam misturas sutis produzidas no percurso do instrumento, produzindo um ritmo de pinceladas mais lento. A superfície da imagem apresenta marcas em várias direções devido à

camada densa de tinta. Na linha do horizonte as marcas deixadas pelo pincel foram atenuadas, no intuito de reforçar a profundidade da paisagem. O terceiro plano da imagem, as montanhas, receberam um efeito de desfoque ainda maior na camada pictórica. Devido a este tratamento, no primeiro plano, onde o relevo é recurso novamente presente, evidencia-se a textura dos elementos e a forma do machado, o tronco, a vegetação e as pedras.

Ao repetir este tema, algum tempo depois, consegui perceber a importância do exercício da pintura *para* a Pintura. Me dedicar a um esquema composicional já usado anteriormente, usando a tinta óleo, com a qual me sinto mais confiante para trabalhar, foi muito interessante.

O recurso da repetição temática foi amplamente usado por vários artistas, tais como Cézanne, Morandi e o próprio Van Gogh. Cézanne, por exemplo, pintou o monte Sainte-Victoire diversas vezes, partindo da observação direta e de ângulos de visão diferentes (Figuras 17, 18, 19). Van Gogh, por sua vez, durante o ano de 1888, realizou três pinturas tendo a aliteração temática como propósito (Figuras 20, 21, 22). Já Morandi apenas alterava a ordem dos objetos retratados (Figuras 23, 24).

Muitos pintores também executavam estudos prévios em aquarela e desenho, ou mesmo a óleo, antes da execução da obra imaginada (Figuras 25, 26). Essas experimentações auxiliam no mapeamento da imagem tratada, na definição das soluções pictóricas e composicionais. Obviamente a previsibilidade do

trabalho é uma ciência inexata. Experimentar leva ao domínio do talento para improvisar e permite que o plano traçado alcance territórios além dos previstos. A meu ver, a rigidez não deve ser buscada ou desejada em pintura, pois anula todo o trabalho cromático e composicional.



Figura 17: Cézanne. Mont Sainte-Victoire 1904-06.



Figura 18: Cézanne. Mont Sainte-Victoire, c. 1887.



Figura 19: Cézanne, Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves.



Figura 20: Van Gogh, Vase With Fourteen sunflowers, August 1888.



Figura 21: Van Gogh, Sunflowers, January 1889.



Figura 22: Van Gogh, Vase with twelve Sunflowers, August 1888.



Figura 23: Morandi, natureza morta 1946.



Figura 24: Morandi, natureza morta, 1950.



Figura 25: Degas, Portrait of Madame Paul Valpinçon(?) 1865.



Figura 26: Degas, Portrait of Madame Paul Valpinçon(?) 1865.

I.2 O enlace: locais de passagem...

A temática dos machados, ação em suspensão, interação humana com o meio natural, se tornou o fio condutor da construção de uma série de imagens que intentam ligar estas ações a seus vestígios.

A execução desta série envolveu vários estudos de cor, partindo de uma paleta restrita a cada trabalho, composta por tons diferentes, tendo em comum o vermelho francês, o amarelo ocre e, principalmente, o verde esmeralda. A referência temática desejada é sutil, não explícita ao espectador. Posso presumir que a principal reação imediata seria de enfado, por ver a mesma imagem representada repetidamente, ao mesmo tempo em que estas imagens são também vestígios de uma ação de produção de imagens.



Figura 27: Foto de revista.



Figura 28: Locais de passagem I, 2010 encáustica fria sobre painel revestido.

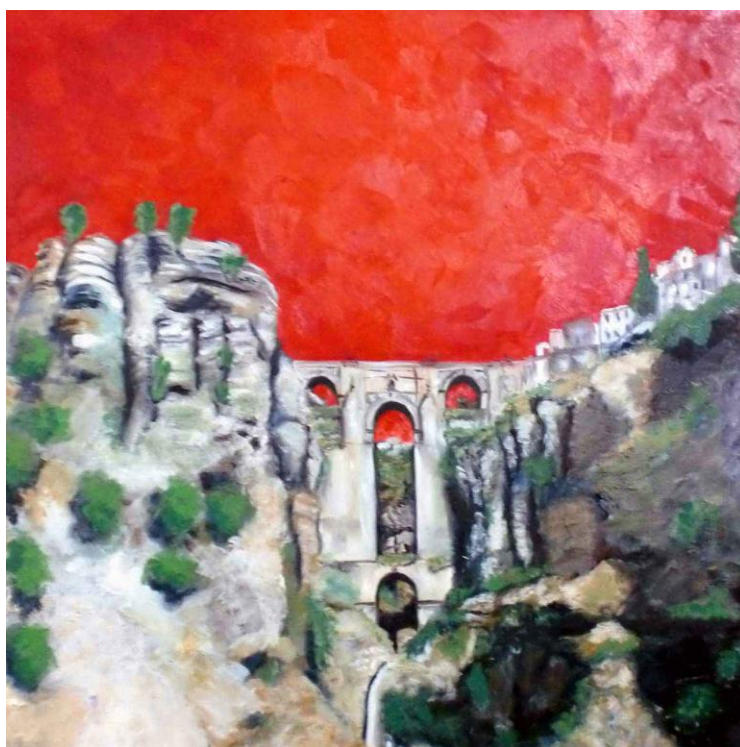
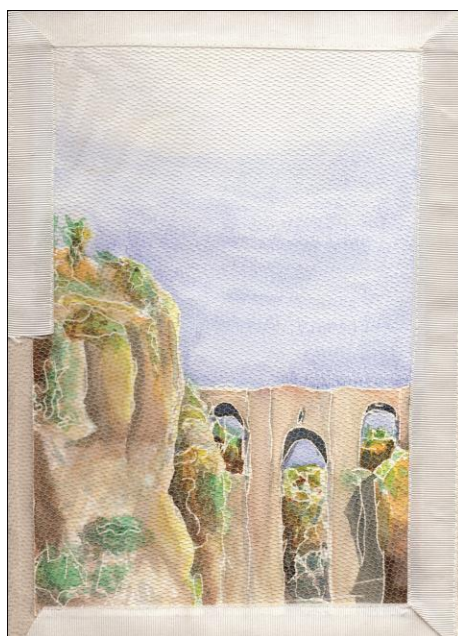


Figura 29: Locais de passagem II, 2010 encáustica fria sobre tela.



Figura 30: Locais de passagem III, 2010 aquarela e tinta sobre papel.



*Figura 31: Locais de passagem IV, 2010.
Aquarela sobre papel.*



Figura 32: Locais de passagem V, 2010. Aquarela sobre papel.

Esta imagem (Figura 27), retirada de uma revista, encontrada por acaso numa caminhada despreocupada, referencia um lugar distante, onde eu nunca estive, mas do qual captei algo de essencial através de sua representação. Eu buscava um foco diferente ao trabalhar nesta aliteração. Não estava interessada na reprodução fiel da fotografia, queria desmembrá-la, estudar todas as possíveis cores contidas naquela reprodução, sem me ater a um caminho único. Tinha a intenção de obter uma imagem suspensa, que parecesse se dissolver no suporte. Trabalhei em aquarela (figuras 30, 31 e 32) recortes da imagem e variações de *layout* do suporte.

A aquarela se mostrou eficiente no efeito de dissolução da cor, mas percebi que não queria a linha unicamente como elemento de contra forma. Senti necessidade de experimentar outros caminhos, o desejo de trabalhar a dissolução da imagem, porém sem dispensar a linha, mas a empregando como componente principal na formação da representação. E me perguntei: porque não adotar literalmente *linha* como elemento material da composição?

Saindo da estratégia pictórica, porém aplicando o conhecimento de cor adquirido na pintura, realizei "*loais de passagem VI – estandarte*" (Figuras 33 e 33a), usando tecido branco e linhas de bordar em tons de vermelho, laranja, bege e verde.

Empregando o fio laranja e verde juntos, o efeito óptico de adição das cores é percebido ao observar o trabalho à distância. Temos a impressão de que a área é

preenchida com um tom escuro, próximo ao preto. Este raciocínio cromático é amplamente usado em iluminação teatral. Luzes vermelha e verde produzem uma sensação de escuridão, porém sem ocultar a silhueta dos objetos.



Figura 33: Locais de passagem VI - estandarte, 2010 bordado à máquina sobre tecido.

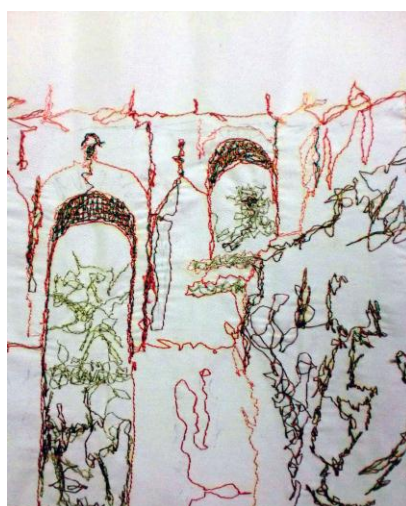


Figura 33a: Locais de passagem VI - estandarte, 2010 detalhe.

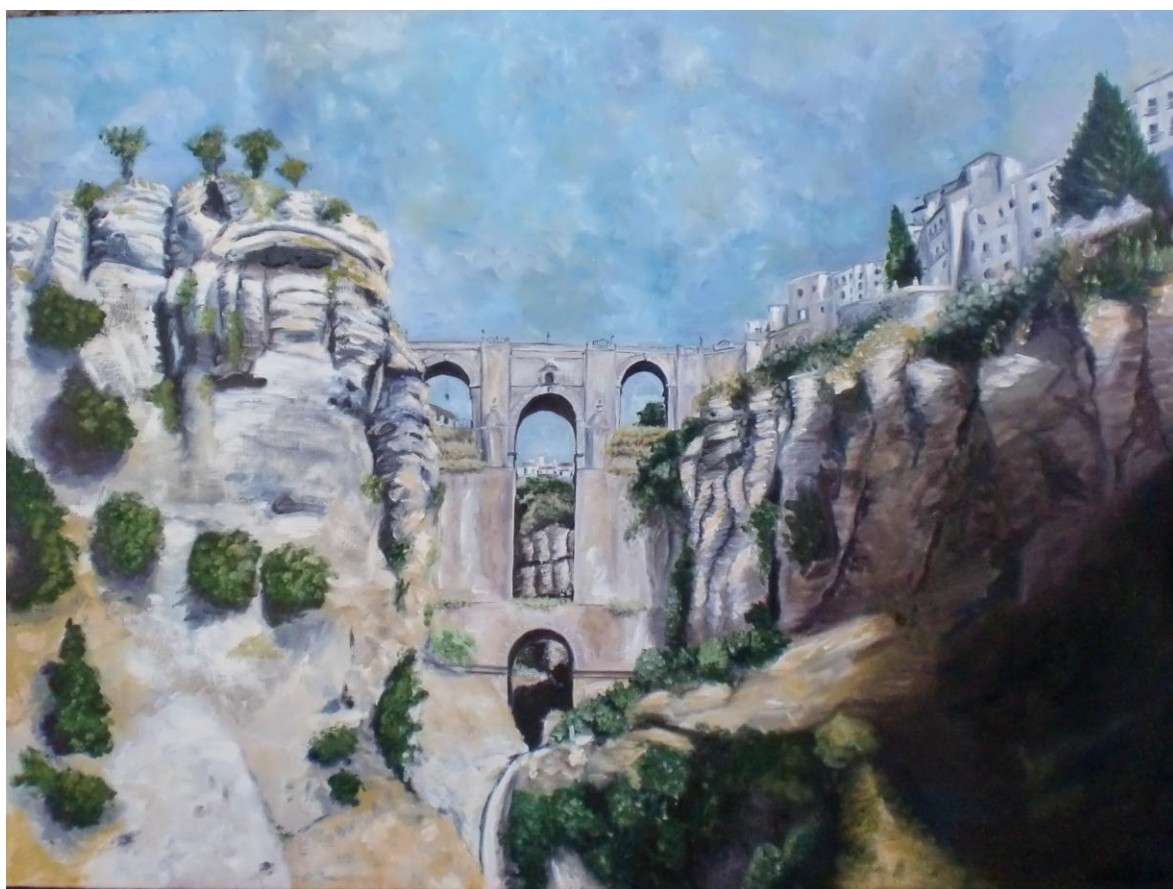


Figura 34: locais de passagem VII, 2010 óleo sobre tela.



Figura 35: Fotografia linhas de bordar.

I.3 “Elo...” A série a partir de desenhos anteriores...

Esta série proveio de desenhos realizados a partir de 2004, todos inicialmente sem título. Pouco depois um desses trabalhos foi selecionado para compor a capa do livro “Elo, Entrelinhas e Alucinações”⁷ e o título do livro passou a designar a série.

Após o almoço, Maria se sentou na confortável poltrona e olhou através da janela de madeira. Sobre a mesa, lapiseira e caderno cheio de folhas em branco. O gozo e o tormento do escritor. A necessidade, o prazer, a dor, deslizando alucinações no espaço entre as linhas. Os elos que Maria lançara em momentos de inspiração, há tanto tempo, eram rapidamente recuperados. p. 134-135⁸.

Dentre os materiais empregados por mim, o mais difícil de aprender a lidar foi a tinta acrílica. Além da diferença de consistência, se comparada à tinta a óleo, a secagem extremamente rápida e o brilho excessivo da pintura final me incomodaram bastante, por não serem desejados na visualidade do trabalho.

A tinta acrílica funcionou bem quando usada diluída, sobre um suporte poroso, como o papel. Este recurso foi usado para compor o trabalho final de Pintura Projeto S/ título I – Da série “Elo...” (Figura 36). A base imagética é uma série de desenhos realizados em nanquim colorido sobre papel 180gr, produzida

7 BARBOSA, Daniel Ricardo. *Elo, Entrelinhas e Alucinações* – Sorocaba / Lisboa: O Clássico / Canto Escuro, 2008. <http://www.eloentrelinhasealucinacoes.blogspot.com.br/>

8 *Ibidem* 7.

entre 2004 e 2006. O suporte produzido para este trabalho é composto por madeira compensada com aplicação de papel Canson 280gr, que havia sido previamente molhado para tornar sua superfície mais permeável. Transferi o desenho para o suporte com carbono branco. Então foram refeitos os traços do desenho com nanquim e, em seguida, aplicada a tinta acrílica. Algumas áreas receberam colagem de outros papéis com a intenção de ressaltar e valorizar a composição.



Figura 36: S/título I – da série “Elo...”. junho 2010, acrílica sobre painel revestido.



Figura 36a: S/ título I - da série "Elo..." detalhe.



Figura 37a: Gengibre – da série “Elo...”. detalhe



Figura 37: Gengibre – da série “Elo...”. junho 2010, acrílica sobre painel revestido.

As margens das imagens, deixadas propositadamente irregulares, sugerem que a imagem poderia continuar a surgir do suporte em branco, a partir do centro. É a deixa para que as imagens sejam repetidas em outras circunstâncias – outra existência sempre recomeçada. O mesmo nos diz Merleau-Ponty a respeito de Cézanne “Para um pintor como esse, uma única emoção é possível: o sentimento de estranheza, e um único lirismo: o da existência sempre recomeçada.” ⁹ (p.133).

9 MERLEAU – PONTY, Maurice. *A dúvida de Cézanne, In: O Olho e o espírito*. Cosac e Naify, São Paulo, 2004.

– Capítulo II –

Pintura: processos do Indelével.

O silêncio tantas vezes celebrado da pintura não é apenas uma fórmula, mas um conceito inerente ao seu modo de representação. E é por isso que é preciso distinguir rigorosamente o discurso sobre a arte e a arte em si, embora hoje em dia alguns acreditem que o discurso é constitutivo de toda produção artística. ¹⁰ (p. 10)

Estou tratando de silêncio e outras ausências. O trabalho ainda está sem título. Não sei se pertence a uma das séries abordadas no capítulo I ou se é o início de algo novo. O que se seguirá após o curso de graduação?

O exercício de qualquer atividade tem a finalidade primeira de fixar o processo ao qual nos entregamos. Pintar se presta principalmente à execução de um exercício da memória, mental e corporal. Reminiscências materiais nos levam a acessar mais rapidamente essas memórias.

Partindo novamente de uma imagem preexistente, desta vez um dos desenhos da série “Elo...”, planejei a execução de uma ampliação do esquema composicional, juntando a ele outras estratégias usadas na execução de trabalhos anteriores. Mas qualquer ideia sobre a execução de um trabalho é, *a priori*,

10 LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura textos essenciais* vol. 1. Ed. 34, São Paulo, 2004. 1ª ed.

diferente do trabalho, mesmo na imaginação do produtor.

A necessidade de usar referências do cotidiano é sentida por todos aqueles que produzem imagens. Nesse trabalho, eu quis usar materiais com os quais tenho familiaridade, mesclando processos de produção que servem a outros propósitos, como o bordado e a costura, na prática artística.

A linha como ponto de partida na formação da imagem, *linha*, como substantivo material, aplicada ao suporte com pontos de bordado. Usando um suporte de tecido, composto por retângulos de diversos tecidos em tons de branco, unidos por costuras. Este tecido não está agregado a nenhum tipo de chassi. O plano inicial é que ambas as faces da pintura sejam visíveis ao espectador. A superfície do suporte não recebeu tratamento prévio, buscando preservar a maleabilidade do tecido.

Segundo Merleau-Ponty, “A expressão daquilo que existe é uma tarefa infinita” ¹¹ (p. 131). Nessa ação de exprimir acabamos por criar um universo paralelo. Um lugar onde o espectador pode mergulhar. Ao alterar as proporções do suporte, ampliando sua altura para cerca de 3 m e mantendo a largura em cerca de 1,10 m, em busca de criar um nicho para este universo paralelo, faz-se um portal onde se transpõe a barreira do real.

11 *Ibidem* 9.



Figura 38: "Elo... - canção das alturas" 2004, Nanquim sobre papel.

As camadas pictóricas seguirão o esquema de cores do desenho-base, porém realizarei misturas cromáticas com outras *nuances*. Camadas sucessivas de tinta serão colocadas até atingir a tonalidade ideal.

Algumas das influências dessas experimentações chegaram via *Internet*, acompanhando o trabalho de artistas contemporâneos que usam trabalhos de agulha em suas criações, tais como Ida-Lovisa Rudolfsson¹², Jo Hamilton¹³, Dorie

¹² <http://www.idalovisa.se/>

¹³ <http://www.johamiltonart.com/>

Millerson¹⁴, Daniel Kornrumpf¹⁵, Sybille Hotz¹⁶ e ainda algumas peças de Louise Bourgeois¹⁷, cujo trabalho pude ver também no Instituto Tomie Otake, em 2011.

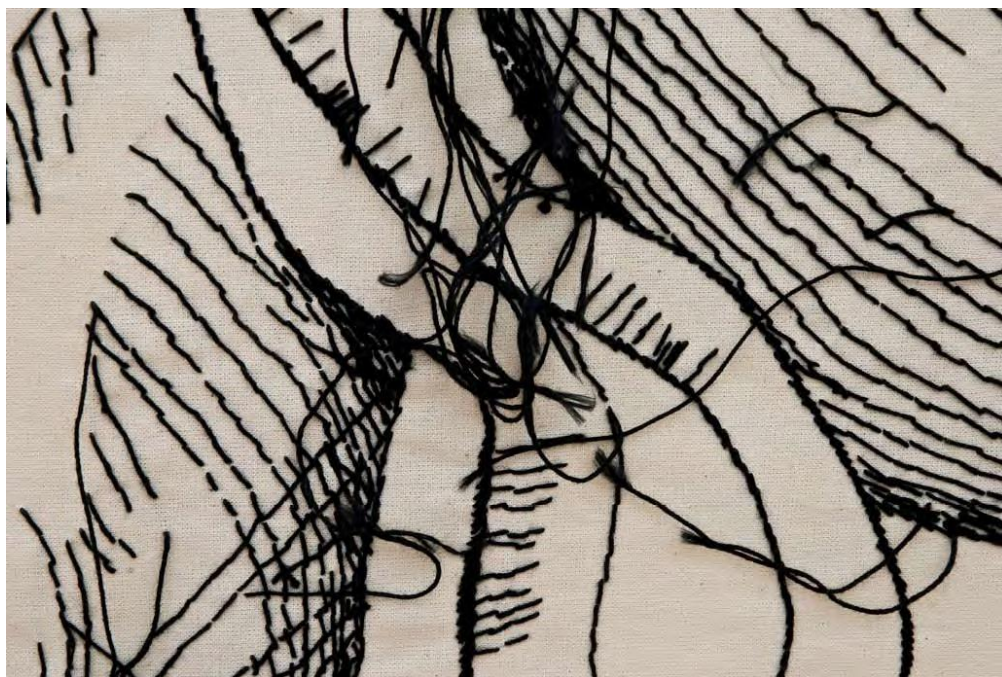


Figura 39: Sybille Hotz. *Detalhe wachsen 02* // 2011 // *Wolle auf Nessel* // 130 x 200 cm

Tal como em “S/ título”, da série “elo...”, 2010 (figuras 28 e 29), a tinta-base escolhida foi a acrílica, devido principalmente à sua secagem rápida e adaptabilidade ao suporte, visto que o tecido sem tratamento prévio não aguentaria o efeito de oxidação das tintas à óleo, com o passar do tempo. Portanto, decidi usar novamente a tinta acrílica diluída, aproveitando a propriedade de absorção do suporte, tal como uma folha de papel para aquarela.

As cores do primeiro plano, um verde esmeralda frio e sem misturas

14 <http://www.doriemillerson.com/>

15 <http://danielkornrumpf.com/home.html>

16 <http://www.shotzs.de/>

17 <http://www.hauserwirth.com/exhibitions/743/louise-bourgeois-the-fabric-works/list-of-works/>

intercalado ao verde claro, obtido pela adição de branco ao verde, se referem ao orgânico e ao mesmo tempo à artificialidade, dualidades que geram embate, inversão na perspectiva da percepção das cores.

Mas porque o uso do vermelho e não do azul na composição do último plano?

O vermelho é cor complementar do verde, já o azul é a cor primária, uma de suas constituintes, o contraste entre azul e verde é menor devido à familiaridade entre os dois. Buscando o impacto visual que só o vermelho pode proporcionar e aliado ao verde, seu tom complementar, a imagem foi construída pensando em impactar o espectador, causar um estranhamento perante o insólito. Em seu *Teoria das Cores*, Goethe disserta a respeito da influência do vermelho, que remete imediatamente à sensação de alerta e perigo iminente.

A imagem provoca um excessivo estímulo visual que estonteia pelas tonalidades de vermelho obtidas com a simples sobreposição da aguada colorida sobre o suporte, pela capilaridade do tecido que provoca manchas inesperadas na superfície pictórica, além da perspectiva realçada pelas *linhas* materiais pousadas sobre a pintura.

A combinação de cores, o contraste direto, vermelho e verde esmeralda, contrapondo com o preto dos contornos e algumas áreas com cores derivadas das anteriores, criam pontos de atenção que dialogam com a perspectiva das linhas e às vezes pairam no primeiro plano. Vermelho atenuado com branco produzindo

um rosa intenso, luminoso e praticamente fluorescente quando observado no conjunto composicional.

Não trata somente de silêncio, mas do vazio, apesar de representar uma superfície levemente acidentada, pontuada pela geometria dos quadrados, triângulos e retângulos, sucessivamente dispostos, semelhantes aos esquemas de projeção 3D usados em engenharia, mas que também nos remete ao trabalho desenvolvido por Paul Klee (que, no entanto, contrapõe uma geometria mais plana a uma gama de misturas cromáticas a resultar na distorção da perspectiva pelo uso dos matizes).

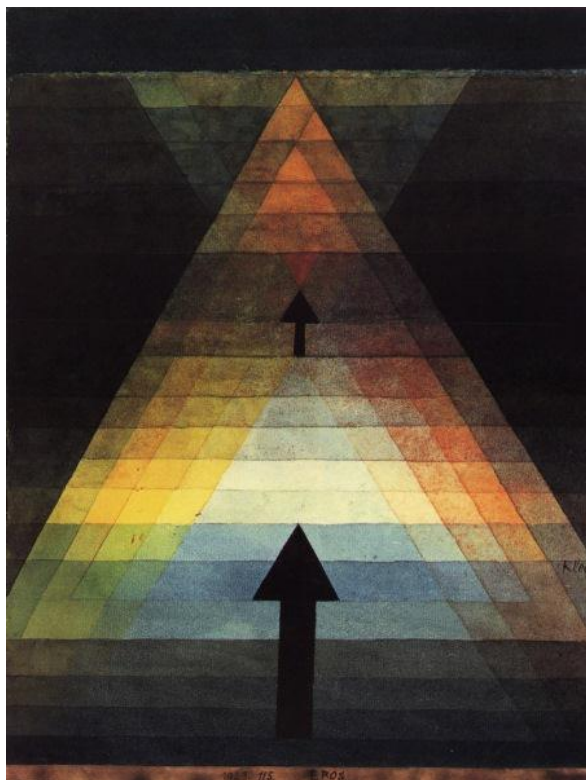


Figura 40: Paul Klee, Eros, 1923. Aquarela sobre papel e cartão.

Dessa *rede* de linhas dispostas numa perspectiva imaginária, como num solo infértil a se estender até o horizonte, brota em algum desses locais delimitados,

insuspeitável feixe denso de linhas, tal como uma planta nasce em meio a placas de concreto num centímetro livre de solo, onde encontra firme suporte às suas raízes!

Em muitas ocasiões da história da Humanidade, foi em meio da aliteração desordenada, diante da mesmice, que surgiu o novo. Não nos nega, portanto a alusão às ideias de Darwin, evolução das espécies, desenvolvimento do mundo e expansão do universo.

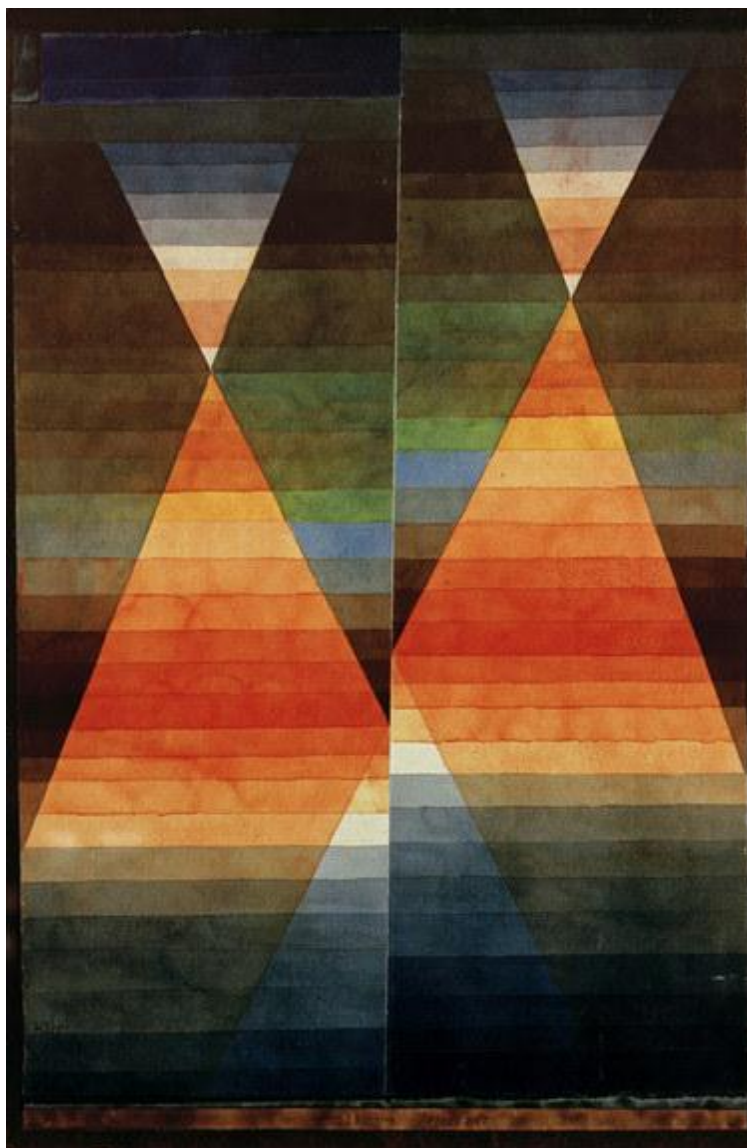


Figura 41: Paul Klee, *Doppelzelt*, 1923. Aquarela sobre papel e cartão.

Pressupor que o discurso sobre a pintura possa ser adequado a seu objeto – isto é, que ele possa apreender verdadeiramente o que ela quer significar, e que a obra pictórica seja estruturalmente feita para ser significada pela linguagem – equivale a considerar de antemão verdadeiro o próprio objeto que se questiona¹⁸. (p. 9)

¹⁸ *Ibidem* 10.



Figura 42: Prova de suporte, tecido costurado à máquina. Fotografia digital, 2012.



Figura 43: Prova de suporte, tecido bordado à mão e pintado. Página que integra o diário do Ateliê IV, 2012.



Figura 44: Processo de colocação das linhas. Fotografia digital, 2012.

A repetição infinita de um padrão, em algum momento, provoca uma anomalia, uma falha na cópia. Este fenômeno ocorre em todos os aspectos da vida, células deixam de se repetir e replicam em contestação ao estresse sofrido pelo organismo, tornando-se cancerosas. Nos sistemas políticos, após período extenso de continuidade que castiga o meio social, surgem contestações e revoluções. Nas Artes, os períodos de continuidade, cuja analogia com o terreno onde tudo parece mesmice é válida, são sucedidos por movimentos que visam a ruptura e o passo além (como as linhas ascendentes que, aparentemente sem motivação, mas cheias do sentido doado justamente pela repetição, expandindo-se em todas as direções, tomam o espaço do suporte).

Toda ruptura, no entanto, a princípio é renegada. Acostumados ao padrão,

pretendendo manter a comodidade da repetição, os elementos apresentam oposição ao novo. Mudar significa movimento que eles temem, porque é necessário repensar toda a lógica da vida e organizações. Prevê-se o caos, oriundo do embate entre o novo e as forças que a ele se opõem.

A possibilidade de observar o verso da pintura se relaciona intrinsecamente ao caos surgido direta ou indiretamente do novo. O verso do suporte revela algo da execução da pintura e também a desordem, a sobreposição das ações da adição dos materiais, fios e camadas de tinta.

A permeabilidade do suporte deixa explícitas as áreas onde a cor foi usada diluída, a densidade da camada pictórica foi preservada, onde a primeira cor aplicada não foi a definitiva na organização final da composição. Toda a aparente ordem das coisas do lado direito se confunde e revela o caos no emaranhado das linhas do avesso. Esse excesso da imagem é um ruído visual que, no seu auge, nos leva de volta ao ponto de partida: o *silêncio*.

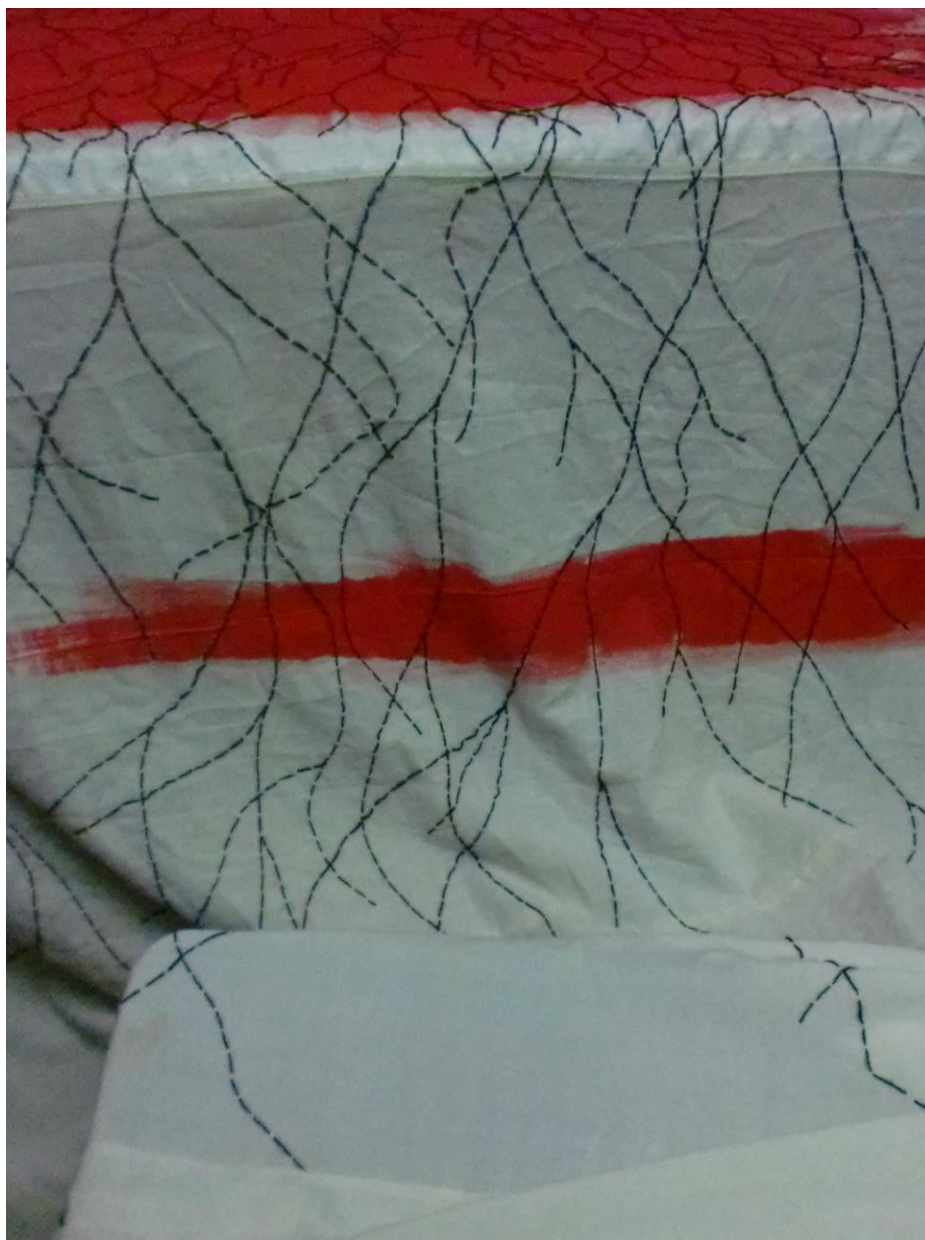


Figura 45: Processo da pintura. Fotografia digital, 2013.

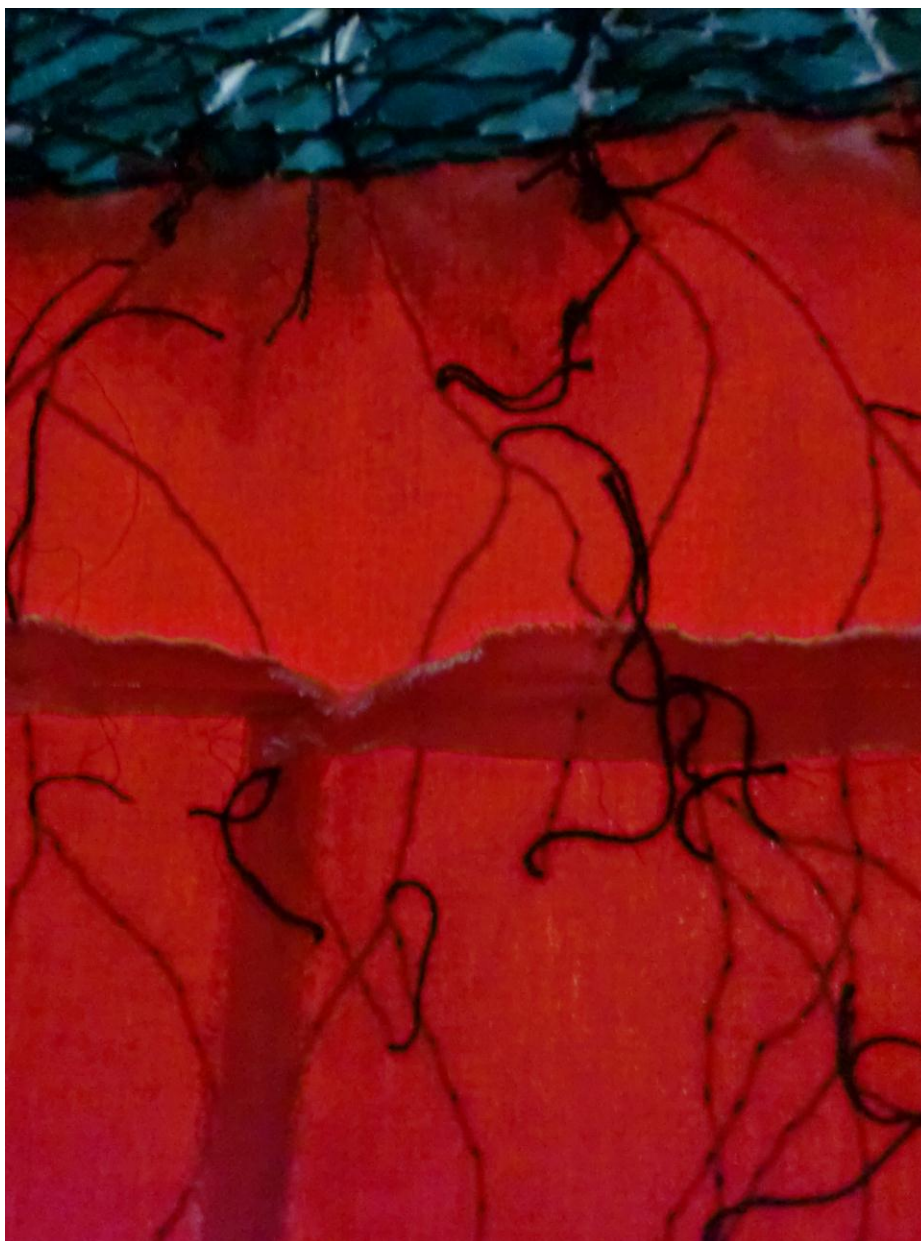


Figura 46: Avesso da pintura. Fotografia digital, 2013.

– *Epílogo (Conclusão)* –

Excertos Diários

Pode-se afirmar que nada é repetitivo, dado que a imagem decalcada é refeita de modo diferente a cada execução. A possibilidade de executar a mesma imagem por caminhos diferentes, com materiais diversos, é uma oportunidade para aguçar a percepção do olhar, encontrar novas soluções a cada processo e percorrer caminhos desconhecidos, encontrando assim o domínio da técnica e da cor.

26 de abril 2010

... O espelho não me reflete...

Sou invisível.

18 de maio 2010

... Às vezes a gente tem que ser impermeável.

7 de novembro de 2012

Ter liberdade pra mim é poder experimentar algo novo, provavelmente um processo avesso ao anterior. O meu trabalho depende fundamentalmente dessa liberdade.

Cada trabalho é um ser solitário, um *corpo*... tanto no método de trabalho e dimensões, mas principalmente no tema. Não há um conjunto, nem nexos entre eles. Mas gosto de pensar que todos eles têm essa carga de solidão como pano de fundo.

20 de novembro 2012

Caminhei e senti que já havia caminhado o suficiente, senti que o trabalho naquela direção já não era mais necessário. Atingi um ponto de repouso.

... não posso ver a não ser deste ponto de vista, do ponto de vista do eu, de dentro deste corpo que habito agora. Portanto é impossível ter a partir daqui uma visão imparcial. A visão parte *desta parte Eu* da sociedade.

– dezembro de 2012

Eu sou um produtor de imagens, a verborragia não me interessa.

*Antes de mais e mais que tudo, à arte exige-se a autonomia. A autonomia face aos poderes políticos, econômicos, religiosos e aos demais poderes sociais. Inclusive aos próprios poderes artísticos. À arte exige-se autonomia absoluta.*¹⁹.

19 VICENTE, Vítor. Entrevista concedida a Daniel Ricardo Barbosa, em <http://danielricardobarbosa.blogspot.com.br/2008/03/non-sense-no-papas-convite-aos.html> acessado em 20 de dezembro de 2012.

– Do mote para os processos.

A arte parece comprometida, histórica e socialmente. Daí o esforço do próprio artista para destruí-la. Vejo três formas para esse esforço. O artista pode passar a um outro significante: se é escritor, tornar-se cineasta, pintor, ou, pelo contrário, se é pintor, cineasta, desenvolver intermináveis discussões críticas sobre o cinema, a pintura, reduzir voluntariamente a arte à sua crítica. Pode também despedir a escritura, submeter-se à escrevinhação, tornar-se douto, teórico intelectual, nunca mais falar senão de um lugar moral, limpo de toda sensualidade de linguagem. Pode, enfim, pura e simplesmente pôr-se a pique, parar de escrever, mudar de profissão, de desejo.²⁰ p. 64

Nós vemos a profundidade, o aveludado, a maciez, a dureza dos objetos – Cézanne dizia mesmo: seu cheiro. Se o pintor quer exprimir o mundo, é preciso que o arranjo das cores traga em si esse todo indivisível, caso contrário, sua pintura será uma alusão às coisas e não as mostrará na unidade imperiosa, na presença, na plenitude insuperável que é, para todos nós, a definição do real. Eis porque cada pincelada deve satisfazer a uma infinidade de condições, eis porque Cézanne meditava às vezes durante uma hora antes de executá-la: ela deve, como diz Bernard, “conter o ar, a luz, o objeto, o plano, o caráter, o desenho, o estilo”. A expressão daquilo que existe é uma tarefa infinita.²¹ p. 131

20 BARTHES, Roland. *O prazer do texto – série elos*, 2. 4ª ed. tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1996.

21 *Ibidem* 9.

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, Daniel Ricardo. *Elo, Entrelinhas e Alucinações* – Sorocaba / Lisboa: O Clássico / Canto Escuro, 2008.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, Série Elos, v.2, 4ª ed. 1996.

CAPRA, Fritjof – O Tao da Física. São Paulo, Cultrix, 1983.

LICHTEINSTEIN, Jacqueline. *A pintura textos essenciais*, vol. 1. Ed. 34, São Paulo, 2004.

MERLEAU – PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne, In: *O Olho e o espírito*. Cosac e Naify, São Paulo, 2004.

Internet Links

Figura 4 <http://www.saatchionline.com/julianocaldeira> acessado em 12/12/2012.

Imagens de Van Gogh, Degas e Cézanne.

http://www.wga.hu/html_m/d/degas/7/index.html acessado em 10/01/2013.

Imagens de Degas http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/110000559?rpp=20&pg=1&rndkey=20130110&ft=*&deptids=11&who=Edgar+Degas&pos=20 acessado em 10/01/2013.

<http://www.eloentrelinhasealucinacoes.blogspot.com.br/>

Vítor Vicente, entrevista concedida à Daniel Ricardo Barbosa, em

<http://danielricardobarbosa.blogspot.com.br/2008/03/non-sense-no-papas-convite-aos.html> acessado em 20 de dezembro de 2012.

Immanuel Kant – Crítica da razão pura,

<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/critica.html> acessado em 27/11/2012.

Juliano Caldeira Website atualmente em www.julianocaldeira.com

Imagens de Morandi, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/morandi-still-life-n05782> acessado em 10/01/2013.

Sybille Hotz <http://www.shotzs.de/>

Daniel Kornrumpf <http://danielkornrumpf.com/home.html>

<http://www.hauserwirth.com/exhibitions/743/louise-bourgeois-the-fabric-works/list-of-works/>

<http://www.doriemillerson.com/>

<http://www.johamiltonart.com/>

<http://www.idalovisa.se/>

ÍNDICE IMAGENS

Figura 1: <i>Seis</i> , 2001. Detalhe	
Figura 1a: <i>Seis</i> , 2001. Óleo s/ tela.	03
Figura 2: <i>Gato</i> , junho 2010. Óleo s/ tela.	06
Figura 2a: <i>Gato</i> , junho 2010. Detalhe.	07
Figura 3: <i>Caminho da pirâmide</i> , 2003 óleo s/ tela.	08
Figura 4: Juliano Caldeira - <i>Bruxaria, ho in fire</i> , Óleo s/ tela.	09
Figura 5: <i>Daniel</i> , setembro 2009 Aquarela.	10
Figura 6: <i>Autorretrato</i> , maio 2010 acrílica s/ tela.	
Figura 7: <i>S/ título</i> , 2007-2010 óleo s/ tela.	11
Figura 8: página de revista.	12
Figura 9: Fotografia casa da pirâmide, 2001.	13
Figura 10: Fotografia porteira, 2001.	14
Figura 11: <i>O machado I</i> , abril 2010 Encáustica quente.	
Figura 12: <i>O Machado II</i> , abril 2010 encáustica fria s/ painel revestido	15
Figura 13: <i>O Machado III</i> – Casa da Pirâmide. Abril 2010, acrílica s/ tela.	16
Figura 14: <i>O Machado IV</i> , maio 2010 óleo s/ tela.	
Figura 15: <i>Machado 0</i> , 2010 nanquim e aquarela s/ papel.	17
Figura 16: <i>O Machado V</i> , 2012 óleo s/ tela.	18

Figuras 17, 18, 19: Cézanne, Mont Sainte-Victorie.

17 CÉZANNE, Paul Mont Sainte-Victoire 1904-06 Oil on canvas, 73 x 92 cm Museum of Art, Philadelphia	20
18 CÉZANNE, Paul Mont Sainte-Victoire c. 1887 Oil on canvas, 67 x 92 cm Courtauld Gallery, London	20
19 CÉZANNE, Paul Mont Sainte-Victoire Seen from Les Lauves 1904-06 Oil on canvas, 74 x 82 cm Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City	21

Figuras 20, 21, 22: Van Gogh, Vaso com girassóis.

20 GOGH, Vincent van Vase with Fourteen Sunflowers August 1888, Arles Oil on canvas, 93 x 73 cm National Gallery, London	21
21 GOGH, Vincent van Sunflowers January 1889, Arles Oil on canvas, 92 x 71 cm Museum of Art, Philadelphia	22
22 GOGH, Vincent van Vase with Twelve Sunflowers August 1888, Arles Oil on canvas, 92 x 73 cm Neue Pinakothek, Munich	22

Figuras 23, 24: Morandi.

23 Morandi, Giorgio Still life 1946 Oil on canvas 37,5 X 45,7 cm Tate	23
24 Morandi, Giorgio Still life 1950 Oil on canvas	23

Figuras 25 e 26: Degas.

25 Portrait of Madame Paul Valpinçon(?)

1865

Oil on canvas 73.7 x 92.7

Metropolitan Museum of Art, NY

24

26 Portrait of Madame Paul Valpinçon(?)

1865

Pencil, 357 x 233 mm

Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge

24

Figura 27: Foto de revista.

25

Figura 28: *Locais de passagem I*, 2010 encáustica fria s/ painel revestido.

Figura 29: *Locais de passagem II*, 2010 encáustica fria s/ tela.

26

Figura 30: *Locais de passagem III*, 2010 aquarela e tinta s/ papel.

Figura 31: *Locais de passagem IV*, 2010. Aquarela s/ papel.

Figura 32: *Locais de passagem IV*, 2010. Aquarela s/ papel.

27

Figura 33: *Locais de passagem VI - estandarte*, 2010 bordado à máquina s/ tecido.

29

Figura 33a: *Locais de passagem VI - estandarte*, 2010 detalhe.

29

Figura 34: *loais de passagem VII*, 2010 óleo s/ tela.

30

Figura 35: Fotografia linhas de bordar.

31

Figura 36: S/ título I – da série “Elo...”. junho 2010, acrílica s/ painel revestido.

33

Figura 36a: S/ título I - da série "Elo..." detalhe.

34

Figura 37: Gengibre – da série “Elo...”. junho 2010, acrílica s/ painel revestido.

35

Figura 37a: Gengibre – da série "Elo..." detalhe.

34

Figura 38: "Elo... - canção das alturas" 2004, Nanquim sobre papel.

38

Figura 39: Sybille Hotz.

Detalhe wachsen 02 // 2011 //

Wolle auf Nessel // 130 x 200 cm

39

Figura 40: Paul Klee, Eros, 1923. Aquarela sobre papel e cartão. 41

Figura 41: Paul Klee, Doppelzelt, 1923. Aquarela sobre papel e cartão. 42

Figura 42: Prova de suporte, tecido costurado à máquina. Fotografia digital, 2012.

Figura 43: Prova de suporte, tecido bordado à mão e pintado. Página que integra o diário do Ateliê IV, 2012. 43

Figura 44: Processo de colocação das linhas. Fotografia digital, 2012. 44

Figura 45: Processo da pintura. Fotografia Digital, 2013. 46

Figura 46: Avesso da pintura. Fotografia Digital, 2013. 47

Impresso com Durabrite Ultra Ink® via Epson TX 420W,
em papel apergaminhado 180 gr/m²
usando fonte Palatino Linotype diagramado pela autora.
Tiragem 3 exemplares.

