

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

Luciana Kingeski Barbosa

Desenho

Uma experiência reflexiva sobre o meu processo de trabalho

Porto Alegre, dezembro de 2015.

Luciana Kingeski Barbosa

Desenho

Uma experiência reflexiva sobre o meu processo de trabalho

Trabalho de conclusão do Curso de Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, apresentado à banca examinadora como requisito para a obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Gonçalves

Banca Examinadora:
Profa. Dra. Adriane Hernandez
Prof. Dr. Eduardo Vieira da Cunha

Porto Alegre, dezembro de 2015.

Desenho

Uma experiência reflexiva sobre o meu processo de trabalho

Este estudo busca refletir sobre o meu processo de trabalho para a construção da imagem no desenho. Examino, portanto, os procedimentos que utilizo para realizá-lo na investigação que ocorre na produção de retratos, duplos, repetições e espelhamentos. Considero, ainda, reflexões conceituais, referências de artistas e interpretações de obras, bem como as experimentações de técnicas diferenciadas que utilizo.



Caneta nanquim sobre papel, sketchbook, 2014.

As primeiras investigações surgem no decurso da conexão entre o desenho e a experimentação fotográfica, através de estudos de contrastes, de luz e sombra, da presença e da ausência, do cheio e do vazio. Passo a desenhar principalmente através da observação de fotografias próprias¹. Em

¹ Utilizando arquivo digital de dados e documentos, coleciono fotografias próprias e também alheias para servirem de referência visual durante a construção da imagem.

linhas traçadas no papel com caneta nanquim, estruturo e revelo a memória de um tempo de tensões e ritmo².



Caneta nanquim sobre papel, sketchbook, 2014.



Caneta nanquim sobre papel, sketchbook, 2014

² As fotografias, de caráter documental, tiradas nas ruas e durante o meu cotidiano, com celular ou máquina digital, depois de selecionadas e de estudos com algum software de simples manejo, serviam de referência para o desenho, elaborado em *sketchbooks* e em papéis de tamanhos diversos. Como um atalho para a percepção, ou para garantir maior expressividade da forma e de detalhes anatômicos, dentre outros objetivos, foram feitas manipulações na imagem através do Photoshop: uma alternativa de mediação e um auxiliar na composição e na observação. Trata-se de um procedimento que visa a ampliar as possibilidades de produção do desenho. Quer-se descobrir assim o que não seria perceptível pela observação da própria fotografia. O olhar do artista participa da cena. E a reconstrução ou recriação da imagem fotográfica indicia que o processo de trabalho já está em curso.

Nesse caminho, emerge a compreensão de que o desenhar inicia desde o intuito de sua prática e inclui o ato fotográfico. O fotografar é aqui considerado como um momento do desenho, quando ocorre uma antevisão ou preparação para o ato de desenhar. Embora o trabalho esteja centrado na utilização de fotografias de modelos específicos, mantém-se também a apropriação de imagens oriundas do cinema, da internet e de revistas; nesse caso, o processo de trabalho acontece por meio da seleção, coleção, composição e reestruturação das imagens fotográficas para a elaboração do desenho, seja acrescentando, reinterpretando, reconfigurando, distorcendo, multiplicando ou excluindo elementos.



Caneta nanquim sobre papel, sketchbook, 2014.



Caneta nanquim sobre papel, sketchbook, 2014.

Na realização das minhas fotografias, existe um sentimento de “caça” da expressão mais espontânea, o que não obsta, contudo, direcionar o modelo, a cena e a pose³.



Estudos de fotografia, desenhos com caneta, pastel seco e aquarela.

Portanto, a fotografia torna-se um documento de suma importância para os desdobramentos que se seguem no trabalho de atelier, como subsidiária da memória e auxiliar na coleta de elementos para a composição. Feito um fio condutor entre o que origina o trabalho e o movimento que permeia a investigação da representação no desenho, interage com todos os

³ Os modelos são convidados a participar do processo artístico, onde se propõe manterem e revelarem suas expressões mais características, não ensaiadas. Mas, por vezes, é inevitável que os modelos se mostrem através da autoimagem que construíram. Porém, desejo captar a ideia e o comportamento espontâneo do fotografado, que se vê em cena, o que se restringe às possibilidades que essa etapa do processo viabiliza. Por isso, pode se tornar necessário realizar mais de uma sessão com o fotografado, para que ele se acostume com a presença da câmera a ponto de quase esquecê-la. Ressalte-se que não fotografo modelos profissionais, mas pessoas do meu convívio ou que despertaram interesse por características singulares que permitiam dar seguimento à pesquisa. A opção por modelos femininos é muito comum nos trabalhos pela capacidade de se exporem à máquina fotográfica com maior desenvoltura e menos inibição. Contudo, nem todos os modelos acabam sendo desenhados. Busca-se um resultado fotográfico satisfatório para prosseguir com uma determinada referência. A escolha das circunstâncias e dos modelos vai se modificando. Nos casos de modelos posados, é perseguida a ideia, a perspectiva do corpo ou do rosto e as possibilidades criativas de enquadramento, analisando e reanalisando as práticas. Aliado a isso, procuro dispor dos efeitos de iluminação, foco e close. No caso de modelos não posados, a fotografia pode assumir um caráter documental e se beneficiar da espontaneidade dos modelos, a qual emerge quando não percebem serem alvos da fotografia.

procedimentos realizados na produção da obra e mantém registros do processo em constantes regulagens, repetidas vezes.



Caneta nanquim sobre papel, A2, 2014.



Fotografia utilizada como referência e fotografia do desenho em andamento.

Conforme CORONA, “a fotografia passou a ser incorporada à pintura a partir dos anos 70, ampliando os assuntos da pintura e exercendo coparticipação valiosa ao servir de documento de trabalho que, saído dos ‘bastidores’, passa a atuar tanto como motivo representacional quanto obra”⁴.

⁴ CORONA, Marilice. *Autorreferencialidade em território partilhado*. Tese de Doutorado em Artes Visuais, apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, 2009, p. 161.

ROUILLÉ compreende o uso da fotografia como subsídio criativo, além de destacar os seus atributos documentais⁵.

Conforme BAUDRILLARD, na fotografia, se é o objeto que nos vê, a “arte da desapareição” seria algo frequente. E o olhar humano estaria sucumbindo a qualquer imaginação. Mas, o sentimento de vazio é cheio, e guarda em si o avesso. Durante o ato de fotografar, discerne-se e escolhe-se o momento, numa tentativa de *imprimir a percepção daquela experiência vivenciada*, e não apenas de uma “cena”. Seduzido pela ideia de expor algo no qual *a percepção se mistura com a realidade*, materializa-se essa escolha diante da vontade de impor uma ordem, uma visão, uma apropriação feita de recortes de realidades cujas margens vão além do que é visto, além do recorte aparente⁶. Para FLUSSER, imagens traduzem eventos em situações, processos em cenas, pois são códigos. Não eternizam eventos, mas substituem-nos por cenas, sendo mediações entre o homem e o mundo, então vivenciado como conjunto de cenas⁷. Inconsciente ou não, agregada por valores e experiências de cada um, percebe-se o olhar humano através da máquina, abrindo assim uma janela no tempo e no espaço.

O objetivo principal deste estudo, porém, é o desenho, e não a fotografia. Assim, conforme expresso anteriormente, ela é explorada em suas potencialidades imagéticas virtualmente dispostas ao olhar do artista, e transformada em *objeto de um olhar no qual o olhar é também objeto de si mesmo*. A observação de fotografia proporciona um enriquecimento de detalhes, por apresentar e dispor a imagem observada, a qualquer tempo, gerando possibilidades de memorizá-la a cada visualização, porém “a perspectiva vivida, a de nossa percepção, não é a perspectiva geométrica ou fotográfica”⁸.

Por isso, neste percurso, fez-se necessário manter o trabalho elaborado a partir da observação direta do objeto referência para o desenho, de forma a

⁵ Cf. ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009, p. 301-310.

⁶ Cf. BAUDRILLARD, Jean. *A Arte da Desaparição*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.

⁷ Cf. FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 14.

⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 117.

estabelecer um contraponto com a minha produção. O desenho de observação direta atua como exercício para a percepção, para o desprendimento com relação à tendência de sucumbir ao impulso pela reprodução idêntica à referência fotográfica, bem como para desenvolver outras dinâmicas para o trabalho da mão. Por isso, é realizado habitual e paralelamente aos desenhos que partem de uma referência fotográfica. Esse desprendimento influencia as escolhas dos caminhos que se pode fazer enquanto se desenha.



Desenho de observação de natureza morta, caneta nanquim sobre papel, sketchbook, 2014.



Desenhos de observação de modelo vivo, grafite sobre papel, A3, 2015.

Saliente-se que, diferentemente da fotografia, o desenho feito a partir da observação de modelo vivo, de paisagem e de natureza morta impõe ao desenhista que se atenha aos pontos principais do objeto de estudo para que possa atingir os seus objetivos no menor tempo possível ou no tempo proposto. Isto proporciona desenvolver outras formas de perceber e executar o desenho, através da análise dos resultados da experimentação, onde ficam mais visíveis as *alterações das condições da percepção, da memória ou do objeto de estudo observado*. Mesmo nos casos em que se compõe a cena a ser desenhada, utilizando-se iluminação artificial e marcação de posições do modelo ou dos objetos, arquitetando-se planificadamente a produção de um trabalho, as pausas podem *trazer efeitos*, considerando também as mudanças no *animus* e condições físicas do desenhista.



Aquarela sobre papel, observação direta, 2013.

O ambiente em que se desenha de observação e as contingências diversas que determinam o ato são fatores importantes e que produzem seus efeitos no desenho. Independente disso, desenhar de observação direta impulsiona para uma concentração mais apurada: um “sair de si”, que vai ocorrer com a produção de dois ou três desenhos feitos sucessivamente e sem intervalos, momento do desenho a que denomino “aquecimento”.

Às imagens advindas da mediação fotográfica, aliadas aos estudos de observação natural, bem como de referências do processo criativo de outros artistas, de suas obras e da História da Arte, segue-se a fase de seleção das imagens e dos materiais que serão utilizados na próxima etapa. O desenho é, então, esboçado sobre o papel afixado na parede para, depois, ficar situado no chão, para que se possa ver o desenho a partir de ângulos diversos, de modo semelhante ao olhar do escultor. A posição do desenho é alternada com mudanças no distanciamento do suporte. O resultado confere não só certa tridimensionalidade ao trabalho, mas que a fusão de perspectivas crie uma forma no vazio da folha em branco. Por isso, diversos ângulos e posições são explorados. Do mesmo modo, também o tamanho e formato do suporte interferem no resultado, pois definem alternativas diversas de aproximação visual, ampliando os limites da minha relação corporal com o desenho. Nesse contexto, a realização de desenhos (e, também, de pinturas) sobre uma mesma referência fotográfica explora suas possibilidades espaciais com a utilização de tipos diversos de papéis e materiais.

Importante dizer que não se pretende um trabalho realista ou que busque a reprodução fotográfica. O que se objetiva é *extrair possibilidades virtuais da imagem, não imediatamente dadas à percepção*⁹.

Após muitas horas dedicadas à prática do desenho com uma referência fotográfica torna-se possível desenhar mais detalhadamente, em menos tempo e com maior desenvoltura o objeto de observação direta. Por sua vez, o desenho de observação potencializa a execução do desenho a partir da fotografia. Pretende-se, nessa observação, conhecer, reconhecer e discernir sobre as práticas do desenho e da pintura, além de superar dúvidas, perdas de ritmo e energia dos gestos e das vontades e o medo do erro¹⁰.

⁹ A fotografia tem sido auxiliar importante para revelar detalhes que não seriam visíveis a olho nu ou em curto espaço de tempo. A tecnologia das câmeras fotográficas e a qualidade da imagem podem acrescentar novas alternativas às escolhas e dilemas enfrentados em cada momento do processo. Sob a ótica auferida através das distorções da lente, coleções de imagens de própria autoria chegam a somar centenas de fotos de um mesmo modelo. Em casos específicos, porém, prezar pela qualidade técnica da fotografia pode se tornar adequado a um objetivo determinado, vez que os recursos utilizados possuem qualidades diferenciadas de fotografia, impressão e equipamentos.

¹⁰ O detalhamento e os cuidados com a qualidade técnica, em cada etapa, são fundamentais para que a obra seja por mim considerada pronta, o que acaba demandando bastante tempo e

Em um primeiro momento, são feitos alguns desenhos exploratórios da forma e das composições. Quase uma constante: depois de realizar dois trabalhos distintos sobre um mesmo objeto-modelo, concentro-me no desenho que considero ser aquele que expressa de forma significativa o intuito da ação sobre determinado objeto de estudo. As ideias requerem tempo de trabalho para surgir algo próximo de ser satisfatório e que mereça dispendir muitas horas para alcançar um resultado que nem sempre será aquele que se pensava e buscava no início. Além disso, saliente-se o fato de que a maioria dos desenhos é produzida com caneta nanquim, o que impõe suas próprias condições. Não são apagáveis¹¹.

Portanto, *lidar com os próprios erros faz parte do desafio* na construção da imagem. Erros que deverão ser incorporados e resolvidos como acertos. Por isso, muitas vezes é preciso retornar ao que já tinha sido descartado para concluir por novas alternativas e soluções em um próximo trabalho.

Em algumas partes dos trabalhos, pretende-se deixar marcas das etapas do processo de elaboração da imagem, insinuando que *o processo artístico é inseparável da obra e que as fronteiras entre a arte e o fazer arte são indiscerníveis*. Porém, em outras, busca-se uma limpeza desses atributos para que o efeito do preto e branco surja mais contrastante e definido, ressaltando as potencialidades do resultado do processo.

dedicação. Além do ato da mão, existe a preocupação de rever reflexiva e constantemente, a cada passo, os procedimentos e os hábitos, assumindo os desafios a que me proponho e que emergem durante o processo.

¹¹ A opção principal pela caneta sobre o papel em preto e branco é concebida como um coringa que permite diversas possibilidades. Mas isso ocorre, em parte, também por influência dos processos fotográficos, gráficos e cinematográficos antigos. Conforme a dimensão do trabalho é feito um esboço em grafite, com o exame da posição da figura no espaço em branco da folha. Ressalte-se que a preferência pelo uso da caneta tipo nanquim preta sobre papel branco não afasta o uso de outros materiais, como lápis de cor e tintas, por exemplo. Também são usados *sketchbooks* e papéis diferenciados nos estudos sobre a construção da imagem.



Caneta nanquim sobre papel, A1, 2015.

A intuição atua de forma constante no desenho através do gesto, que segue livre, embora controladamente dentro daquilo que me propus a fazer. Através de linhas, pinceladas, aguadas e traços ritmados que revelam minha emoção e disposição, *desenhar é como vivenciar uma cegueira*. Quando o corpo ou as estratégias de construção do desenho não são inteiramente conscientes, a imersão na intuição é intercalada com momentos de decisão nas quais a experiência emerge em retomada de autocontrole. A vivência da produção é uma vivência de si.

Esse fluir da cegueira para a visão dá margens para ser pleno o desenhar. Neste intervalo, nem o próprio corpo é empecilho para a execução. Ele é de algum modo esquecido. Fatores externos desaparecem, e persiste uma concentração quase hipnótica. Como em uma dança, o gesto possui ritmos, onde o trabalho da mão acompanha a mente, pressentindo espaços e nexos que virtualmente incitam à execução do próximo passo. E, assim, o

pensar sobre o desenho se constrói a cada etapa exaurida, e nem sempre segue uma lógica descritível, pois também intuitiva.

No decorrer do processo de trabalho, novas possibilidades são constantemente intercaladas, como os desenhos de memória e de imaginação, elaborados sem referências externas, o que obriga o uso de uma *percepção primeira*, mais intuitiva e livre. Para FLUSSER, “imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens”¹². Nesses desenhos, pretende-se criar uma voz, propor uma narrativa. São executados com a mesma habitualidade e no decurso de um processo que almeja conquistar um movimento de conjunto no âmbito da interação entre modos diversos de compreender as possibilidades de construção da imagem no desenho.



Desenho de memória e imaginação, grafite sobre papel, A3, 2015.

Faz sentido, portanto, que também a *memória do ato fotográfico* seja incorporada ao processo, atuando como referência superposta. A vivência de fotografar é internalizada e se transforma em memória viva, comparável à experiência de “*sair de si*” efetivada no ato reflexo que busca a melhor escolha, o melhor momento, o essencial da imagem, e o inusitado, por um caminho que une intuição e reflexão¹³. Sair de si, pois toda a atenção concentra-se na

¹² Cf. FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 13.

¹³ Experiência percebida também no desenho de observação de modelo vivo, no qual o tempo é limitado, o que exerce papel fundamental na ampliação de possibilidades de percepção e da potencialidade intuitiva.

observação, e o próprio desenhista se vê em segundo plano, ou fundido com a cena. Esta é a “caça”: de um momento, de uma experiência, de um acontecimento, da singularidade da própria observação, quando então o *visto mistura-se com o ato de ver*.



Desenho de imaginação, grafite, aquarela e caneta nanquim sobre papel, A4, 2015.

A variação de modos de fazer arte e a utilização de instrumentos diversos coopera com o desprendimento do processo artístico como um todo. Ao não me prender a um ou outro procedimento específico objetivo tender para uma possível síntese, embora sempre em tensão¹⁴.

¹⁴ Importante acrescentar a necessidade de sempre trazer algo que se conheceu ou se aprendeu em outras áreas como escultura e cerâmica, para novas experimentações que evoluem em outras formas de fazer, movimentar-se, ver e sentir o desenho e a pintura. O aprimoramento de práticas como a escultura e a modelagem em torno elétrico auxiliam no desenvolvimento da percepção visual, comportamento e postura corporal nas práticas do desenho e da pintura. O uso do projetor, por sua vez, potencializa, de forma particular, a percepção da imagem. Trata-se de um procedimento auxiliar de observação capaz de facilitar e ampliar as possibilidades de construção do desenho em dimensões diversas. Na aposição do objeto de estudo sobre o suporte obtém-se melhor planejamento da imagem. Este resultado é, porém, aproximativo, pois é impossível prever os desafios que serão encontrados durante a execução do trabalho. Embora seja possível observar o potencial das alterações e das correlações entre as imagens em tamanho, posição, forma e delimitação dos elementos principais que servirão para a elaboração do desenho, nem sempre a expectativa corresponde ao resultado, a cada passo. Embora seja possível criar, assim, uma nítida ilusão de proporção, a imagem ficará sujeita a distorções, o que exige maiores cuidados com o preenchimento da figura, de modo a não gerar um desenho com aspecto autômato pelo engessamento gerado pelo emprego excessivo de rigor técnico. E isso acontece quando há tendência de completar

De acordo com Gombrich:

Com a questão do estilo pessoal chegamos à fronteira do que geralmente se chama de 'representação'. Porque nesses constituintes últimos é que, segundo se diz, o artista expressa a si mesmo. Mas haverá de fato uma divisão assim tão nítida entre representação e expressão? [...] Porque a linguagem, como a imagem visual, funciona não só a serviço da descrição objetiva, concreta, e da emoção subjetiva, mas também naquela vasta área entre esses dois extremos, onde a linguagem de todo dia transmite tanto os fatos quanto o tom emotivo de uma experiência¹⁵.

O *olhar sobre o próprio olhar*, que transfigura a imagem e confere sentido ao meu fazer artístico, que é um movimento que percorre todo o processo de construção da imagem, desde a intenção subjetiva que se põe em seu início. Ele possibilita não apenas a contínua reflexão sobre as conexões criativas entre o olhar e o tempo, mas sobre um terceiro olhar que é gradualmente incorporado ao horizonte do próprio olhar: o espectador, este "outro" que me vê, e através do qual eu vejo a mim mesma em meu processo, mesmo anônimo, mesmo virtualmente presente.

Nesse caminho, onde o olhar se desdobra no outro de si mesmo, há uma construção que se faz de dentro para fora, e de fora para dentro, projetada e executada feito escultura. As marcas do fazer passam então a ser assimiladas ao trabalho, revelando vestígios do processo artístico, como acontece nos desenhos de William Kentridge, para quem o pensamento se constrói durante o ato de desenhar.

Os erros impõem um somatório de atos e mudanças na direção do trabalho. O resultado só tende a ser satisfatório na medida em que, mais que ser "construída", a imagem vai se *desvelando*. Assim, ela se perde em determinados momentos, e ressurgue com outras "informações visuais", norteadoras dos próximos passos.

os espaços projetados com linhas que delimitam a figura, sem eleger linhas de força centrais que deverão destacar um contraponto sugestivo e criativo entre o cheio e o vazio, a presença e a ausência. O que se mostra ao olhar, na imagem resultante, deverá insinuar que o invisível também participa da cena.

¹⁵ GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão no estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 310.

Forma-se uma estrutura onde intuitivamente são inventadas e descobertas novas respostas e possibilidades. Tais respostas, porém, nem sempre serão as mais convenientes. Por vezes, em determinadas etapas, chega-se a supor estar perdido o trabalho.

Mas, o desafio de desenhar e pintar reside muito nesta questão: em aprender e reaprender a lidar com os limites, com o exaurir da emoção que impulsiona a continuar ou que conduz a experimentações que nem sempre são percebidas do mesmo modo, pois são instauradas em momentos determinados, pertencem a estes momentos. E o mesmo ocorre em cada trabalho e a cada tempo de prática, pois são desenhos e pinturas que surgem depois de estudos que chegam a ter mais de quarenta horas de trabalho, sem considerar o planejamento, a pesquisa de materiais e os estudos preparatórios. São, portanto, estudos inseparáveis da *vivência* do fazer arte.

Considero, assim, que a inter-relação entre a prática e a reflexão, e entre a apreensão intelectual e outra, intuitiva e relativamente liberta de esquemas, participam do aprendizado perceptivo realizado durante o processo de trabalho¹⁶.

A investigação de alternativas de composição figura/objeto inclui a exploração do suporte, a incorporação das marcas do fazer, a repetição, a sequencialidade, os duplos e espelhamentos.

O interesse pelo figurativo também participa da minha produção, o que é especialmente revelado nos retratos. O figurativo, no entanto, interpõe-se como recurso dentro de um processo artístico mais abrangente, e não como finalidade.

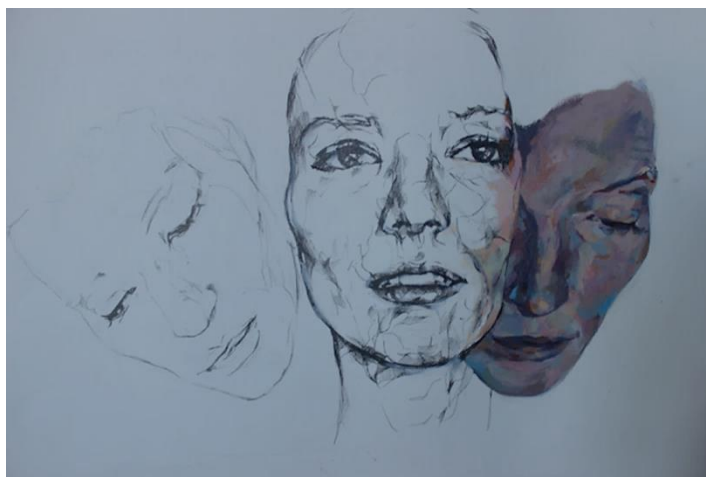
A cor e a expressão da sua materialidade se revelam, por vezes, como desafio e mediação decisiva na construção da imagem. Dissolver as fronteiras entre o desenho e a pintura, pode ser uma forma de superar esquemas condicionantes da percepção.

¹⁶ Para Vasari, o desenho origina-se no pensamento do artista como uma *invenção*. Em Leonardo Da Vinci, porém, a pintura era uma prática exclusivamente intelectual.

O desafio consiste em sugerir um movimento que vai do desenho à pintura, e da pintura ao desenho, e que convoque a uma unidade expressiva.

Segundo MERLEAU-PONTY:

O contorno dos objetos, concebido como uma linha que os delimita, não pertence ao mundo visível, mas à geometria. [...] Não marcar nenhum contorno seria tirar a identidade dos objetos. Marcar apenas uma seria sacrificar a profundidade, isto é, a dimensão que nos dá a coisa, não estirada diante de nós, mas repleta de reservas, realidade inesgotável. É por isso que Cézanne vai seguir por uma modulação colorida a intumescência do objeto e marcará em traços azuis *vários contornos*. [...] O desenho deve então resultar da cor, se se quer que o mundo seja restituído em sua espessura. [...] O desenho e a cor não são mais distintos, pintando, desenha-se; mais a cor se harmoniza, mais o desenho se precisa... Realizada a cor em sua riqueza, atinge-se a forma em sua plenitude ¹⁷.



Desenho e pintura sobre papel, caneta nanquim e acrílica, A2, 2015.

¹⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. A dúvida de Cézanne. In: Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1976, p. 115-116.



Estudos de fotografia, com utilização do Photoshop, 2015.



Caneta nanquim e aquarela sobre papel, 2015

Analogamente, embora no contexto das relações entre pintura e fotografia, HOCKNEY destaca a temporalidade como dimensão do processo artístico:

Creio que assim é como se cria o espaço nos quadros: cada pincelada provoca no olho a percepção de um momento distinto. Creio que foi por isto que as fotografias passaram a me parecer cada vez mais planas, porque todas as áreas da superfície de uma fotografia remetem a um mesmo momento. Em uma pintura isto não pode ocorrer porque o movimento da mão ao traçar uma linha implica na existência de uma dimensão temporal: o tempo está implícito porque em uma pintura há um começo, um desenvolvimento e um final, e tudo isso contribui de alguma maneira na criação de um espaço. Muitas vezes tenho pensado que quiçá seja isto o que ocorre na vida real¹⁸.

A experiência individual é imensamente ilusória, pois são reduzidas as possibilidades de observar espontaneamente o mundo. Além disso, a mente fornece dados para completar os cenários. Num descompasso entre a realidade física e a percepção, o real e o imaginário se coadunam numa experiência paralela e simultânea, que possui ritmo, pulso e vida.

Considerando todas as relações com outras formas de expressão e criação artística, como foi dito anteriormente, minha prática busca uma construção contínua, complexa, e em etapas diversas, que transita do consciente ao inconsciente, e vice versa. No instante em que se revela a experimentação, a percepção, o olhar, há um misturar-se, um perder-se e reencontrar-se no desvio. São movimentos que recriam realidades nas quais a expressão se faz nudez e transparência. Provocando para ser decifrada, a imagem traz à tona a figura, mas não como ela mesma, talvez mais do que ela mesma, ou simplesmente outra.

Conforme DEWEY:

¹⁸ HOCKNEY, David. *Así lo veo yo*. Madrid: Siruela, 1994, p.103.

As relações devem ser notadas não apenas com respeito umas às outras, duas a duas, mas ligadas ao todo em construção; são exercidos tanto na imaginação quanto na observação. Surgem irrelevâncias que são distrações tentadoras; sugerem-se digressões disfarçadas de enriquecimento. Há momentos em que a apreensão da ideia dominante se enfraquece e o artista é inconscientemente levado a preenchê-la, até o seu pensamento voltar a se fortalecer. O verdadeiro trabalho do artista é construir uma experiência que seja coerente na percepção, ao mesmo tempo em que se mova com mudanças constantes em seu desenvolvimento ¹⁹.

A pesquisa atualmente em curso tem sido mais intensa em relação aos retratos e às possibilidades de serem examinados a partir das referências dos trabalhos de artistas em áreas diversas de atuação. E essa necessidade e/ou motivação para desenhar e pintar retratos reside no desejo de explorar a anatomia do rosto, a riqueza de suas possibilidades de expressão e identidade. O *retrato* está associado à *conservação da presença* e à *ideia da morte*, possuindo em si todas as formas do mundo²⁰. Feito um enigma a ser decifrado, tende a revelar um caráter, em uma busca constante de traduzir o mistério do rosto, mistério que escapa da foto e que se instaura como um tempo dentro do tempo.

A espacialidade, em suas múltiplas configurações, as composições, as dimensionalidades e as conexões entre figura e fundo são objetos de estudo, expresso no retrato, considerando suas implicações ao olhar de um espectador virtualmente disposto no horizonte do meu próprio olhar. Em função desta íntima interconexão entre o olhar e a espacialidade busca-se ressaltar o aspecto escultórico da imagem, seja isolado ou em repetições, em duplos e espelhamentos.

Diante de sua qualidade reflexiva, o espelhamento possibilita pensar de forma privilegiada o próprio processo criativo. Examina-se, portanto, o duplo revestido de mito, presente no imaginário desde os primórdios da humanidade e nas indagações inquietantes do ser humano que sugerem representações do desdobramento do eu, e do encontro com o outro, consigo mesmo e com suas estranhezas. Igualmente, o duplo, sob a ótica da psicanálise e da

¹⁹ DEWEY, John. *Arte como Experiência*. São Paulo: Abril Cultural, 1985, Cap. III.

²⁰ GIL, José. *Sem título. Escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005, p. 12.

representação do eu, da criação do ego que toma conhecimento do outro dentro de si mesmo, bem como aquele contido na literatura e nas artes, cujo tema se mostra extremamente complexo, o espelhamento representa essa duplicação tensa e criativa. O exame da questão da identidade é frequente nas aspirações humanas. Para GOMBRICH: “O artista que deseja representar ‘uma coisa real’ (ou imaginada) não começa por abrir os olhos e olhar em volta, mas por tomar cores e formas e construir a imagem requerida” ²¹.



Desenho e pintura sobre papel, caneta nanquim e acrílica, A2, 2014.

O duplo como fenômeno físico, das experiências óticas, o duplo natural do gêmeo lendário presente nas diversas culturas, o duplo que fabrica simulacros, e que se revela transgressão ao subverter a sua origem, conduzido pelas fronteiras entre o real e o virtual, o simbólico e o imaginário, produz a ilusão de uma visão, seu outro, inverso e contrário, “especulando” uma experiência que habita a fronteira entre percepção e significação.

A repetição abre uma espécie de desdobramento da unidade, desvelando que o eu funda-se sob a lógica do múltiplo, onde o duplo, metáfora

²¹ GOMBRICH, Ernest Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 332.

da repetição de si mesmo, funciona como uma espécie de memória²². Para DELEUZE, em, “A repetição é esse lançar de singularidades, sempre num eco, numa ressonância que faz de cada um o duplo do outro”.²³

Da mesma forma, trabalhar com diferentes tempos, relativamente a um mesmo objeto ou documento, em repetição, aumenta as possibilidades de instaurar novas formas de percepção e exploração da imagem. Por vezes, a repetição conduz de modo espontâneo à necessidade de criar um jogo para o olhar, trazendo reconfigurações do objeto de estudo.



Caneta nanquim sobre papel, A2, 2015.

²² Cf. SOUZA, Edson Luiz André de. Uma estética negativa em Freud. In: SLAVUTSKY, Abrão; SOUZA, E. L. A. de; TESSLER, Élica (Orgs.). *A invenção da vida e da psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001, p. 4 e 5.

²³ DELEUZE, Gilles, *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2009, p. 289.



Aquarela sobre papel, A3, 2015



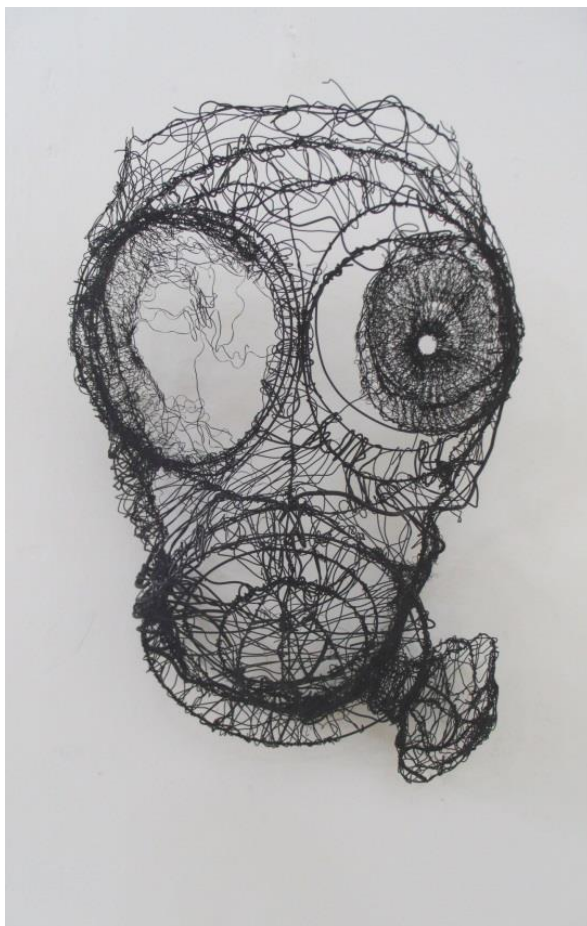
Desenho 1 e Desenho 2: caneta nanquim e acrílica sobre papel, A1, 2015



Caneta nanquim sobre papel, A1, 2015.

O movimento no qual levo a minha experiência de uma prática a outra, potencializando a aprendizagem da observação, está relacionada, em termos gerais, com as *múltiplas formas como o olhar se volta sobre o próprio olhar*, transfigurando-se através dos desafios operados nas mudanças de perspectiva e modos de observar e produzir desenhos. Chamo a este movimento de “giro”. Por isso, até mesmo as experimentações com a práticas de escultura e modelagem no torno elétrico são utilizadas no desenho, tanto como exercício de observação do objeto tridimensional e auxiliar dessa percepção, quanto para análise do próprio comportamento com relação aos métodos de trabalho.

No interregno entre o “giro” e o “espelhamento” surpreendo-me ao encontrar cada invenção de “mim mesma” em cada personagem, em cada obra cuja imagem me vê, mais do que eu a ela, permanecendo anônima e portadora de múltiplos nomes, em processo.



"Máscara de Gás", escultura de arame, 2012.



Peça de cerâmica modelada no torno elétrico, 2015.

A construção da imagem perfaz uma série de etapas, cada uma das quais inclui desafios específicos. Há momentos do desenho em que se impõem ajustar erros e acertos. Mas, para esta construção, levo a experiência, a emoção e as preferências, e venho a eleger uma ordem, onde aspectos, perspectivas, contrastes, linhas e pontos vão sendo trabalhados e descobertos, junto de outras técnicas, métodos e formas de trabalhar e perceber visualmente aquilo que é observado, pois o *processo de criação é também criação do próprio processo*. Não é possível dimensionar o que pode ser obtido, em sua totalidade. Pois, desenhar envolve não só observar, mas *observar-se*, discernir e reinventar o próprio olhar. É o *desenhista que se mostra e se desenha em seu mundo. Quando exterioridade e interioridade se misturam*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTI, L.B. *Da pintura*. Campinas: Ed. Unicamp, 1999.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Clássico anti-clássico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2001.
- BECKET, Wendy. *História da pintura*. São Paulo: Ática, 2006.
- CORONA, Marilice. *Autorreferencialidade em território partilhado*. Tese de Doutorado em Artes Visuais, apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. A lógica das sensações*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2009.
- DEWEY, John. *Arte como experiência*. In: Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1985.
- DIDI-HUBBERMAN, George. *O que vemos e o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1993.
- FABRIS, Annateresa. *O Desafio do olhar. Fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. Vol. I. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. In: Col. Ditos & Escritos. Vol. III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método*. Vol. I. Cap. 1.3. Sobre a arte vivencial. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- GIL, José. *Sem título. Escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005.
- GOMBRICH, Ernest Hans. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GONÇALVES, Flávio Roberto. *Armas do desenho: análise da minha produção de 1992 a 1993*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Porto Alegre, 1993.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. São Paulo: Edições 70, 2010.
- HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto. Redescobrimo a técnica perdida dos grandes mestres*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- HOCKNEY, David. *Asi lo veo yo*. Madrid: Siruela, 1994.
- LARRATT-SMITH, Philip. *Andy Warhol: Mr. América*. São Paulo: Pinacoteca SP, 2010.
- LICHENSTEIN, J. *A cor eloquente*. São Paulo: Siciliano, 1994.

LICHENSTEIN, J. (Org.). Roger de Piles. In: *A pintura*. Vol. III. A ideia e as partes da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004.

LICHENSTEIN, J. (Org.). Roger de Piles. Curso de pintura por princípios: Do colorido. In: *A pintura*. Vol. IX. O desenho e a cor. São Paulo: Ed. 34, 2004.

MARTINS, José de Souza. *Sociologia da fotografia e da imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A dúvida de Cézanne*. In: Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A percepção do espaço e o desenho infantil. In: *A prosa do mundo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Nova Cultura, 1989.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

REBEL, Ernest. *Auto-retratos*. Colônia: Taschen, 2009.

RENNER, Rolf Günter. *Hopper*. Colônia: Taschen, 2003.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009.

SCHAMA, Simon. *O poder da arte*. São Paulo: Cia. das Letras, 2010.

SMEE, Sebastian. *Lucian Freud*. Colônia: Taschen, 2008.

SOUZA, Edson Luiz André de. Uma estética negativa em Freud. In: SLAVUTSKY, Abrão; SOUZA, E. L. A. de; TESSLER, Élide (Orgs.). *A invenção da vida e da psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

TONE, Lilian. *William Kentridge: Fortuna*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

VASARI, Giorgio. *The lives of the artists*. New York: Oxford University Press, 1998.

ZIELINSKY, Mônica. Percorrendo processos de criação artística: a percepção. In: *Porto Arte*, nº14, Porto Alegre: Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997.

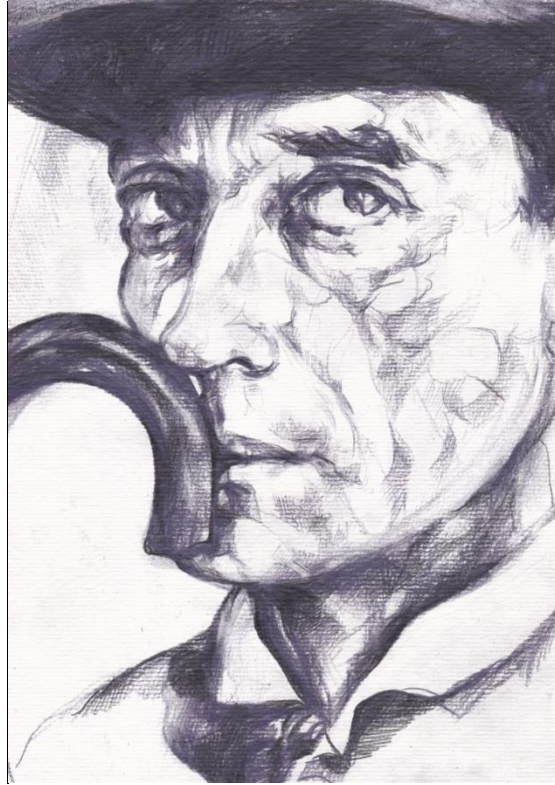
ANEXOS



Caneta nanquim sobre papel, 2015



Lápis de cor sobre papel, A4, 2014.



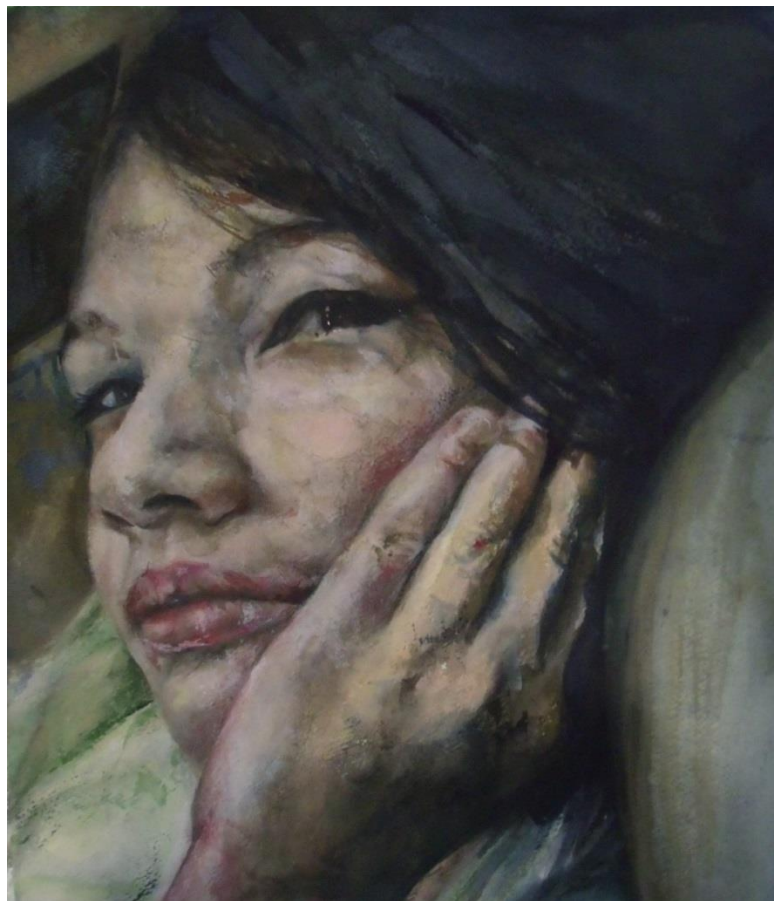
Lápis de cor sobre papel, A4, 2014.



Lápis de cor sobre papel, A4, 2012.



Caneta nanquim sobre papel, A2, 2014.



Aquarela sobre papel, A3, 2013.



Aquarela sobre papel, feita de memória e com referências em alguns desenhos de modelo vivo, A3, 2012.