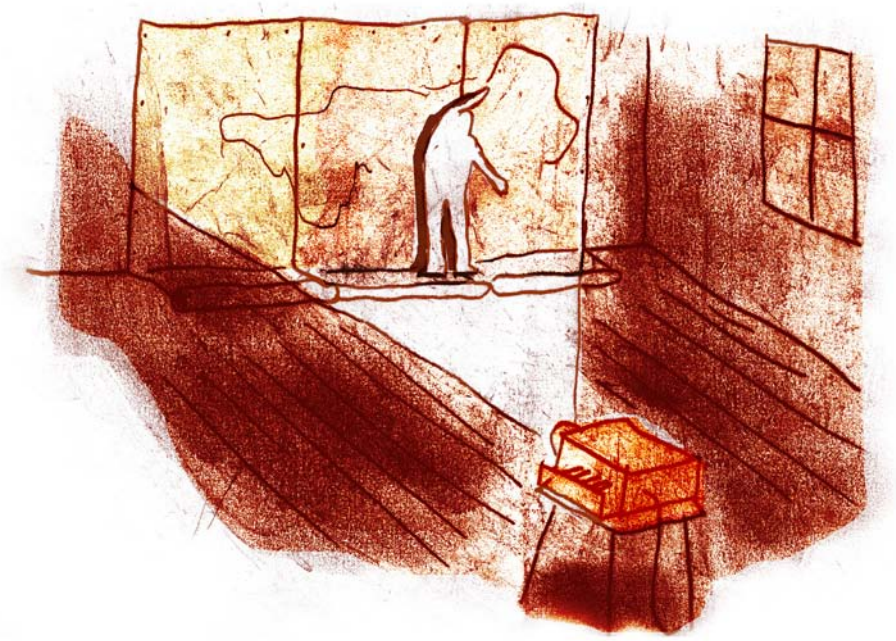
Pintura em Projeção



PROJETO DE GRADUÇÃO DE THIAGO ESSER

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Artes | Departamento de Artes Visuais
Projeto de Graduação | Ênfase: Pintura

Pintura em Projeção

Thiago Mussatto Esser

Orientadora: Prof.ª Dr.ª Lenora Lerrer Rosenfield

Banca Examinadora:
Prof. Adriana Daccache
Prof. Dr. Luís Edegar Costa

Porto Alegre, 10 de dezembro de 2009.

AGRADECIMENTOS

Salve meu pai, Vunibaldo, e
salve minha mãe, Suzana!
Vocês que sempre estiveram ao meu
lado, e nunca deixarão de estar.

À Lú, que traz consigo paz, luz e amor.

Às minhas manas queridas e ao Nando.

Ao meus professores queridos.

Aos amigos do Escambau e a todos que
fizeram essa experiência valer a pena.

Sumário

Introdução 4

Capítulo I 5

1.1 DOS TRABALHOS ANTERIORES AO PROJETO 5
1.2 DA TRADIÇÃO DA PINTURA 6
1.3 REVISÃO TEÓRICA 7

Capítulo II 10

2.1 PONTO DE PARTIDA 10
2.2 REFERÊNCIAS VISUAIS 11
2.3 FIGURA E FUNDO 13
2.4 GRANDES FORMATOS 13
2.5 TÉCNICAS, MATERIAIS E SUPORTE 13
2.6 COMPOSIÇÃO, CORES E FORMAS 17
2.7 VAI-E-VEM 18
2.8 LOCAL DE PRODUÇÃO 19
2.9 DOCUMENTAÇÃO 19

Considerações Finais 20

Referências 21

Introdução

Este projeto final de graduação tem como finalidade principal consolidar os aprendizados na área da pintura, que foram trabalhados dentro do curso de Artes Plásticas desde agosto de 2004 até o presente momento.

Ele é o resultado de uma série de experiências com procedimentos técnicos ao longo do curso. No que tange a teoria, ele é uma fusão entre meus saberes e o legado histórico deixado por pintores que me inspiraram a desenvolver minhas próprias características dentro da pintura.

Na sua maior parte, o texto foi escrito em primeira pessoa, a fim de enfatizar que o conhecimento aqui construído implica em um envolvimento muito pessoal do autor, embora na busca por um referencial teórico tente enfatizar os aspectos que independem disso.

Parti do pressuposto de que "a opinião sustentada ainda hoje de que 'dissecar' a arte seria fatal e que essa autópsia levaria inevitavelmente à morte dela, resulta da ignorante depreciação dos elementos postos a nu e das suas forças primárias." (KANDINSKY, 1987, p. 28).

O primeiro capítulo é composto de uma breve descrição do percurso anterior ao projeto e de uma revisão de conceitos que visam essa dissecação da pintura. Nele, resgato sobretudo conceitos criados por Vassily Kandinsky, pintor e estudioso da técnica.

No segundo capítulo, coloco questões clássicas que se impõem a todos pintores que procuram refletir sobre o seu fazer, à luz da revisão teórica e de afinidades com outros artistas.

Capítulo I

PADRE
Acrílica s/ tela, 2008
1m x 1,20 m

RASTAMAN
Acrílica s/ tela, 2008
1m x 1,20 m

1.1 DOS TRABALHOS ANTERIORES AO PROJETO

Realizei uma exposição individual em junho de 2008, onde apresentei uma série de trabalhos que mediam 1m x 1,20m e retratavam a figura humana sobre um fundo que lhe fazia contraponto. Esses trabalhos guardam semelhanças com os realizados neste projeto, os quais foram iniciados a partir de agosto de 2008 e finalizados em novembro de 2009.

Nas telas da primeira metade de 2008, a figura humana se inseria sobre grandes áreas de cores mais ou menos mescladas, formas que se pareciam com uma colagem de papéis rasgados. Esse tratamento dado ao fundo surgiu antes da figura humana, que aos poucos foi sendo assimilada aos trabalhos.

Pinceladas vigorosas, bem marcadas, caracterizaram essas pinturas. Em alguns casos, optei pelo uso do modelo vivo, pintando de observação e correndo o risco de por tudo a perder. Porém, logo estabeleci que isso não existiria, esse "erro sem volta". Isso me permitiu pintar sem medo, pondo à prova as minhas habilidades e limitações como pintor.

Com o acréscimo do corpo humano, acabei reforçando nas manchas de fundo uma caracteristica que já possuíam, isto é, a de simular profundidade e volume. Essas manchas nasceram da observação de telas de Robert Rauschenberg, as quais misturam pintura com serigrafia. Olhando retrospectivamente, essas áreas coloridas remetem a algumas colagens feitas por Matisse e telas de Chagall, onde a tela parece estar dividida por áreas de cor.

RETROACTIVE I
Robert Rauschenberg, 1964.
Tinta à óleo e serigrafia s/ tela
2,13m x 1,52 m

A partir da segunda metade de 2008, não dispondo mais de modelo vivo, passei a usar o projetor como ferramenta para representar a forma humana, exposta nos trabalhos.

1.2 DA TRADIÇÃO DA PINTURA

Durante o curso de Artes Plásticas, de agosto de 2004 até novembro de 2009, minhas escolhas para temas e procedimentos técnicos sempre pareceram totalmente intuitivas, no sentido de que não havia uma explicação racional para tais, no momento em que eram tomadas. Uma análise atual, mais aprofundada, prova que elas não eram desprovidas de razão e que, inclusive, seguem um determinado programa.

Ao rever meu trajeto no Instituto de Artes, notei que existe uma sucessão cronológica de aprendizados que remonta a uma tradição, à tradição das Belas Artes. Primeiramente, somos iniciados pelo desenho de observação (objetos, natureza morta ou modelo vivo); concomitantemente, somos apresentados aos diversos materiais, técnicas e artistas, indo ao encontro das nossas afinidades. Finalmente, integramos isso tudo, buscando um uso criativo dessas ferramentas e para realizar um trabalho original.

Esse processo não foi diferente na minha formação. Passei por cadeiras de desenho de observação, seguidas de uma cadeira de materiais e técnicas de pintura, e de cadeiras de prática da pintura, com ou sem modelo vivo.

A relação com a tradição é temporal: A) com o tempo da pintura e sua presença na história da arte; B) o tempo da experimentação dos materiais, e eventualmente, do seu preparo, quando essa for uma escolha do artista; C) o tempo das camadas que se sobrepõem, pouco a pouco, das mais transparentes para as mais opacas; D) o tempo de secagem da tinta, sobretudo nas camadas diluídas ou mais grossas.

A pintura, como a música, também se desenvolve no espaço e no tempo. Os estágios de absorção de um quadro, tais como a "adaptação visual", o "tempo de latência" e a "interferência psíquica" (PEDROSA, 1977, p.144), são elementos que lhe conferem esse caráter temporal semelhante a uma canção quando é executada.

Paul Klee era um pintor que tinha consciência da importância dessa sobreposição de camadas de tempo, no momento em que "(...)

recusava o princípio de que a arte possa jorrar automaticamente do inconsciente, por julgar que o processo de gestação é complexo e implica observação, meditação e, finalmente, maestria técnica dos elementos pictóricos" (PEDROSA, 1977, p. 124).

1.3 REVISÃO TEÓRICA

Na revisão teórica, encontrei vários aspectos que serviram de base este trabalho. Alguns deles eu descrevo abaixo, e a relação destes aspectos com o meu trabalho eu desenvolverei no Capítulo II.

No livro *Sobre o espiritual na arte*, Vassily Kandinsky (2003) desenvolve a idéia de que a cor tem dois efeitos sobre quem a vê: um primeiro que é físico e superficial, como quando nos deparamos com um objeto cotidiano, e um segundo e mais profundo, que é um efeito psicológico que surge pela associação da cor a uma emoção. Sobre este último, pode-se dizer que é conseqüência do afinamento entre a presença física da cor e a idéia que ela nos traz ao espírito – por exemplo, o vermelho quando provoca uma sensação semelhante ao contato com o fogo.

Para obter uma descrição mais apurada do efeito psicológico da cor, o autor/pintor lança mão de sensações comparativas. Ele relaciona a cor ao tato ("cores rugosas e pontiagudas"), ao olfato ("cores fragrantes"), ao paladar ("um molho particular que tinha sabor 'azul'") e à audição ("o amarelo tênue sobre as teclas graves do piano") (KANDISNKY, 2003, p. 58). Especialmente em relação ao último, a metáfora do piano aparece repetidamente, onde "o artista é a mão que produz vibrações adequadas na alma humana, mediante uma e outra tecla" e onde a escolha das teclas provém de uma "necessidade interior" (KANDISNKY, 2003, p. 59).

Convém dizer que a pintura, no que diz respeito à composição de cores e de formas, tem um caráter empírico onde é difícil de serem estabelecidos valores científicos. Henri Matisse comenta, em diversas passagens, que o seu fazer artístico é "um meio de expressão de sentimentos íntimos e descrição de estado de espírito", ou que "o lado expressivo das cores impõem-se (...) de maneira puramente instintiva" (MATISSE, 2007).

No entanto, o texto de Kandinsky já citado anteriormente tem o intuito de decompor a pintura nos seus elementos mais básicos. Em relação à composição de um quadro, o autor comenta que, nenhum artista quando pinta, copia pura e simplesmente uma forma, mas sempre

adota de uma expressão. Essa premissa leva-o à composição pictórica nos seus elementos mais puros, e distancia-se dos aspectos literários da pintura.

Nesse sentido, um quadro pode ser desmembrado em: 1) composição geral do quadro; 2) relação de formas, subordinadas à composição geral. Além disso, um quadro é composto de três efeitos que ele causa no espectador: "o efeito cromático do objeto, o efeito de sua forma e o do objeto em si, separado de sua forma e cor" (KANDINSKY, 2003, p. 65). Uma forma, associada a uma cor, pode causar as mais diversas reações, como por exemplo, um triângulo amarelo (agudo) ou um círculo azul (profundidade). A tendência desse pensamento leva à conclusão de que a pintura desembocaria necessariamente na arte abstrata como forma de evolução, conceito presente na obra do pintor moderno que foi Kandinsky.

A relação das cores entre si possui um interesse especial dentro dessa decomposição. Georges Seurat, pintor que na segunda metade do século XIX fazia parte de um grupo de artistas entusiasmados com a possibilidade de dar uma posição científica à pintura, definia sua concepção estética da seguinte forma: "A Harmonia é a analogia dos contrários, a analogia dos semelhantes, de tom (valor), de cor, de linha, observados segundo a dominante e sob a influência de uma iluminação em combinações alegres, calmas ou tristes." (PEDROSA, 1977, p.128).

Há de se ressaltar a dificuldade que existe para a harmonização de cores puras, que não podem ser resolvidos simplesmente com a adição de preto ou de branco, mas dependem de um trabalho onde entram cores secundárias clareando ou escurecendo um matiz de cor (PEDROSA, 1977, p.160).

Podemos listar aqui três tipos de harmonias: consonante (cores vizinhas na roda, e que possuem uma cor geratriz comum); dissonante (dois tons que se complementam, portanto, opostos na roda de cores); assonante (formada, na sua melhor expressão, pela combinação das cores principais) (PEDROSA, 1977, p. 162).

Em relação à linha e à sua influência no resultado final de uma pintura, podemos classificá-las de acordo com a sua direção. A linha horizontal representa a "linha sobre a qual o homem repousa ou morre" e é "uma base de sustentação fria". A linha vertical, em oposição, é a "forma mais concisa da infinidade de possibilidades dos movimentos quentes". A

diagonal, ou a linha com inclinação igual em relação às duas anteriores, representa os movimentos frio-quentes (KANDINSKY, 1987, p. 62).

Tendo em vista essa qualidade das linhas, o formato da superfície influencia diretamente no resultado final de uma pintura. De saída, a superfície já é caracteristicamente quente, fria ou de forças equivalentes.

Numa superfície retangular podemos estabelecer uma divisão ou um sentido dentro do plano que cria uma tensão "lírica" ou uma tensão "dramática" (KANDINSKY, 1987, p. 125).

Em *Ponto Linha Plano*, outro estudo de Kandinsky (1987) visando teorizar sobre a arte pictórica, a superfície de uma pintura é dita Plano Original (P.O.). Conseqüentemente, ele divide o P.O. em quatro partes: o *cimo*, uma parte que evoca a sensação de leveza, de ascensão, liberdade e de flexibilidade; o *baixo*, denso, pesado e limitador; a *esquerda* (à direita de quem olha) representando os mesmos valores do cimo em menor grau, bem como os valores de "aventura" e "movimento"; e a *direita* (à esquerda de quem olha), um prolongamento do baixo, com a densidade e peso diminuídos, representando a "volta para casa", ou o "cansaço".

Capítulo II

2.1 PONTO DE PARTIDA

A escolha da imagem a ser pintada é um processo intuitivo e às vezes inconsciente. Em geral, é uma imagem insistente que tem o objetivo de se afirmar pela execução da idéia, pela pintura.

Entre este vislumbre e o produto final, jogam fatores como as minhas limitações ou a superação de expectativas em relação à idéia inicial. Confirmação e afirmação têm um papel importante no processo inicial de realização dos trabalhos. Sinto a necessidade de ter certeza de que aquela é a melhor imagem. Para isso, projeto primeiro mentalmente, depois no papel ou no computador, e por fim na tela.

Uma imagem bem definida (foto ou desenho) serve para demarcar áreas que servirão de referência ao longo de toda a execução, mesmo que "soterradas" pela tinta. Essa demarcação, feita com grafite ou com tinta, traça um mapa onde a linha é a fronteira entre volumes que se anunciam. Esses volumes lineares vão ganhando profundidade a partir de camadas pouco espessas de tinta acrílica.

Estendido no chão, o tecido recebe uma primeira camada não uniforme de tinta acrílica, que inaugura o processo de apropriação da superfície pela cor, sobretudo através de manchas. Nessa e em etapas seguintes, espalho a tinta com o uso de instrumentos tais como rodo, vassoura, esponja e pano.

Os volumes ganham valor pictórico pela sobreposição gradual de camadas mais espessas de tinta. As camadas transparentes voltam mais tarde como veladuras, camadas que ocultam e revelam, pois adicionam um valor novo sem subtrair completamente o antigo.

Em seguida, fixo a tela na parede ou suspendo-a, amplio uma imagem com o projetor de slides e desenho-a na tela.

2.2 REFERÊNCIAS VISUAIS

A escolha das imagens é fruto de pesquisa de diversas fontes. Sem dispor de modelo vivo, encontrei em desenhos de observação de Auguste Rodin o ponto de partida para duas das pinturas de grande escala aqui apresentadas. São poses desinibidas, de cunho erótico e de um certo contorcionismo. Possuem um traço leve onde o volume é dado por aguadas muitos sutis, diferente das pinceladas vigorosas utilizadas nas primeiras pinturas (junho de 2008, ver primeiro capítulo).

Os desenhos de Rodin são precisos e cirúrgicos, feitos às pressas. Na época em que foram realizados e expostos (final do século XIX), levaram um cronista a comentar que eram "anotações rápidas do nu masculino e feminino, tão breves, tão leves quanto os aspectos mais fugidios da vida" (MUSÉE RODIN, 1996, p.117).

No meu processo de trabalho, a instantaneidade dos rabiscos serve de referência para o trabalho mais demorado da pintura. Essa "demora" é o tempo em que me debruço sobre a tela, aplicando sucessivas camadas que o papel não aceitaria sem se degenerar.

O desenho é limite, definição e escolha em contraposição à mancha, ao abstrato e ao casual.

Pelo fato de usar a fotografia como ponto de partida, cito o pintor Chuck Close. Crescido dentro do Expressionismo Abstrato, ele se volta para a figuração na metade dos anos 60, usando fotos de amigos como modelos para suas pinturas. Seu objetivo principal, afirmava, era "traduzir a informação gráfica contida na foto em informação pictórica" (STILES, 1996, p. 172).

A pintura hiperrealista exerce um fascínio e remete à precisão técnica e o domínio manual. No presente trabalho, faço uso da fotografia como ponto de partida. É como se partisse de uma pintura hiperrealista e fosse, numa operação plástica, desfigurando-a, para compor uma solução que remete à solução de Chuck Close quando transforma os valores fotográficos em valores pictóricos.

Henri Matisse comenta que, a partir do advento da fotografia, "o pintor não precisa mais se preocupar com os detalhes; a fotografia está aí para captá-los cem vezes melhor e mais rápido. A plástica dará

Topo:

MISS LADY
Acrílica s/ tela, 2009
4,10 m x 3,40 m

+

FOTOS DO PROCESSO

a emoção, o mais diretamente possível e com os meios mais simples." (MATISSE, 2007, p. 57).

2.3 FIGURA E FUNDO

Habitualmente, tenho usado a figura humana nas minhas pinturas. Há um evidente diálogo com a tradição da pintura. Em alguns momentos, há uma abstração da figura sem um abandono total. O uso do retrato é mais um ponto de passagem por essa tradição pictórica.

Kandinsky (2003, p. 66) coloca a questão sobre a necessidade de se usar a figura humana dentro da pintura. A resposta depende de uma outra pergunta: a representação dessa figura é conseqüência de uma necessidade interior do artista? No meu trabalho, vejo a necessidade de usá-la se ela estiver subordinada ao tratamento que dou a forma, à minha pincelada e ao uso de cores. Portanto, o meu foco de interesse é, antes de tudo, a pintura.

Nas telas desse projeto, a figura tem uma relação com o fundo um pouco diferente da relação às pinturas precedentes, descritas no Capítulo I. No estágio atual, a figura humana parece mais "adaptada" ao fundo.

2.4 GRANDES FORMATOS

Com a tela em grande formato, procuro ampliar o meu repertório gestual e aperfeiçoar o uso do corpo como ferramenta para pintura.

A influência de Jackson Pollock foi importante nessa pesquisa por questões como as dimensões em que trabalhava, pelo gesto de colocar a tela no chão, de não usar ferramentas tradicionais e pelo aspecto performático do seu trabalho. Ele afirmava: "No chão, eu fico mais à vontade, mais próximo, fazendo parte do quadro, por que eu posso caminhar ao redor, trabalhar nos quatro cantos ao mesmo tempo e estar literalmente na composição" (RUHRBERG et al, 2000).

Na concepção de Matisse (MATISSE, 2007, p. 39), no momento de passar de uma folha para uma tela em grande formato, não bastava só ampliar o desenho, mas tinha que haver uma relação específica com o tamanho de cada uma das superfícies. No meu trabalho, isso fica evidente pelo tratamento de que falei na segunda parte desse capítulo.

2.5 TÉCNICAS, MATERIAIS E SUPORTE

Escolhi a tinta acrílica para a realização dessas pinturas pelas suas

Topo:

LIMÃO JÁ
Acrílica s/ tela, 2009
2,60 m x 4 m

+

FOTOS DO PROCESSO

propriedades intrínsecas: por permitir uma secagem rápida; por permitir que, em alguns casos, novas camadas se sobrepusessem às antigas, recobrindo-as sem se mesclar com elas; e por dar margem ao uso de veladuras, transparências, aguadas e opacidades.

No trabalho de Robert Rauschenberg encontrei uma afinidade pelo uso dos materiais, afirmando que não havia assunto nem materiais pobres dentro da pintura (STILES, 1996, p. 321). Ele se desfez do preciosismo técnico sem contudo abandonar os meios tradicionais (ver suas *Combines*: uma soma de tinta sobre tela, objetos e imagens encontradas).

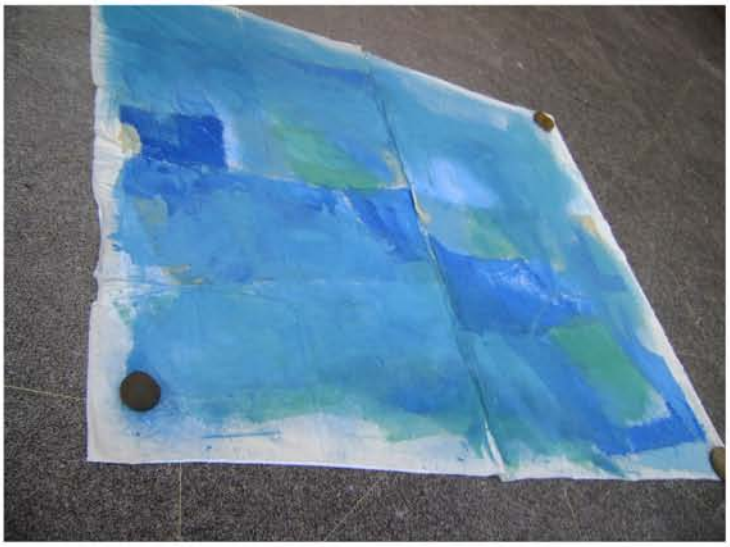
Não faço uso dos bastidores, e na exposição, não vejo necessidade de estarem esticadas. Porém, mantenho a forma quadrangular.

A escolha do tecido variou, nas três telas. Em *Limão já*, utilizei lona de caminhão com alguns rasgos, pó acumulado e algumas manchas, o que me fez remeter a história de uso que ela teve anteriormente. Nas primeiras camadas usei o pigmento diluído somente em água, refletindo o processo de sedimentação da poeira na lona. José Bechara, que trabalha com oxidação de aço sobre lona usada de caminhão, afirma em um depoimento que "a lona usada de caminhão é uma superfície que reúne um determinado conjunto de ocorrências visuais, sinais e marcas diversos. (...) A partir daí, e com isso um conjunto de ações, procuro construir o espaço: (...) processos de escolhas, uso de pincéis e outras ferramentas, repetições de processo, (...) acidentes, muitos acidentes. A operação de um 'quadro' pode levar de 15 a 180 dias." (REIS, 2009).

Em *Miss Lady* pintei sobre o algodão cru, sem a preparação normal do gesso acrílico. Fui movido por uma necessidade de não partir de uma superfície imaculada.

No caso de *Sem título* pintei com a tela preparada, formando, assim, um conjunto com três níveis distintos de preparação do suporte: a lona rústica, o algodão não preparado, e o algodão preparado.

Percebo que, ao partir da primeira superfície, já existem alguns elementos em jogo: a lona, por exemplo, me colocou na situação em que a pintura já estava acontecendo "antes de eu chegar", portanto, solicitando uma ação minha a partir daquilo que nela já estava inscrito. Num outro extremo, o branco coloca uma situação de limpeza/pureza que me põe mais cauteloso, pelo menos no início.



Topo:

SEM TÍTULO
Acrílica s/ tela, 2009
3,20 m x 2,80 m

+

FOTOS DO PROCESSO

Parti de camadas pouco definidas e sem muito volume de tinta. Em seguida passei para uma definição gradual da figura e do fundo. A imobilidade da tinta acrílica – isto é, uma vez seca, uma camada pode recobrir inteiramente a outra – torna possível uma sobreposição de camadas sem haver mescla de cores. Por vezes, isso se torna um recurso essencial quando é preciso voltar atrás, conseqüentemente o projetor traz de volta a figura quando perco a referência.

Em alguns momentos trabalhei as cores, misturando a tinta ainda úmida diretamente na tela, usando uma quantidade maior ou menor de água, o que gerou os escorridos que ficaram evidentes no resultado final.

2.6 COMPOSIÇÃO, CORES E FORMAS

Paleta de cores: Azul ultramar, Azul Ftalocianina, Vermelho Francês, Óxido Cromo Verde, Amarelo de Nápoles, Amarelo Óxido, Branco, Gris de Payne, Violeta Permanente.

Miss Lady: superfície retangular maior na largura do que na altura (predomínio das linhas horizontais = frias); azul predominando na parte de cima da tela, ressaltando as características líricas de ascensão e a semelhança com o céu; na parte de baixo da tela, predominam o violeta e o azul, em algumas partes misturado com preto, ressaltando a densidade. O tratamento dispensado a figura é sobretudo de cores quentes, trazendo-a para perto do espectador.

Limão já: superfície retangular maior na altura do que na largura (predomínio das linhas verticais = quentes); vermelho (com gris) na parte de cima criando uma tensão dramática, atenuada pela área azul do cabelo (dominante-complementar); branco na parte de baixo, também criando uma relação dramática; no rosto foram usadas sobretudo cores quentes (amarelo), com áreas escurecidas com azul e vermelho, e outras clareadas com branco. Linhas azuis e vermelhas (e rosa) no rosto, delimitando e ressaltando. Branco demarcando o cabelo e a blusa.

Sem título: superfície retangular maior na largura do que na altura (predomínio das linhas horizontais = frias); linhas na diagonal e figura num sentido formando uma tensão lírica, harmoniosa; azul a parte de cima evidencia ascensão, contrariada pelo vestido em tons mais escuros. Tons verdes na parte de baixo da tela. Novamente, a figura fica em evidência pelas cores quentes (amarelo e vermelho).

2.7 VAI-E-VEM

Com a tela no chão, preenchi com tinta o espaço limitado pelo desenho, usando os pincéis e as ferramentas já citadas. A partir desse momento, o que há é um vai-e-vem entre definir a figura e retrabalhar o fundo.

Durante o processo de realização, as telas passaram por mudanças constantes, principalmente *Miss Lady*. Reformulações gerais na escolha das cores, na forma da pincela e no tratamento do fundo e da figura. Esse processo de dúvida, indefinição e experimentação antecedeu a posição que foi tomada para a escolha definitiva da constituição do meu trabalho.

A relação com o erro e com a mudança ao longo do processo de criação são aspectos importantes do meu trabalho. Além da escolha do formato e da performance na pintura, encontrei em Jackson Pollock uma afinidade nos procedimentos adotados: "Eu não tenho medo de fazer mudanças, destruir a imagem, etc., porque a pintura tem uma vida própria. Tento deixá-la aparecer. É só quando eu perco o contato com a pintura que o resultado é uma bagunça. Caso contrário, é pura harmonia, um fácil dar e receber, e a pintura sai bem"[1].

1. Tradução do autor. No originalo, em inglês: "I have no fear of making changes, destroying the image, etc., because the painting has a life of its own. I try to let it come through. It is only when I lose contact with the painting that the result is a mess. Otherwise there is pure harmony, an easy give and take, and the painting comes out well." (WIKIPEDIA, 2009)

Quanto à sucessiva sobreposição de camadas, Matisse fazia o uso de cores ou pinceladas marcantes e, a seu favor, argumentava que preferia insistir sobre os tons mais densos à medida que ia trabalhando num quadro, "arriscando a perder o encanto e obter mais estabilidade". Essa relação deveria estar clara para o pintor, que vai lançando mão das cores de acordo com a sua necessidade, retocando o quadro até que as partes se integrem totalmente. As cores, ainda seguindo os preceitos do pintor, devem levar em conta a equivalência entre a maneira como elas estão dispostas no modelo e como estão dispostas no quadro. Acrescente-se a isso a emoção do pintor, como fator constituinte da representação que é feita do tema, seja ele retrato, natureza morta etc.

Nesse processo, assimilei alguns acidentes que foram essenciais para o resultado final que eu procurava o de um aparente relaxamento da presença do pintor. Um acidente intencionalmente provocado.

Nessa transfiguração, há uma direção no sentido de tornar as figuras abstratas, ou aos poucos perderem a sua forma mais precisa e característica. Fazem questão de ressaltarem que é pintura, portanto não é uma simples tradução, trazem consigo uma carga do trabalho do pintor e da sua imaginação.

2.8 LOCAL DE PRODUÇÃO

Os trabalhos foram produzidos em diferentes locais: primeiramente, no espaço do atelier coletivo do Instituto de Artes (Miss Lady), na minha casa da praia, no jardim do prédio onde moro e nos fundos da casa da minha namorada. As grandes dimensões das telas sempre exigiram uma ocupação de espaço que extrapolou os limites da pintura de cavalete. Se quebro com essa tradição do cavalete, vou ao encontro da action painting de Pollock. Quando pinto em meio à natureza me ligo, quer de uma forma superficial ou não, aos pintores impressionistas que pintavam *en plein air*.

2.9 DOCUMENTAÇÃO

A presença do contexto de produção fica clara através do uso dos registros do processo, os quais também fazem parte desse projeto. A documentação fotográfica é uma anotação visual onde acompanhei a progressão da pintura e pude fazer uma autocrítica em relação aos processos que adotei. Nessas fotos consegui vislumbrar que o meu ambiente foi tão interessante quanto o próprio trabalho.

As fotos das pinturas, no momento em que estavam sendo feitas, acabaram também atraindo a atenção e curiosidade daqueles que não tomaram conhecimento do processo ao vivo. Nesse sentido a pintura adquiriu um caráter performático, o ato de pintar sendo um foco de interesse documentado através das fotos e dos relatos falados e escritos.

Considerações Finais

Na história da pintura existem exemplos precedentes nos quais podemos nos basear como ponto de partida, buscando nossas afinidades eletivas. A partir dessas escolhas, o pintor segue um caminho de encontro com a sua pintura.

De acordo com Matisse, "se ele souber se manter sincero em relação a seu sentimento profundo, sem trapaça nem indulgência consigo mesmo, sua curiosidade não o abandonará, e tampouco, até idade muito avançada, seu entusiasmo pelo trabalho árduo e a necessidade de aprender com sua juventude passada" (MATISSE, 2007, p. 222).

A partir de uma abordagem mais objetiva da pintura, valorizando conhecimentos consolidados no passado, podemos ter um olhar mais apurado sobre a nossa produção. As questões são antigas, porém, não estão ultrapassadas: a escolha do suporte, dos materiais, do tema... Essa reflexão sobre nosso trabalho é um aperfeiçoamento possibilitado dentro da academia, o qual deve ser aproveitado.

A presença da tradição é uma constante para quem produz pintura. É impossível reinventar a roda e, sobretudo, desnecessário.

Referências

KANDINSKY, Vassily. **Sobre lo Espiritual En El Arte.** Edição Especial para Ediciones Libertador. Buenos Aires: Andrómeda Ediciones, 2003.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto linha plano: contribuição para a análise dos elementos picturais.** São Paulo: Martins Fontes, 1987.

MATISSE, Henri. **Escritos e reflexões sobre arte.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Musée Rodin. **Rodin et La Hollande.** Paris, 1996.

PEDROSA, Israel. **Da cor a cor inexistente.** Rio de Janeiro: L. Christiano, 1977.

RAMOS, Nuno et al. **Jorge Guinle, Belo Caos.** Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008.

REIS, Paulo. **Conversa com José Bechara.** Disponível em: <http://www.josebechara.com/pt/texto.php?CODIGO=15>. Acesso em 01 dez. 2009.

RUHRBERG, Karl et al. **L'Art au XX siècle.** Köln: Taschen, 2000.

STILES, Kristine. **Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings.** Berkeley: University of California, 1996.

WIKIPEDIA. **Jackson Pollock.** Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Jackson_Pollock>. Acesso em 28 nov. 2009.