

EM UM RELATO DO CORPO¹
(IN A BODY REPORT)

Eleonora Gomes.² Unespar/Embap
Curitiba- Paraná- Brasil. eleonoragomes@hotmail.com

RESUMO: Neste artigo reflito a partir da minha prática artística sobre o processo da pintura: do fazer, dos embates com o suporte, os entornos, as bordas, os vazios, a tinta, a cor, o espaço e sua relação com o mundo comum e o espectador. Através das imagens dos trabalhos afirmo minha trajetória e meus pensamentos no mundo da arte.

PALAVRAS CHAVES: Corpo; Pintura; Fazer.

ABSTRACT: In this article I reflect from my artistic practice on the process of painting: the make, clashes with the support, the surroundings, the edges, empty, ink, color, space and its relation to the ordinary world and the spectator. Through the images of the work say my career and my thoughts on the art world .

KEYWORDS: Body; Painting; to do.

(intériEUr)

Esta pesquisa foi iniciada em 2012 durante meu último ano de graduação no curso superior de pintura da EMBAP. Após quatro anos da faculdade determinei que não poderia me formar no curso de pintura sem ter “enfrentado” a pintura. Uso o verbo *enfrentar* pela razão de que, para mim, pintar sempre foi uma luta. No curso fomos estimulados a pensar e questionar o nosso papel de artista e a parte prática de ateliê não nos era cobrada. A formação não foi técnica e sim do pensamento artístico. Embora alguns tenham efetivamente pintado durante o curso, para defender esse posicionamento tiveram de buscar recursos complementares, fora da instituição, tais como cursos de técnicas e práticas de pintura e desenho. Mas para mim nunca fez muito sentido saber fórmulas de cores, perspectiva e tudo mais que a pintura envolvia de um ponto de vista técnico e, por esse motivo, praticamente não pinteí durante a faculdade.

No último ano me aventurei na pintura de uma forma franca, sem os treinamentos e segredos do ofício. Meu principal objetivo era pintar, e eu simplesmente pinteí. E veio a descoberta: *sim, posso pintar da maneira na qual acredito.*

¹ Trabalho de conclusão da Pós Graduação em Poéticas Visuais - Unespar/Embap. Orientador: Fábio Noronha.

² Formação: 2014: Pós Graduação em Poéticas Visuais- Escola de Musica e Belas Artes do Paraná (EMBAP), 2012: Graduada em Superior Pintura na Escola de Musica e Belas Artes do Paraná (EMBAP), 2001: Formada em Comunicação Social - Jornalismo – PUC/ PR.

Meu professor e orientador, Fábio Noronha, foi fundamental para todo esse processo. Foi nas suas longas e seguidas aulas que esse processo aconteceu. Foi através da prática que a descoberta de poder pintar tornou-se concreta. O resultado marcou as telas.

Em 2013 cursei a Pós-Graduação em Poéticas Visuais, e no que se segue serão expostos os pensamentos que desenvolvi nesse trajeto de três anos de pintura durante a graduação e pós graduação. Os autores Alberto Tassinari, Clement Greenberg, Leo Steinberg, Marcia Tucker e Richard Wollheim foram os principais teóricos da pesquisa.

Meus pensamentos e ações nesta pesquisa caminham nessa via do processo da pintura: do fazer, dos embates com o suporte, os entornos, as bordas, os vazios, a tinta, a cor, o espaço e sua relação com o mundo comum e o espectador.

Fase ZERO

Começo, como diz Jean Lancri em *O meio como ponto zero, pelo meio. Parto “do meio de uma prática, de uma vida, de um saber e de uma ignorância”* (LANCRI, 2002, p.18). Início o assunto por um trabalho de 2010/2011. Chamei esse início da pesquisa de fase ZERO, em referência direta ao “ponto zero” do livro citado acima. Essa fase está descrita em um tópico separado pois é anterior, não foi realizada no ano da pesquisa, mas é seu ponto de partida.

Essa etapa consiste em um painel de MDF de dimensões 1,90m por 4m no qual retratei meu corpo com uma ampliação distinta de cada parte, em tamanhos de suporte diferentes e em módulos. O nome desse painel é *Partes*. É um estudo do meu corpo em secção. A escolha da escala de cada parte foi arbitrária. O pé, por exemplo, foi ampliado 7 vezes (7:1). A composição desse primeiro painel é ordenada por perna, braço, seio, barriga, costas, virilha, pé e dedos da mão e do pé. Esse trabalho, realizado a partir de uma observação do meu próprio corpo, não apresenta feições anatômicas com seus refinamentos e detalhes, mas apresenta elementos pertencentes a essa origem.



Fig. 01: Partes. Acrílica s/MDF 1,90 x4,00 m 2010/2011

O assunto que me motivou a realizar essa série de trabalhos foram as transformações que meu corpo sofreu durante e após uma gravidez; a partir daí, pude levantar questões que foram elaboradas através da pintura. Nesse horizonte li o livro de Linda Nochlin *The body in pieces: The fragment as a metaphor of modernity*, no qual a autora fala sobre trabalhos de artistas neoclássicos, românticos, impressionistas, pós-impressionistas e modernos, trazendo questões da representação parcial do corpo, da fragmentação e da mutilação como uma metáfora da modernidade. Assim como a autora, discorro sobre a nostalgia e tristeza pela perda de uma totalidade através da pintura do meu corpo retratado em partes. Meu processo de pintar usa o corpo como instrumento. O pintar não é apenas

com o pulso, é com o corpo todo. O corpo é, assim, simultaneamente tomado como instrumento e assunto em meu trabalho.



Fig. 02: Bye Pollock. Acrílica s/tela 1,60m x 3,00m. 2009/2012



Fig. 03: Branco. Acrílica s/tela 1,60m x 3,00m. 2012

2012: EM UM RELATO DO CORPO

Neste primeiro tópico apontarei os trabalhos e os conceitos que embasaram o primeiro ano desta pesquisa. A opção por separar este trabalho em tópicos específicos deu-se não apenas em virtude da ordem cronológica em que se estruturou, mas busco também ressaltar o ano de 2012 que

foi tão marcante para minha pesquisa e assinalar a continuidade com o desenvolvimento da pesquisa para a Pós-Graduação em Poéticas Visuais no ano de 2014.

Em um relato do corpo é o nome inicial dado à pesquisa em 2012 para o trabalho de Conclusão de Curso em Pintura na Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP. Realizei durante o ano de 2012 uma série de 17 pinturas em diferentes suportes e materiais, sendo os dois trabalhos principais em grandes dimensões: *Bye Pollock e Branco*. E foi dessa prática plástica que parti para os questionamentos e abordagens reflexivas de caráter teórico.

Relacionei as transformações que as pinturas atravessaram durante o primeiro ano desta pesquisa principalmente com as ideias de Alberto Tassinari, Clement Greenberg e Leo Steinberg. Deparei-me, sobretudo, com conceitos de planificação da pintura e os embates teóricos entre os pensadores.

Em primeiro lugar, destaca-se Greenberg e a sua ideia de que cada arte deveria se tornar pura. O crítico formalista americano aponta que a pintura americana pós-guerra, especialmente o expressionismo abstrato, foi o auge desse processo de identificação da Pintura. Defendeu a planaridade na pintura porque acreditava que ela ditava a única maneira possível e necessária de se ver um quadro: apenas como uma pintura, e não vendo o que supostamente está no quadro para além da própria pintura, tal como se tende a ver em trabalho dos antigos mestres. Greenberg critica a arte realista porque, segundo ele, ela foi usada para “esconder a arte”. Ele defendeu que a arte sem esses recursos ilusionistas seria então a verdadeira arte, “a arte pela arte”.

Steinberg relativiza essas ideias greenbergianas reconhecendo a autoconsciência formal já nos grandes mestres renascentistas: “Toda arte de importância, pelo menos desde os Trezentos, preocupa-se com a autocrítica. A arte é sempre sobre arte, sejam quais forem suas outras preocupações” (STEINBERG, 2001, p.194). E mais importante, o autor desqualifica Greenberg tirando do foco principal o valor estético e formal das obras e ressaltando a importância da arte abstrata moderna em seu conteúdo.

Desenvolverei esses pensamentos no decorrer do texto juntamente com a exposição do trabalho plástico, mas afirmo aqui que esse percurso de leitura permitiu esclarecer que as discussões sobre o espaço existiram na pintura independentemente da época e do movimento artístico. Ele é intrínseco à pintura. E, como será explicitado mais adiante no texto, foi igualmente importante cativar-me com Greenberg e em seguida perceber que sua fala envolvente era no entanto falsa.

Tassinari em seu livro “*O Espaço Moderno*” apresentou-me os conceitos de uma espacialidade moderna como um espaço em obra, um território do fazer. A partir da colagem de Braque e Picasso em 1912 o espaço se torna disponível e receptivo ao mundo comum. “O mundo da obra e o mundo comum deixam de ser entidades separadas, e passam a trocar de posição. O espaço comum e o espaço da obra se comunicam através do fazer da obra “onde o feito pode mostrar-se ainda como que se fazendo” (TASSINARI, 2001, p. 44). *Ritmo de outono* de Jackson Pollock, uma obra tão significativa para esses conceitos e para meu trabalho, mirou o futuro da arte contemporânea porque apontou esse mundo comum. Nela, a tela funciona como uma figura sobre um fundo, e este fundo é a parede do museu: é o espaço do mundo comum.

Os assuntos e autores acima pautam minha pesquisa na medida em que minhas pinturas se relacionam e fazem referência a obras de pintores expressionistas abstratos como Jackson Pollock, Willem de Kooning e Philip Guston.



Fig. 4: SÉRIE NOPAPEL. Sem título acrílica s/papel. 210 x 297mm. 2014.

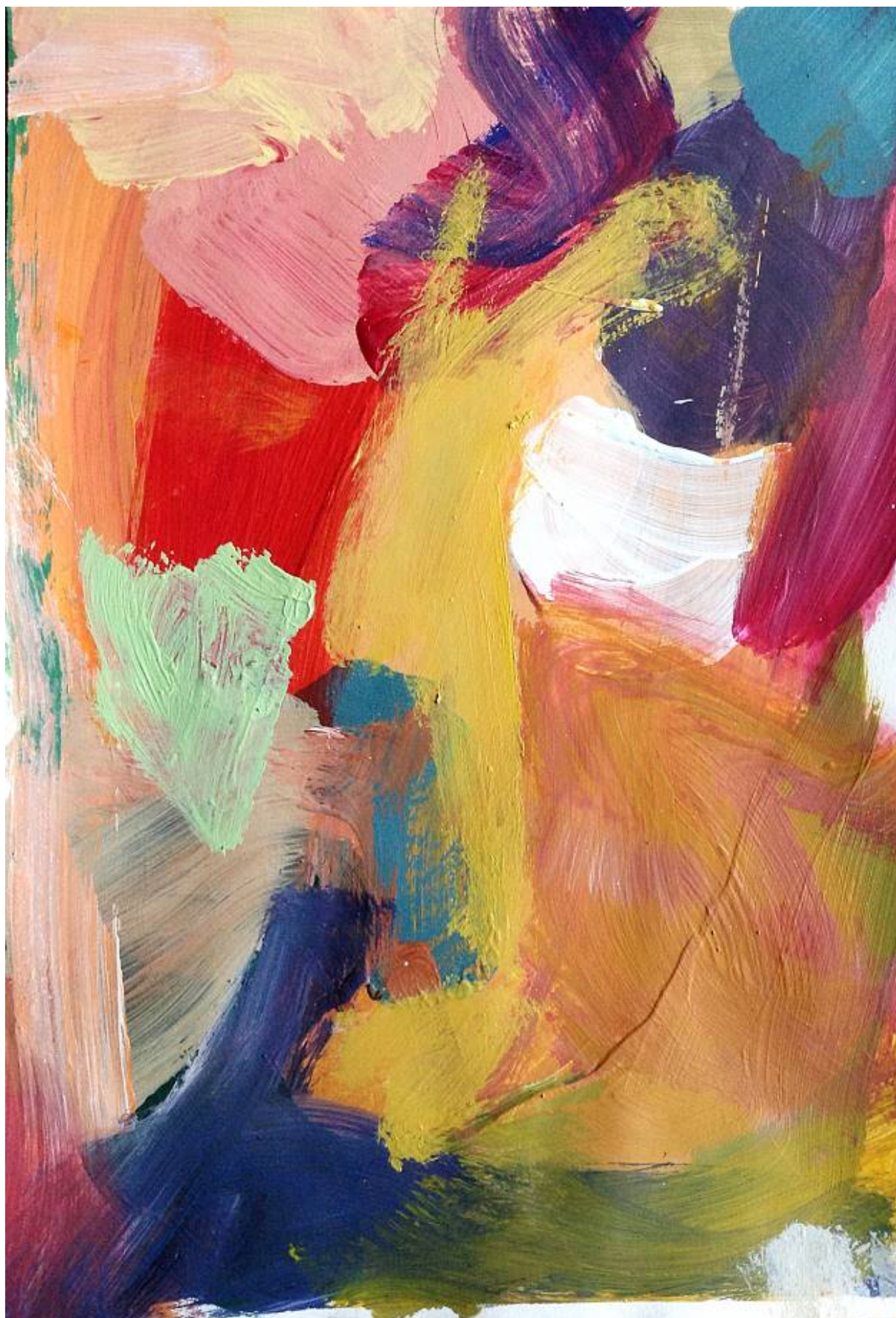


Fig. 05: SÉRIE NOPAPEL Sem titulo acrílica s/papel 210 x 297 mm 2014

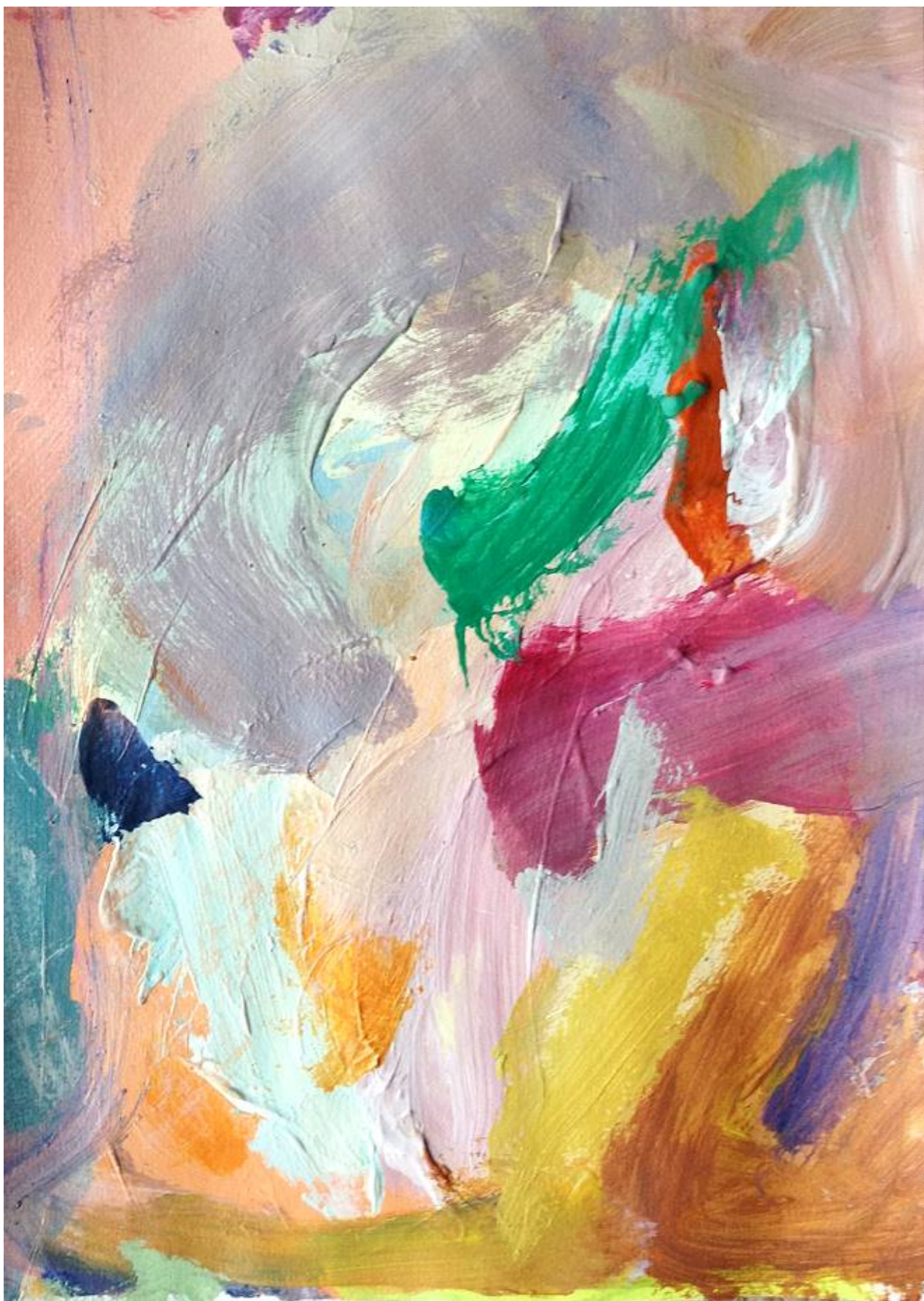


Fig. 06: SÉRIE NOPAPEL. Sem título acrílica s/papel. 210 x 297 mm. 2014



Fig. 07: SÉRIE NOPAPEL. Sem título acrílica s/papel 210 x 297mm. 2014.



Fig. 08: SÉRIE NOPAPEL. Sem título acrílica s/papel 210 x 297mm. 2014.

2014: EM UM RELATO DO CORPO

Em 2013 e 2014 proponho a continuidade da pesquisa para a Pós-Graduação em Poéticas Visuais da EMBAP. A pesquisa se chamava EM UM RELATO DO CORPO, e agora, nessa nova fase, passa a chamar-se EM UM RELATO DO CORPO, marcando-se duas palavras no meio da frase como que com uma tinta, mas deixando ainda visível o que há por baixo. Essa marca do nome ressalta as próprias marcas de tinta e as transparências das pinturas, o fazer do meu trabalho e principalmente a questão do erro e acerto que busco sempre na construção do meu espaço.

A ideia, como já mencionei, foi continuar a pesquisa e a pintar. Observando recortes dos trabalhos *Bye Pollock e Branco*, que eram carregadas de uma força própria, notei possibilidades de construções/soluções que me instigaram a continuar. Para essa nova etapa da pesquisa decidi diminuir o suporte. As telas de medidas grandes de 4 metros foram substituídas por folhas de papel A4. A pintura em uma área supostamente mais contida e limitada foi a princípio encarada como um desafio. Como fazer uma pintura gestual, livre, usando como instrumento o corpo todo, expressar-se em um espaço fisicamente reduzido? Será que posso pintar com toda aquela “vitalidade e força” em um pedaço pequeno de papel? Seria possível ter o que chamo de dança em frente a um papel de dimensões bem menores que meu corpo? Será que a pintura “perderia força” sem a suposta liberdade empregada nos trabalhos anteriores? Será que o tamanho menor não “daria força” ao trabalho justamente por apresentar sem tantos elementos o gesto, a materialidade, o corpo e a cor?

Para essa nova etapa do estudo o teórico principal teórico Richard Wollheim em *A pintura como arte* e seu conceito do significado pictórico, o que assimilamos ao ver uma pintura é o seu significado. O estruturalismo, a iconografia, a semiótica e o relativismo cultural não são as determinantes principais desse significado e sim a análise psicológica para o processo de produção.

Minha pesquisa trata de pintura e seu fazer, tem interesse na feitura, no gesto e na materialidade, no plano do suporte e suas camadas de tinta, na relação do trabalho com o espaço – o mundo comum – e no que isso suscitará nos observadores e em mim.

Ato de pintar

Começo a falar sobre o processo do trabalho plástico fazendo uma ligação com a fase ZERO. Foi a partir do painel *Partes* que os demais trabalhos aconteceram e na sequência cronológica em que apareceram nos dois tópicos Exposição (p.10 e p.21). Achei importante expor os trabalhos antes de iniciar o assunto das pinturas, pois dessa maneira acredito haver uma apresentação visual da pesquisa como uma linha que demonstra o processo de produção.

Ainda a autora Linda Nochlin exibe em seu livro uma obra de Henry Fuseli, *The Artist Overwhelmed by the Grandeur of the Antique*, a qual acredita ser uma narrativa do artista Fuseli sobre a perda da totalidade, da inteireza, e a pulverização de uma era clássica ideal, tratando assim com certo pessimismo o tempo presente, em que o artista, autorretratado, vê-se fraco e cego perante a grandeza do tempo anterior. Como elemento de destaque no trabalho de Henry Fuseli está o fragmento do pé e a escala agigantada dos fragmentos do corpo. Não conhecia esse trabalho antes de elaborar meu painel e, após conhecê-lo, foi inevitável estabelecer uma relação com a fase ZERO do meu trabalho. As imagens do meu corpo desmembrado em um painel remetem a essa perda de unidade que pessoalmente vivi na época de minha gravidez, em estado de total mudança física e psíquica. Acredito que foi essa dimensão psicológica que especialmente guiou minhas escolhas e intenções no ato de pintar.

Para Richard Wollheim, em *A pintura como arte*, a intenção do artista é praticamente tudo aquilo que se passa em sua cabeça no momento em que está pintando: desejos, finalidades, crenças, experiências, emoções... consequentemente, a análise do significado pictórico de uma pintura não

pode excluir a dimensão psicológica. O autor ressalta a tríade de fatores da qual depende o significado pictórico: o estado mental do artista, o modo como esse estado induz o artista a marcar a superfície da obra de determinada maneira, e o estado mental suscitado no espectador sensível diante do trabalho:

Acredito que a análise adequada do significado pictórico é a psicológica. (...) Segundo essa abordagem, o significado de uma pintura repousa na experiência induzida em um espectador suficientemente sensível, suficientemente informado, de olhar a superfície da obra conforme o artista foi levado a marcá-la por força de suas intenções. A superfície marcada deve ser o conduto pelo qual o estado mental do artista repercute na mente do espectador... (WOLLHEIM, 2002, p. 23)

O painel *Partes* retrata essa questão, e talvez não somente para mim fique claro que a forma fragmentada do meu corpo retratado e o tipo de feitura da pintura recebem forte influência do meu estado mental enquanto pintava.

A composição de figura e fundo branco permaneceu ainda por um período. As modificações dos primeiros trabalhos deram-se no plano de uma síntese da figura, em que os dedos, as unhas, os elementos característicos da figura foram deixando de aparecer claramente, e dessa maneira ressaltou-se a forma externa: o contorno da figura.

As cores a princípio eram puras e utilizadas diretamente dos tubos, sem misturas. A partir do trabalho *Sem título* de maio de 2012 (p. 11) comecei a construir os trabalhos com mistura de cores feita diretamente no suporte. E escolhi trabalhar com mais materialidade, mais espessura de tinta no suporte.

Os trabalhos que vieram a seguir foram perdendo a característica de figura e fundo e houve uma perda da característica figurativa mais clara para uma abstração. Olhando a sequência dos trabalhos, percebe-se que ela evidencia essa diferença de entendimento do espaço, apontando claramente a perda da profundidade. Surge “um fundo raso” (TASSINARI, 2001, p. 39).

Se o processo de aproximação dos planos para um fundo mais rasteiro de fato faz perder a nitidez da figuração e o espaço passa a afirmar uma bidimensionalidade, ainda assim qualquer representação de um objeto ou “entidade reconhecível”³ evoca o espaço tridimensional onde ele, objeto, está inserido. Assim, há um abandono da “representação da espécie de espaço que os objetos reconhecíveis e tridimensionais podem ocupar” (GREENBERG, 1965, p. 99), ou seja, há um abandono de uma representação clara da tridimensionalidade, a qual no entanto persiste na medida em que é evocada.

Esse espaço planejado foi conceituado e defendido por Clement Greenberg, em 1960, em *A Pintura Moderna*:

A arte realista, ilusionista tinha dissimulado os meios, usando a arte para esconder a arte. O modernismo usou a arte para chamar a atenção para a arte. As limitações que constituem os meios de que a Pintura se serve - a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades das tintas - foram tratadas pelos mestres antigos como fatores negativos que só podiam ser reconhecidos implícita ou indiretamente. A pintura moderna veio a considerar tais limitações como fatores positivos e reconhecidos abertamente (GREENBERG, 1960, p. 98).

³ Conceito de Greenberg em *Pintura moderna* (GREENBERG, 1960, p. 99).

As ideias de Greenberg são consideradas ultrapassadas atualmente por muitos autores, posição com a qual concordo. Não obstante, a importância desse autor para a história da Arte e a sua influência para o nosso entendimento contemporâneo do espaço e da representação são inegáveis. Falar em espaço plano e não citar Greenberg é complicado. O poder de seu discurso é tão forte que o usamos para poder negá-lo. Steinberg e Tassinari assim o fazem para rebatê-lo fortemente e dessa forma geram contrapartidas importantes para a arte.

A leitura de Greenberg foi essencial ao meu entendimento da pintura, por isso mantenho suas citações e assumo minha inicial *paixão* pelo autor. Foram leituras igualmente importantes e que se complementaram: Greenberg foi extremamente sedutor para minha pesquisa, mas através de Steinberg, Tassinari e Wollheim percebi algumas restrições e idealidades de Greenberg. Assim, se por um lado mantenho as citações de Greenberg, por outro deixo-as marcadas com uma mancha cinza, expressando ao mesmo tempo a sua influência sobre mim e a minha percepção ulterior de suas limitações. Com isso, também repito a ação do título da pesquisa, o que explicarei mais para frente no texto.

No livro *O espaço moderno*, com uma nova visão dessa espacialidade na arte moderna, Alberto Tassinari observa essa falta de profundidade por uma proposição de opacidade da superfície do quadro. Essa opacidade foi um significativo salto que aconteceu entre a fase de formação e a fase de desdobramento da arte moderna. Tassinari afirma que a ilusão da arte moderna é essa busca da planificação, “já que uma pintura inteiramente bidimensional é uma impossibilidade para a percepção, pois ou a prioridade é a do que se dá a ver além do quadro ou o quadro aparece como figura sobre o fundo do espaço do mundo em comum” (TASSINARI, 2001, p. 31).

O próprio Greenberg percebe essa utopia, mas a classifica apenas como uma ilusão óptica:

A bidimensionalidade, para qual a pintura moderna se orienta, não pode jamais ser completa [...] A primeira marca que se faz numa superfície destrói a sua bidimensionalidade virtual, e as configurações de um Mondrian ainda sugerem certa ilusão de uma espécie de terceira dimensão. Mas é uma terceira dimensão estritamente pictórica, estritamente óptica. Enquanto os antigos mestres criaram uma ilusão de espaços em que nos era possível imaginar que estávamos andando, a ilusão criada por um pintor moderno é a de que se pode ver e através da qual se pode viajar, mas somente com a vista (GREENBERG, 1960, p. 102).

Leo Steinberg, em *Outros Critérios*, de 1968, contesta Greenberg dizendo ser medíocre a definição da arte moderna mediante questões de planificação e de ilusão sem levar em conta seu conteúdo. Ele explana sua posição fornecendo exemplos de obras de mestres como Michelangelo, Rafael e Velásquez que demonstram a autoconsciência formal e autocrítica da arte mesmo naquela época:

O que permanece constante é a preocupação da arte consigo mesma, o interesse que têm os pintores de questionar sua operação. É um provincianismo fazer de uma atitude de espírito autocrítica a distinção básica do modernismo. Um vez admitindo que esta atitude não seja sua característica própria, outras características diferenciadoras surgem e exigem redefinição: a especificidade da arte abstrata contemporânea – sua qualidade objetiva, sua esterilidade, e sua reserva, seu aspecto impessoal ou industrial, sua simplicidade e tendência a projetar um mínimo estrito de decisões, sua radiância, potência e escala – todos esses traços, expressivos e eloqüentes à sua própria maneira, se tornam identificáveis como uma espécie de conteúdo. (STEINBERG, 1968, p. 195)

Steinberg trouxe ao meu trabalho a noção de que a pintura sempre falará de pintura mas não apenas disso. Formalmente meus trabalhos por certo questionam o plano, a tinta e a materialidade, mas não se trata apenas disso: é preciso ver além.

Retomando Wollheim e seu conceito do significado pictórico, o que assimilamos ao ver uma pintura é o seu significado. O estruturalismo, a iconografia, a semiótica e o relativismo cultural não são ao meu ver as determinantes principais desse significado e sim a análise psicológica para o processo de produção. Os materiais brutos são veículos que proporcionam significado ao trabalho e provocam no espectador uma determinada experiência. E é através dessa experiência, que vem do ato de olhar a pintura e estar atento à intenção do artista, que muitas vezes se pode propriamente acessar o significado da obra.

Os trabalhos *Bye Pollock* e *Branco* da primeira fase da pesquisa foram pintados em telas de 4 metros, e com isso chego ao que acredito ser o ponto chave dessa primeira fase: o tamanho grande do suporte. Com o aumento dessas dimensões, em *Bye Pollock* e *Branco*, confio em que o corpo está envolvido não apenas na sua representação e sim também como instrumento para a ação de pintar. Com as ampliações das dimensões creio empregar o corpo todo no ato de pintar. Goossen, em 1958, relata essa questão do tamanho do suporte em seu texto *A tela grande*:

[...] [a tela grande] tem tamanho e, assim dignidade, uma dignidade não mais perturbada por agentes fictícios em forma humana. [...] a tela grande contém em si, inerentemente, uma teoria de proporções humanas que nasce de sua escala em relação ao artista ou ao observador, dotando-o de um tamanho maior de que ela própria se revestiu (GOOSEN, *A tela grande*, p. 93).

Allan Kaprow em seu texto *O Legado de Jackson Pollock* ressalta nos trabalhos de Pollock algumas características de escala:

A opção de Pollock por telas enormes serviu para muitos propósitos, sendo que o mais importante para a nossa discussão é o fato de que suas pinturas em escala mural deixaram de se tornar pinturas e se transformaram em ambientes. Diante de uma pintura o nosso tamanho como espectadores, em relação ao tamanho da pintura, influencia profundamente nossa disposição a abrir mão da consciência de nossa existência temporal enquanto experimentamos. (KAPROW, 1958, p. 5).

O fator tamanho leva então o espectador a experimentar uma relação diferenciada e específica com o trabalho. Ele necessariamente estabelece uma relação com uma espécie de atmosfera e clima suscitado pela obra, sobretudo por uma comparação do tamanho da tela com o do corpo humano. Por isso, decidi que a altura dos dois trabalhos grandes da pesquisa deveria ser de 1,60 m, o que seria a medida da minha altura real.

Um fator relevante em relação à feitura de *Bye Pollock* foi seu suporte. Usei como suporte um trabalho realizado em 2009 com a técnica de dripping estilo Pollock⁴, feito com tintas látex nas cores cinza, azul, vermelho e amarelo. Esse estudo ficou guardado durante três anos à espera de uma conclusão. Escolhi-o porque, de alguma forma, pintar em cima de um trabalho feito a partir de uma técnica sabidamente iniciada por ele pareceu-me pertinente à minha pesquisa em pintura gestual. Dessa maneira me relaciono com Pollock e “toda” pintura gestual moderna e cubro o suporte com as minhas descobertas nessa pesquisa pessoal de cor, forma, gesto, feitura, materialidade e espaço.

O trabalho *Bye Pollock* é composto de formas determinadas e ocupadas pelas cores. As áreas de cores “tocam” umas nas outras. No centro da tela as figuras são mais arredondadas e limitadas. Nas bordas da tela as formas são mais dissipadas. Existem elementos em recuo e outros que se sobressaem, criando aquele “fundo raso” citado por Tassinari. Os círculos e retângulos dos trabalhos anteriores se entrelaçam, relacionam-se de maneira a indicar sugestivamente formas

2 Jackson Pollock (1912 -1956): é atribuído a ele ser o precursor da técnica de pintura chamada “dripping” (gotejamento), na qual não usava pincéis, ele respingava as tintas sobre suas imensas telas colocadas ao chão. Pollock foi o auge do “action painting” (pintura de ação). (EMMERLING, 2008, p. 95).

orgânicas e corpóreas. Algumas formas se diluem. Os limites são etéreos. Surgem cinzas, azuis, roxos e lilases aos já recorrentes rosas, vermelhos e amarelos.



Fig.10: Frames do vídeo Pintando Bye Pollock. 2012.

Assim como a metodologia usada por Pollock, as primeiras pinceladas/intervenções foram realizadas com a tela no chão, repartindo a ideia de “estar literalmente na pintura”⁵. Ao fim dessa etapa retiro o trabalho do chão e o penduro na parede para observação. Esse período de observação, esse tempo reflexivo, fez parte do processo em vários momentos, talvez aqui de maneira mais evidente e longa. Foram 20 dias de outro fazer: um “fazer-olhar”.

Após esse período de observação dirigi-me à pintura com o pincel cheio de tinta e simplesmente o levei de encontro ao suporte para modificá-lo. Não tinha projeto pré-concebido, apenas sabia que era hora de agir sobre ele. O resultado final é o encontro do material com o suporte por meio da ação. A ação é propriamente como uma dança em frente à tela: o corpo em pleno movimento, os gestos longos, o ritmo, a expressão corporal.

Menciono aqui mais uma ideia de Kaprow, a de que Pollock criou maravilhosas pinturas mas também as destruiu. Segundo Kaprow, Pollock transformou o tradicional ofício de pintar em um ritual onde os movimentos, os gestos e o ato de pintar se tornaram tão importantes quanto a obra final:

O que temos, então, é uma arte que tende a se perder fora de seus limites, tende a preencher consigo mesma o nosso mundo; arte que, em significado, olhares, impulso parece romper categoricamente com a tradição dos pintores que retrocede até pelo menos os gregos. O fato de Pollock se aproximar de destruir essa tradição pode muito bem ser um retorno ao ponto em que a arte estava ativamente envolvida no ritual, na magia e na vida do que temos conhecimento em nosso passado recente [...] (KAPROW, 1958, p. 6).

Dessa maneira, Allan Kaprow aponta a importância de Pollock para as performances contemporâneas das quais faz parte o próprio Kaprow, artista americano que no final da década de 50 foi um dos pioneiros na arte performática⁶. A composição final do *Bye Pollock* é a adequação entre as inúmeras camadas de tinta e a tensão que esses gestos, pinceladas, manchas, áreas, cores e

⁵ Declaração de Jackson Pollock em 1947 (H. B. Chipp, Teorias da Arte moderna, p. 556).

⁶ Na década de 60 a *performance art* surge como uma manifestação artística que usa elementos do teatro, da música, da poesia e do vídeo. Geralmente possui um roteiro definido e depende de registros - fotografias, vídeos e relatos descritivos - para se tornar conhecida do público. O grupo Fluxus foi um dos principais representantes do movimento de performance na década de 1960 com John Cage, Joseph Beys, Nam June, Dick Higgns e Yoko Ono. A *action-painting*, a pintura de ação, de certa forma inicializa esse movimento da pintura para “o lado de fora”, na medida em que “a tela não é mais um ponto de referência” (KAPROW, 1958, p. 5).

formas assinalaram no suporte durante a minha ação e intenção de pintar. Minhas sensações e emoções são retratadas. As pinceladas são irregulares. As formas definidas por tonalidades homogêneas da fase anterior dão lugar a formas vaporosas, manchas diluídas, respingos, cores feitas diretamente no suporte e materialidade. Existem transparências, espaços vazados, pedaços de tela aparecendo, ressaltando o fazer do trabalho e deixando o processo à mostra.

A obra então expõe junto com o que comunica também os passos para compreendê-la. E se é verdade que toda a arte ensina em grande parte a maneira de olhá-la, a arte contemporânea – com as vantagens e as desvantagens que daí decorrem – é muito mais incisiva nesse sentido (TASSINARI, 2001, p.69).

As cores são utilizadas de maneira intuitiva, mediante uma experiência sensorial de pintar e visual de observar. Enquanto vou formando um espaço de cor percebo a necessidade de outra cor ao lado e uma cor sugere outra, que sugere outra e assim o espaço, a tela, a imagem vai se compondo. Muitas vezes duas cores não combinam, mas aparece uma terceira que as une. Desse modo, o próprio trabalho indica o “erro” e logo a seguir a solução.

O modo como utilizo áreas e cores nas bordas algumas vezes define uma espécie de margem: uma moldura. Elas ativam e estabilizam o corpo da tela. Márcia Tucker em *A estrutura da cor* diz: “Muitas pinturas definidas pela margem, ou por outros artificios com o propósito de criar uma moldura, propiciam uma estabilização visual e assim os olhos se movem por dentro do plano do quadro, retornando em seguida para o ponto de referência” (TUCKER, 1971, p. 263).

A tela *Bye Pollock* foi pintada praticamente todas as semanas do ano de 2012. Ela é um registro do processo da minha pesquisa, os questionamentos e tentativas estão presentes nas suas marcas, gestos e transparências. Depois de finalizá-la decidi fazer uma segunda tela de mesmo tamanho mas apenas com o teor final a que cheguei em *Bye Pollock*. Em uma nova tela em branco apliquei o que considere ser o resultado final da pesquisa: as camadas e formas mais dissipadas e fluentes. Dei a esse trabalho o nome de *Branco*, pois achei importante ressaltar o caráter do vazio anterior da tela nova. O trabalho sobre essa tela aconteceu de maneira mais prática e objetiva. Eu queria marcá-la com o resultado final dessa primeira fase da pesquisa. *Bye Pollock* era o processo da pesquisa e *Branco* a prova final.

As primeiras interferências na tela foram escritas com caneta de tinta. Mais tarde, massas de tinta látex foram jogadas diretamente do pote na tela remetendo ao trabalho de Yves Klein. Essas interferências foram feitas com a tela no chão e em seguida passei-a para a parede, onde aconteceu a fase final, a “dança”. Não pude deixar de pensar em Matisse.

Matisse contrapõe a intuição sintética do todo. É este precisamente o quadro da síntese, da máxima complexidade expressa com a máxima simplicidade. É a síntese das artes. A música e a poesia confluem na pintura, e a pintura é concebida como uma arquitetura de elementos em tensão no espaço aberto; é síntese entre a representação e a decoração, símbolo e realidade corpórea, entre o volume, a linha e a cor (ARGAN, 1999 p.259)

As cores em *Branco* são mais dissolvidas, mais transparentes, leves. Explicar a cor e as razões de seu uso é algo difícil, apenas as uso instintivamente; como observa Tucker, lembrando a afirmação de Hené Huyghe de que “a cor age diretamente sobre nossa sensibilidade, independentemente do significado inteligível” (TUCKER, 1971, p. 279):

A cor, como a música, pode ser apreendida sem ser necessário recorrer às idéias. Experimentamos a cor sem ter necessidade de compreendê-la. Em parte, por causa da sua natureza – sua complexidade, mistério, variedade e adaptabilidade – a cor atinge visão, percepção e emoção que são básicas e disponíveis a todo aqueles que têm olhos (TUCKER, 1971, p. 279).

Essas teorias do “fazer”, tão pronunciadas nas teorias modernas e que muito fundamentam meu trabalho, acabaram por ressaltar a ação em si mesma e não mais apenas no resultado final. Esse “novo” espaço nomeado por Tassinari como espaço em obra sinaliza o próprio fazer da obra e o imita. Imita-o porque “o sinal do fazer, então, significa o fazer, mas não é o fazer, e, dado que significa por semelhanças visuais e perceptíveis, imita o fazer” (TASSINARI, 2001 p. 72). Dessa maneira penso que *Bye Pollock* imita muitos aspectos do meu processo de pesquisa. Um espaço em obra é figurativo se deixa ver também seres e não apenas espacialidade. E ver coisas em uma obra contemporânea é algo bastante distinto da noção tradicional de imagem e representação como imitação de uma coisa. Por isso, a noção de imitação do fazer é tão esclarecedora para uma obra contemporânea.

Um espaço em obra permite espacialidades que não se esgotam em aparências visuais, pois, como imitação do fazer, abre campo para a exibição das mais variadas operações. Que o mundo da obra e o mundo em comum se comuniquem num espaço em obra é o que torna o campo tão variado (TASSINARI, 2001, p. 112).

Wolheim apresenta questões similares a Tassinari quanto à representação na arte abstrata, afirmando que a abstração pode ser representacional. Isso significa que quando observamos uma tela abstrata temos uma consciência visual da superfície e vemos a tela marcada com a tinta, os gestos e as formas e inseparadamente distinguimos coisas que avançam ao nosso olhar e outras que recuam, conseguimos observar uma noção de profundidade. Então a arte abstrata tende a ser simultaneamente representacional. Mas esse representacional de que falamos não é o figurativo, pois não vemos meninos, rostos ou corpo humano, por exemplo. Estas são representações figurativas. Na arte abstrata, o que vemos são formas, sólidos irregulares, corpos, espaços... Assim, essas pinturas se mostram representacionais quer consigamos ou não dizer em palavras o que as suas imagens representam.

Nesse sentido as minhas pinturas são representacionais, na medida em que concebem sim formas diluídas, espaços vazados, traços volumosos, corpos ou formas arredondadas que saltam ou se afastam de nosso olhar, ao mesmo tempo em que podemos ver claramente as marcas da tinta e do gesto na superfície.

NoPapel

Separei o tópico NoPapel para novamente afirmar a ordem cronológica do trabalho e também evidenciar o começo do pensamento da pesquisa para a Pós Graduação, ressaltando que assumo desde o início da pesquisa e do texto que são partes de uma pesquisa única. A metodologia utilizada foi a mesma dos trabalhos de 2012, a primeira ação nos suportes agora pequenos foram as primeiras marcas de tinta preenchendo os espaços total ou parcialmente. Em alguns deles foram deixados espaços em branco significativos. Como dito anteriormente o cerne da questão nessa nova fase seria essa mudança de tamanho de suporte e material do suporte. Os trabalhos foram realizados ao mesmo tempo e o processo levou 5 meses até a decisão de que estavam finalizados. Os trabalhos não têm nome e não foram pensados individualmente. Denomino-lhes como uma série, *NoPapel*.

Assim como em 2012, depois das primeiras marcas e camadas de tinta tirei-os do plano horizontal, agora de cima da mesa e os pendurei na parede. Fiquei em frente aos trabalhos e os observei. Esse momento é o fazer-olhar. Como diz R. Wollheim: “Todo artista é um espectador da sua obra”. Acredito que pinto com o corpo e com os olhos também. A observação me dá um distanciamento e um tempo para o entendimento do que já foi marcado no suporte. É uma ação consciente de pensar o trabalho, de ser não apenas agente mas também espectador do fazer. Em meu ateliê fui relatando todas as dificuldades e pensamentos que iam surgindo durante o processo. Fui marcando com palavras e avisos na parede as dificuldades desse novo suporte e até mesmo da orientação de retrato escolhida para esse trabalho.

A formação da cor aconteceu fora do suporte e foi aplicada posteriormente. Nas telas anteriores dessa pesquisa, a cor se formava diretamente no suporte. Dessa vez tive de ser mais precisa. O tamanho menor suscitava em mim um “olhar” diferente para o espaço. O espaço teria de ser “dominado” de maneira mais eficaz.

Carrego grande parte do conteúdo do início da investigação de 2012 para as novas pinturas, por isso penso as fases da graduação e da pós-graduação como uma única pesquisa, dividida temporalmente para mostrar o processo e a sua evolução.

A pintura continua a ser feita sem esboços ou planejamento de maneira intuitiva e através de uma dança-ação para marcar o suporte usando o corpo como instrumento.

Assim como Pollock, Matisse, Klein influenciaram meu trabalho, vejo afinidades com um outro artista: Cy Twombly. Não trabalho focada na escrita como faz Twombly, mas seu trabalho muito se relaciona com o meu no processo do fazer e das marcas. Eu marco com formas e ele com letras. Existe em comum uma inteligibilidade dos signos, a “preguiça táctica” (BARTHES, 1979, p. 158), os acidentes necessários, uma ação visível, e o não apagar e sim somar-se. Não excluo trabalhos no meio do processo ou começo de novo algum deles. Os trabalhos me acompanham desde o início e finalizo todos. Acredito que na tentativa de “solucionar” cada trabalho apresento as tensões entre as camadas, o espaço e as cores.

O processo traz novamente a ideia de erro e acerto, pois acredito criar problemáticas e ir controlando e equilibrando a pintura nos planos cromático, material e gestual. As camadas, as transparências, o branco do papel, os acidentes necessários, os gestos e a matéria são ações visíveis e evidenciam o “fazer”. É uma construção na qual os elementos presentes se interligam e não há claramente uma composição hierárquica. Eles se relacionam ao modo de uma interpenetração. Juntos, os elementos criam um equilíbrio desse espaço.

Algumas marcas extravasam os limites do papel. Outras formam uma moldura de tinta para a pintura. Esses elementos compõem uma imagem não figurativa e representacional de corpo/corpos. Corpos que se encaixam, que se repelem, que se desfazem.

A maioria dos trabalhos são superocupados de camadas e gestos, há neles poucos espaços sem marcas. Em 3 trabalhos, que foram realizados com uma paleta de tinta de apenas 3 ou 4 tons, houve uma ocupação mais restrita do espaço, revelando formas mais precisas e justapostas. O espaço do papel em branco em todos os trabalhos faz parte do “desenho” e dessa estrutura, sendo ele mais ou menos ocupado.

Creio que a experiência de pinturas pequenas trouxe uma exatidão maior às minhas pinceladas e um pensamento mais eficaz de domínio do espaço. Em relação ao espectador, trouxe-o obrigatoriamente mais para perto da pintura e seus “segredos”. Essa aproximação tornou minha pintura mais íntima ao outro e a mim mesma. As telas grandes proporcionavam mais claramente uma relação ambiental com as pessoas e as pequenas uma proximidade intimista.

Repito propositalmente no texto as expressões “como na fase anterior”, “como em 2012”, e “como anteriormente” para afirmar o uso da mesma metodologia e processo em ambas as fases da

pesquisa. Com essa repetição marco as minhas questões com a pintura e com a vida. O que permanece no processo e o que é deixado. Questões importantes pessoais aparecem no processo do fazer da pintura através de marcas na tela e como conteúdo e significado pictórico. As minhas escolhas em todo processo não poderiam falar de outra pessoa e de outro corpo que não o meu: os meus alcances, as minhas intuições e as minhas cores. Continuo enfrentando a pintura e dessa relação venho de maneira mais consciente experimentando esse limiar da pintura e da performance.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BARTHES, Roland. **CY Twombly ou Non multa sed multum**. In: 3 – BARTHES, Roland - Cy Twombly; in: www.luol.com.br/bienal/23bienal/especial/petw.htm

E. GOOSEN. **A tela grande**. In: BATTCOC, G. (org.) *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975 (1960).

GREENBERG, Clement. **A pintura moderna**. In: BATTCOC, G. (org.) *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

KAPROW, Allan. **O legado de Jackson Pollock**. In: COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LANCRI, Jean. **Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na Universidade**. In: BRITES, Blanca e TESSLER Elida. *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002. (Coleção Visualidade; 4).

NOCHLIN, Linda. **The body in pieces: The fragment as a metaphor of modernity**. London: Thames and Hudson, 1982.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TUCKER, Márcia. **A estrutura da cor**. In: BATTCOC, G.(org.) *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004

STEINBERG, Leo. **Outros Critérios**. In: GREENBERG, C. Clement Greenberg e o debate crítico; organização, apresentação e notas: Glória Ferreira e Cecília Cotrim Mello; tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

WOLLHEIM, Richard. **A pintura como arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.