

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

A ENERGIA DOS CORPOS CANSADOS

Matéria cor espaço

Carolina Ciconet Marostica

Porto Alegre, dezembro de 2013

Resumo

O presente trabalho volta-se para a minha trajetória de graduação, concentrando-se na produção prática desenvolvida a partir do ano de 2012. Através da reflexão sobre o meu processo artístico, busco desenvolver os conceitos de matéria, cor e informe, aproximando-os de artistas e pensadores, como Lynda Benglis, Nuno Ramos, Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois. Trato da passagem da matéria e da cor presentes na pintura, normalmente vistas como conflitantes, para o espaço onde passam a habitar. Como fruto desta reflexão, apresento o planejamento para uma instalação, onde estes conceitos são mobilizados plasticamente.

Palavras-chave: matéria, cor, pintura, instalação, informe.

Ao vô Ílio,

turquesa e esmeralda

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra.Teresa Poester pela longa dedicação ao meu trabalho e pelo exemplo de artista e professora

Às professoras Bel e Nerê Preto, pelas tardes de aprendizado e experimentação artística no Ateliê Lola Ufus, decisivas na minha escolha profissional

À amiga Luiza Abrantes, de tantos anos, que com seu entusiasmo alimentou meu desejo de cursar Artes Visuais

Ao amigo e colega Alexandre Copês, por compartilhar um idioma

À amiga Alice Wapler, pelas risadas e palavras inventadas

À Luiza Mendonça, pelo olhar sensível ao meu trabalho que, juntamente ao coletivo Or:be, proporcionou a realização de uma exposição que contribuiu para a elaboração desta monografia

Àqueles que me acompanharam em Lisboa, tornando mais feliz minha passagem: Cecília Corujo, Cristina Ferreira e Beatriz Fanjul.

Ao meu companheiro, Pedro, pelo apoio, carinho e compreensão nos momentos de tensão e pelas trocas intelectuais que enriqueceram este trabalho

À minha mana Laura, por me ouvir e ensinar a dividir.

Aos meus pais, pelo incentivo, amor e exemplo desde sempre.

A superfície do corpo é como a superfície do mar. Nadamos no alto, mas temos medo do que é molhado, viscoso, do que existe abaixo. Mas considero que podemos dar um passo adiante. A alteridade de nossas entranhas e a distância de nossa pele diária, de certa forma, aludem a outras partes de nós que estão sob nosso controle e partes que, esperamos, continuarão, na melhor das hipóteses, em seu rumo.

William Kentrige

SUMÁRIO

Apresentação	6
1. Antecedentes	8
1.1. Desenhos 2011	8
1.2. Descoberta do espaço	8
1.3. A Pintura	9
2. Imersão em ateliê.....	18
2.1. A Pintura híbrida	20
2.2. A matéria como protagonista	20
2.3. Pintura/objeto: organismo vivo	24
2.4. Tactilidade	27
2.5. Proliferações.....	29
3. Demais trabalhos <i>in situ</i>: situações e sugestões	40
3.1. Casa de banho	40
3.2. Lavatório.....	42
3.3. Degrau	42
3.4. Intervenção na Associação Chico Lisboa.....	43
4. Informe/matéria-cor	60
4.1. Informe	60
4.2. Matéria-cor.....	67
4.2.1. Sobre a matéria	70
4.2.2. Desdobramento da pintura matérica em relação à cor	71
4.2.3. Sobre a cor.....	74
4.2.4. Matéria-cor.....	76
5. A gravidade amolece os corpos: trabalho final	82
5.1. A escolha do espaço	82
5.2. A gravidade amolece os corpos	83
5.2.1 Sobre instalações.....	85
5.2.2 Sobre minha instalação no espaço LIMIA	89
Considerações finais.....	101
Bibliografia.....	103

Apresentação

Esta pesquisa abarca minha produção de 2012 até o presente. No intuito de melhor compreender sua origem, abordo, em um primeiro momento, trabalhos dos três anos anteriores onde reconheço preocupações relacionadas com o trabalho prático atual.

Desde os primeiros contatos com as artes visuais, percebo uma vontade de experimentação. Durante a formação na faculdade, procurei desdobrar minha produção em várias linguagens, característica que passa a integrar meu processo. Esse processo é acompanhado por uma inquietação que aponta um desejo constante de surpresa. A busca por materiais se tornou fundamental. Nunca é possível dominar a matéria, o que reforça a possibilidade do imprevisto.

Descubro na pintura um vasto campo para a surpresa pelo constante diálogo entre matéria e corpo. Nesta prática manifesta-se o interesse pela cor como desencadeadora de sensações. É na tinta que a cor adquire densidade, enriquecendo-se pelo sentido táctil. Passo a denominá-la matéria-cor. Mas, com o tempo, a superfície bidimensional não basta: essa matéria-cor precisa de espaço. Início uma busca por terrenos férteis que possibilitem sua expansão.

Liberta dos limites da pintura, ampliam-se as possibilidades da matéria. Passo a pensá-la como secreção, comida, fungo, molusco, tumor, pele. Vejo-a na parede, no chão, dentro de vidros, em trouxas. Desperta vontade de tocar, dá repulsa. Dissolve-se para ter múltiplos sentidos. Rejeita limites. Assim, meu trabalho toma o espaço e passa a transformar-se conforme o lugar onde está inserido, propondo diferentes significados e leituras.

A escrita sempre foi uma de minhas formas de expressão e, embora constitua outra linguagem, se refere a ideias que estão presentes no meu trabalho plástico. Por isso resolvi inserir neste texto algumas anotações poéticas que destaco em itálico.

O texto está organizado de forma cronológica. Assim, no capítulo inicial, abordo resumidamente experimentos dos três primeiros anos de graduação que julgo relevantes. Em *Imersão em ateliê* falo do meu processo no primeiro semestre de 2012, relacionando-o com o de outros artistas. Em *Demais trabalhos in situ: situações e sugestões* discuto trabalhos feitos a partir da segunda metade de 2012, em que a inserção no espaço ganha relevância. No capítulo *Informe/matéria-cor*, introduzo a noção de informe, aproximando-a de minha produção plástica, da de outros artistas e de referências da biologia. Também no quarto capítulo defino o conceito de matéria-cor, buscando esclarecer sua presença em meu trabalho. Assim, falo da matéria e da cor na história da arte recente, em outras manifestações culturais, bem como na natureza, comparando-as com minha pesquisa prática. No último capítulo, comento a

instalação que apresentarei na sala LIMIA, no dia 16 de dezembro, constituindo essa o trabalho prático de TCC. Busco evidenciar questões que me interessam no lugar onde será montada e nos objetos que estarão presentes. Para amparar-me, faço um breve histórico da instalação e trago alguns artistas contemporâneos com os quais me identifico.

Quanto à bibliografia, destaco *Formless: a user's guide* e os escritos de Robert Morris, na pesquisa sobre o informe. Ressalto a importância da tese de doutorado de Maria da Graça Osório Gonçalves Marques na compreensão da pintura matérica. *Chromophobia* que introduziu-me uma nova forma de pensar a cor. O catálogo da exposição *Soft sculpture* foi também relevante por apresentar um panorama da escultura mole, ajudando a situar minha produção plástica atual. Quanto aos artistas, enfatizo especialmente a importância de Lynda Benglis, Ernesto Neto e Eva Hesse pelo aspecto tátil e orgânico de suas obras.

Ao longo do desenvolvimento deste trabalho, constatei a dificuldade de manter a produção de um texto e de uma prática de ateliê no mesmo ritmo. Comecei escrevendo a partir de trabalhos já realizados. No entanto, enquanto escrevia, continuava produzindo e temia que a produção se modificasse muito a ponto de não corresponder com o que havia escrito. Por outro lado, a pesquisa de referenciais teóricos fez com que, nos últimos meses, eu enxergasse aspectos na minha produção pouco valorizados anteriormente e passasse a direcioná-la conforme esses aspectos.

Para fins de organização, optei por colocar as imagens de meus trabalhos que cito no texto ao final de cada capítulo, criando um caderno de imagens. Assim, ao mencionar um trabalho, faço referência à figura correspondente no caderno, devidamente indicada nele.

1. Antecedentes

1.1. Desenhos 2011

Quando iniciei o curso de Bacharelado em Artes Visuais na UFRGS minha produção se voltou muito para o desenho, já que era a linguagem mais trabalhada, sendo a única que possuía mais de um semestre de abordagem no 1º ano letivo. Assim, fui me interessando cada vez mais pelos experimentos com a linha. As figuras que já fazia antes de entrar no curso foram se desmanchando. As formas arredondadas que partiam inicialmente do corpo humano, foram afastando-se da representação e o que passou a me interessar foram as possibilidades de compor formas na superfície do papel utilizando os materiais que tinha à disposição sem saber onde chegaria, num experimento cuja infinidade de caminhos passou a me encantar, tratando-se de um processo de descoberta das possibilidades do desenho.

A maioria dos exercícios propostos nessas disciplinas iniciais excluía o uso da cor, incentivando-se mais a linha feita com grafite. Porém, sempre que era dada uma liberdade de escolha, eu optava por trabalhar a cor.

No 2º semestre, apresentei como trabalho final da disciplina de Fundamentos da Linguagem Visual II uma série de desenhos em que linhas orgânicas se acumulavam na parte superior do papel (folhas A1 na vertical), suspensas. Essas linhas às vezes se desenrolavam para baixo, como se a gravidade as puxasse, lembrando novelos que se desfaziam. Em outros casos, utilizando lápis de cor aquarelável e trabalhando com a folha na vertical (presa à parede), desmanchava as linhas com água. Fazia escorrer a cor deixando assim a folha marcada até sua outra extremidade (fig. 1.1). Lembro que a experiência de dissolver o desenho foi muito marcante, quase como uma revelação. Vendo para onde se encaminhou o meu trabalho hoje, percebo como o fascínio e a surpresa diante do comportamento surpreendente dos materiais sempre foi uma força motriz em meu processo. Observando a imagem de um desenho desse período (fig. 1.1) ao lado do registro de um trabalho recente (fig. 1.2), é possível observar aproximações quanto ao interesse pela ação da gravidade.

No semestre seguinte dei continuidade a esses desenhos experimentando outros formatos de papéis e acrescentando outros materiais aquareláveis (fig. 1.3).

1.2. Descoberta do espaço

Paralelamente, surgiu também nesse período o interesse pelo espaço tridimensional e por outros materiais. Comecei a construir esculturas e instalações com lãs, explorando a maneira que elas poderiam se distribuir de forma mais ou menos acumulada no espaço (fig. 1.4 e 1.5). Algum tempo depois, por ter me desinteressado pela lã ou por ter reencontrado fios de

cabelo meus guardados, comecei a trabalhar a linha no espaço utilizando o cabelo (fig. 1.6 e 1.7)

No mesmo ano tive outra experiência de exploração tridimensional de materiais, trabalhando, com o colega Alexandre Copês, o poliuretano. Neste período, Alexandre e eu trocávamos muitas idéias a respeito de nossos processos de criação, compartilhando o interesse por um desenho experimental que se abastecia da observação de detalhes da paisagem para construir nosso repertório visual. Compartilhávamos também o interesse por fotografia e linguagens tridimensionais, além da pesquisa contínua por referências de artistas na Internet. Alexandre convidou-me então para elaborarmos juntos um trabalho destinado a um edital de Santa Maria. Fomos selecionados com o projeto Paisagem Transfigurada (fig. 1.8 e 1.9), que se propunha interferir na paisagem – escombros na estação de trem da cidade - utilizando poliuretano e visando transformar o espaço a partir do nosso olhar, um olhar que se alimentava da pesquisa que desenvolvíamos em desenho. Duas coisas me marcaram nesse trabalho, sendo retomadas mais tarde em projetos individuais: a descoberta de um material com grande potencial de transformação (já que o poliuretano se expande visivelmente até secar por completo), abrindo um grande espaço para o imprevisto e conseqüentemente para o diálogo entre matéria e corpo, e a inserção de uma matéria em um espaço com características fortes interferindo radicalmente no trabalho, tanto em sua feitura quanto em sua leitura.

1.3. A Pintura

No semestre seguinte meu foco passou a ser pintura. Nesse período a minha prática era ainda muito determinada pelas disciplinas nas quais me matriculava, de modo que o trânsito entre linguagens era muito grande e alguns projetos eram abandonados precocemente.

Comecei a me interessar por pintura, pois observava que a mancha tinha cada vez mais espaço em meus desenhos. Acreditava que poderia expandir as possibilidades dessa pesquisa através da pintura. Já nas primeiras experiências com tinta acrílica comecei a sentir o grande salto que precisava ser feito de uma linguagem para outra. Estava acostumada ao imediatismo do desenho e ao controle maior dos materiais com que lidava. Sentia que as coisas demoravam muito para acontecer. Além disso, os resultados contrariavam minhas expectativas. Eram muitos desafios: restringir o uso da linha, lidar com o tempo de secagem da tinta, cobrir a superfície da tela, não sujar as cores... Hoje percebo que o que me interessou na pintura em relação ao desenho foi também o que a tornou mais difícil: a dificuldade maior de controlá-la, por não ser tão imediata. Quando desenho tenho controle do que sai de minha mão. Parecem-me mais interessantes os resultados do que não tem a marca da razão. Uma mancha que se

forma na natureza sempre me atrai mais do que aquela que minha mão delimita, assim como uma tinta derramada me atrai mais do que uma aplicada com o auxílio da mão.

Na retomada da tinta acrílica pude me sentir mais à vontade na construção da pintura. A tinta era mais controlável, podendo-se sobrepor camadas de maneira mais rápida, já que não tardavam tanto em secar. Reduzi também o uso de pincéis para evitar a repetição do gesto e gerar a espontaneidade, como da tinta jogada na tela, em alguns momentos.

Em alguns trabalhos, utilizava a tinta PVA, de consistência mais líquida e aparência mais opaca e derramava-a na tela. Fui então me sentindo cada vez mais motivada a buscar materiais que correspondessem às minhas necessidades. O uso de espessante na tinta acrílica fez com que conseguisse grandes empastos e assim uma variedade maior de texturas na superfície. Passei a utilizar também uma tinta para tecido chamada Acripuff que se expande e fica com a consistência parecida com a de uma borracha com o efeito do calor. (Fig 1.10 – 1.12)

Paralelamente à pintura, meu processo de descoberta de materiais se desdobrava na colagem, na criação de objetos e em registros fotográficos. Papel alumínio, papel celofane e pelúcia eram colados em tela, papel vegetal ou madeira, contrastando com a tinta acrílica, o spray e a tinta PVA (fig.1.12). Interessava-me juntar esses materiais, tentando criar uma harmonia entre eles, sem tirar-lhes sua autonomia: o desafio era criar um terreno para esses diversos materiais coabitarem, não sem conflitos, mas chegando a uma certa estabilidade (neste período eu não conseguia definir o que caracterizava meu trabalho nem como havia chegado a ele, apenas intuí). Da mesma forma funcionavam os objetos: através de um processo que gostava de chamar de “engembração” materiais iam sendo agregados da maneira que me parecia interessante, isto é, bonita e estranha ao mesmo tempo (fig.1.13). Já a fotografia, não parecia ter autonomia como peça final, utilizava a câmera para “emoldurar”, através de enquadramento e luz esses materiais, como o resto de tinta esmalte retirado do fundo de uma lata, um marshmallow derretido, uma barra de sabão deformada (fig.1.14).

Observando minha trajetória até o final de 2011, considerando as várias linguagens exploradas, é possível ressaltar um interesse constante na experimentação de materiais. São características recorrentes a surpresa no processo de criação, o desejo da cor, o interesse simultâneo pela harmonia e pelo caos, pelo belo e pelo estranho e a alusão a um imaginário orgânico. Durante esses três primeiros anos de graduação, havia pouco esclarecimento do que se buscava em cada trabalho, tendo sido esse percurso muito intuitivo e direcionado pelas propostas das disciplinas em que me matriculava. É a partir de 2012 que as diversas linguagens exploradas passam a ser costuradas e suas motivações esclarecidas.



Fig. 1.1
Sem título
2009
Lápis de cor aquarelável
sobre papel
100 x 70 cm

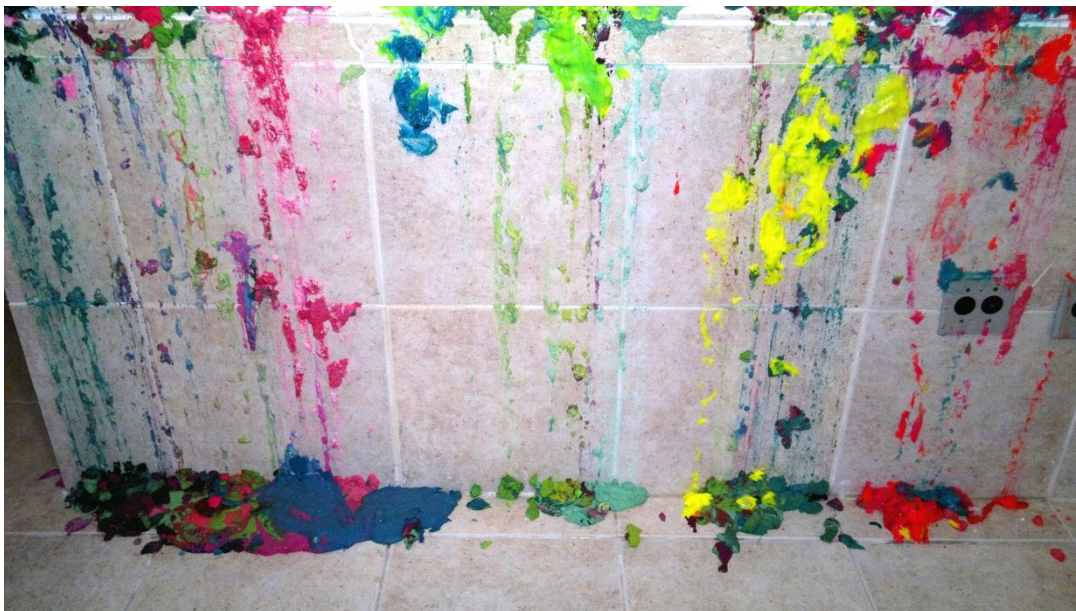


Fig. 1.2 : Detalhe de *Não tínhamos outro remédio quando as coisas éramos nós*, 2013, intervenção com massa de modelar caseira, silicone , vaselina e tinta acrílica. Dimensões variáveis



Fig. 1.3: *Sem título*, 2010, Lápiz de cor aquarelável e grafite sobre papel, 70 x 100 cm



Fig. 1.4 e 1.5: *Sem título*, 2010, lã, dimensões variáveis



Fig. 1.6 e 1.7
Sem título
2010
Cabelo artificial
Dimensões variáveis



Fig. 1.8 e 1.9: *Paisagem Transfigurada*, 2010, poliuretano e arame, dimensões variáveis
Trabalho realizado em parceria com Alexandre Copês



Fig. 1.10
Sem título
2011
Acrílica e PVA sobre tela
130 x 100 cm



Fig. 1.11
Sem título
2011
Acrílica, spray e PVA
sobre tela
130 x 100 cm



Fig.1.12
Sem título
2011
acrílica, PVA, EVA e *spray*
sobre madeira
30 x 40 cm



Fig.1.13
Sem título
2011
Celofane, TNT, papel alumínio e fita
adesiva
100 x 30 cm e 130 x 30 cm



Fig.1.14: *Sem título*, 2011, fotografia digital

2. Imersão em ateliê

Durante 2012, período em que vivi em Lisboa, constatei um avanço na familiaridade com os materiais com que lidava, de modo que sentia que cada vez mais conseguia transmitir o que queria do objeto. Fui perdendo o medo de usar as cores, agregando mais materiais não tradicionais da pintura, como as pelúcias e descobrindo o comportamento de cada material. Assim, fui sentindo-me mais livre no processo de construção e dessa forma sabia “onde estava pisando”, sem medo de errar, mas ainda com a curiosidade que permite que o trabalho conduza para caminhos desconhecidos e possa me surpreender.

Um dos fatores para esse desprendimento maior foi o fato de eu ter passado a ter uma rotina de ateliê, isto é, a dedicar-me diariamente ao processo criativo, tendo um espaço onde o trabalho poderia se estruturar sem tantas limitações de ordem prática, já que podia deixar de um dia para o outro os materiais onde estavam para continuar trabalhando no dia seguinte. O atelier era dividido com outros colegas na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, mas cada um tinha direito a um espaço individual considerável que poderia então ser ocupado diariamente durante um ano letivo. Assim, no espaço que me foi concedido, procurava cercar-me de materiais que me interessavam para que as coisas acontecessem no ambiente de trabalho. Disponha a minha volta materiais que potencialmente pudessem ser aproveitados e pendurava os trabalhos à medida que os ia construindo, para que o meu entorno sugerisse situações propícias à criação.

Quando escolho um material, coletando ou comprando, há uma intencionalidade no sentido de enxergar suas possibilidades para gerar situações que busco, sem ter necessariamente um uso pré-estabelecido. Trata-se de um vislumbre do seu potencial associado a uma curiosidade de descobri-lo. O material adquirido é colocado então à disposição no contexto de experimentação do ateliê, onde as relações podem acontecer para gerar a concepção do trabalho. A descrição que M da Graça Marques faz do procedimento adotado por artistas matéricos aproxima-se da maneira com que me relaciono com os materiais:

A matéria, agora pensada em sua especificidade, passa a orientar o processo, estando implícita na pré-visualização da obra: diante da matéria encontrada, o quadro surge na mente como um estímulo espontâneo: a matéria pode, desta maneira, mostrar-se reveladora de uma realidade visual que conduz a uma nova motivação criadora.¹

¹ “La materia, ahora pensada en su especificidad, pasa a orientar el proceso, estando implícita en la previsualización de la obra: ante la materia encontrada, el cuadro surge en la mente como estímulo espontáneo: la materia puede, de esta manera, mostrarse reveladora de una realidad visual que conduce a una nueva motivación creadora”(MARQUES, 1994, p. 73)

As pinturas começavam com a aplicação de várias cores de tinta e às vezes também de outros materiais sobre a tela de modo a gerar um caos inicial que funcionaria como ponto de partida. Gosto de chamar essa etapa de “maculação da tela”, já que romper com sua brancura é importante para que eu me sinta à vontade com a pintura e possa me aproximar dela. Depois se tentava, num processo mais pensado e cauteloso; organizar a superfície, mantendo o que interessava e apagando o que não servia, até chegar a uma harmonia final. Vale ressaltar que, ainda que o primeiro momento fosse mais catártico e o segundo mais racional, a divisão entre esses momentos não era tão rígida, no curso da pintura, poderia sentir necessidade de fazer algo menos pensado, gerando mais acasos para ter um novo conflito a ser trabalhado, principalmente quando sentisse que a pintura não estava indo adiante. Além disso, mesmo ao trabalhar de maneira pensada, o controle dos materiais não é definitivo, o que faz com que quando eu menos espere um material me surpreenda e dê um novo rumo para a pintura.

Coloco-me diante da tela aberta para a interação entre meu corpo, os materiais e a superfície, na expectativa de surpreender-me. Nesse sentido, identifico-me com a descrição de Harold Rosenberg a respeito dos pintores norte americanos conhecidos como Action Painters:

Em um determinado momento a tela começou a aparecer para um pintor Americano após o outro como uma arena na qual atuar – ao invés de um espaço para reproduzir, redesenhar, analisar ou ‘expressar’ um objeto, real ou imaginário. O que estaria na tela não seria uma imagem, , mas um evento .

O pintor não mais se aproximava do cavalete com uma imagem em mente, ele ia até esse com material em mãos para fazer algo com o outro pedaço de material que tinha à sua frente. A imagem seria o resultado desse encontro.²

Há também na minha pintura, tanto pela combinação de cores como pelos materiais empregados, uma tentativa de juntar o que se repele. Assim, cores que não “combinariam”, isto é, que não esperamos ver juntas, ou materiais considerados difíceis de conciliar, no sentido de terem características fortes e dificilmente amenizáveis em uma composição, são incorporados na superfície pictórica. Vale ressaltar que quando realizei essas pinturas não tinha consciência disso. Estava interessada em arranjar materiais e cores que me de forma a criar uma certa unidade na superfície. Buscava uma harmonia final, que surgia após camadas de trabalho resolvendo os problemas que as várias partes da tela me apresentavam.

² “At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act – rather than a space in which to reproduce, redesign, analyze or ‘express’ an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture, but an event. The painter no longer approached his easel with an image in mind; he went up to it with material in his hand to do something to that other piece of material in front of him. The image would be the result of this Encounter”. (in ROSENBERG, 2010, p. 589)

2.1. A Pintura híbrida

A pintura não me basta, visto que é lenta. Tenho necessidade de abranger meu assunto apoderando-me dele através de várias linguagens. O processo é compulsivo e o desejo de ver a transformação é carregado de ansiedade. É-me extremamente difícil permanecer por muito tempo na confecção de apenas uma obra. Meu processo se dá na abordagem paralela de muitos problemas e na inter-relação desses. Como abro rapidamente várias fontes, o alvo não me permite preciosismos, mas exige atenção à sua singularidade.

Durante o primeiro semestre de 2012, havia desenvolvido, concomitantemente à construção das pinturas que realizava, pequenos objetos (Fig.2.1), além de experimentações com materiais que apresentavam potencial para a construção tridimensional (lã, alumínio, pelúcia, vaselina), que culminariam na instalação *Espaço para cor* (Fig.2.2 - 2.6). No entanto, essas experiências, ocorrendo simultaneamente a uma pintura “tradicional” (tinta sobre tela, em formato retangular) não se davam isoladas dessa, sendo processos que se contaminavam, acrescentando-se. O resto da tinta em uma paleta revelava um potencial de objeto e, ao se tornar um, revelava-me coisas que brotavam na pintura. Assim, foram surgindo híbridos de pintura e objeto. A pintura foi extravasando o seu suporte. Pinte sobre plástico a fim de descolar a tinta que se transformava numa película e, em alguns casos, mostrava-se forte o suficiente para não se desintegrar, tornando-se assim independente de um suporte (Fig. 2.7). Em outros casos, ela ainda surgia da tela, mas vazava pelos cantos (colocava-se um plástico em baixo da tela, para que o que escapasse dessa fosse possível de ser descolado), desafiando os limites do retângulo (Fig. 2.8). Havia ainda trabalhos em que a tinta era empregada sobre materiais cuja presença não era neutra como a tela, como no caso da pelúcia, ou seja, a tinta sobrepunha-se a uma camada já repleta de informação (bem diferente se compararmos a uma superfície branca e praticamente lisa), ora tingindo-a (quando a tinta era escassa), ora criando uma película espessa que se grudava a ela, mas não se integrava totalmente (Fig. 2.9 - 2.11).

2.2. A matéria como protagonista

Todos esses movimentos para fora da tela pareciam refletir o aspecto orgânico das manchas que eu produzia. Em dado momento, perguntei-me se, ao restringir a pintura à superfície pré-estabelecida da tela e assim determinando um limite para ela, não estaria contrariando uma tendência natural da tinta, que, ao ser derramada da lata, tendia a espalhar-se pela tela auto-determinando sua forma e às vezes até extrapolando os limites da tela. Assim, concluí que seria mais fiel à minha busca pictórica se deixasse que a matéria determinasse a forma do suporte. Ao adotar essa atitude – ou cogitar fazê-lo, pois, como será descrito adiante, ela não se concretiza totalmente – reforçou-se ainda mais a idéia de que a gestualidade –

aspecto que muito me interessou ao longo da minha formação - estava cada vez mais se encaminhando para um segundo plano. Assim, o que passara a importar mais para mim era enfatizar a vida própria da tinta.

Sobre isso, Yve-Alain Bois comenta: “Ao abandonar o pincel e assim a conexão anatômica que fez desse uma extensão da mão, Pollock delegou uma parte de seu processo à matéria em si. Seus traços tomavam forma por uma combinação de gesto e gravidade e ambos variariam de acordo com a viscosidade do pigmento”.³

Robert Morris faz uma observação semelhante, comentando que:

Dos Expressionistas Abstratos, somente Pollock foi capaz de recuperar o processo e mantê-lo como parte da forma final do trabalho. A recuperação que Pollock fez do processo envolveu um profundo repensar do papel dos materiais e das ferramentas no fazer. O bastão que pinga a tinta é uma ferramenta que leva em consideração a natureza fluida da tinta. Como qualquer outra ferramenta, ainda controla e transforma a material. Mas diferente do pincel, é bem mais simpático à matéria porque considera as tendências e propriedades inerentes daquela matéria. Em algumas maneiras Louis (Morris Louis) era ainda mais próximo da matéria no seu uso da própria lata para derramar o fluido⁴

Após algumas tentativas de adotar esse posicionamento, vi que anular a presença do artista é impossível, mas que o que se pode fazer é gerar intencionalmente comportamentos na matéria que estimulem suas características (muitos dos quais eu já adotava, como borrifar com água a tinta na tela para que ela se espalhe mais livremente pela superfície). Logo, o artista não se ausenta, mas disfarça-se, como se estivesse conduzindo uma marionete. Dessa forma, não se vê a sua marca como na pincelada, mas quem derrama a tinta na tela é ele.

Assim, nas figuras 2.7 e 2.8, o que se vê não é uma superfície cujos limites foram totalmente determinados pela dispersão da tinta, mas composições que em alguns momentos demonstram intenção de romper com os limites retangulares, ainda que sejam construídas sobre suportes com esse formato.

Posteriormente, percebi também que a inadequação do suporte tradicional da pintura a esses trabalhos se relacionava ao fato de eu não estar interessada na concepção de quadro como espaço de ilusão ou janela. Segundo Marques, “Quando o artista define um quadro, define o espaço de uma nova arte, a definição de um novo território. A delimitação geométrica

³ “By abandoning the paintbrush and thus the anatomical connection that made it an extension of his hand, Pollock delegated a part of his process to matter itself. His traces took form through a combination of gesture and gravity and both would vary according to the viscosity of the pigment “(BOIS, 1997, p. 28)

⁴ “Of the Abstract Expressionists, only Pollock was able to recover process and hold on to it as part of the end form of the work. Pollock’s recovery of process involved a profound rethinking of the role of materials and tools in making. The stick that drips paint is a tool that acknowledges the nature of fluidity of paint. Like any other tool, it is still one that controls and transforms matter. But unlike the brush, it is far greater sympathy with matter because it acknowledges the inherent tendencies and properties of that matter. In some ways Louis was even closer to matter in his use of the container itself to pour the fluid “(MORRIS, 1993, p. 43)

determina um dentro, a arte, e um fora, a realidade”⁵ e “Quando observamos um plano com uma moldura, dizemos: estou diante de um quadro”⁶

Assim, concebia a pintura como um objeto, não como um espaço de representação. Matéria e cor não estavam a serviço de uma ilusão, mas representavam a si mesmas como elementos autônomos. Esse pensamento aproxima-se da posição adotada por artistas matéricos, sobre os quais Joan Sureda e Ana Guasch comentam:

Uma das características da pintura ao longo dos séculos foi que a matéria pictórica ficava abandonada diante da significação de seus resultados: quer dizer, era somente um meio, não um fim. Nos anos 50, artistas como Fautrier, Burri e Tapies, convertem a tela em um campo de experimentação matérica; a tela toma corpo, já não é um plano de representação, se não suporte de materiais diversos, desde a areia às lâminas de plástico queimadas e derretidas, desde trapos velhos e serapilheiras até madeiras chamuscadas”⁷

⁵ “Cuando el artista define un cuadro, define el espacio de un nuevo arte, la definición de un nuevo territorio. La delimitación geométrica determina un dentro, el arte, y un afuera, la realidad” (MARQUES, 1994, p. 283-284)

⁶ “Cuando la gente observ un plano con un marco, dice: estoy delante de un cuadro” (MARQUES, 1994, p. 284)

⁷ “Una de las características de la pintura a lo largo de los siglos ha sido que la materia pictórica quedaba abandonada ante de la significación de sus resultados: es decir, era sólo un medio, pero no un fin. En los años 50, artistas como Fautrier, Burri y Tapies, convierten el lienzo en campo de experimentación matérica; el lienzo toma cuerpo; ya no es un plano de representación sino soporte de materiales diversos, desde la arena a las láminas de plástico quemadas y derretidas, desde trapos viejos y arpilleras, hasta maderas chamuscadas” (SUREDA; GUASCH apud MARQUES, 1994, p. 199)



Ilustração 2.1: *Jackson Pollock Working*, Shot for *Life Magazine*, Fotografia de Martha Holmes



Ilustração 2.2: Morris Louis - *Saraband*, 1959, resina acrílica sobre tela, 256.9 × 378.5 cm

2.3. Pintura/objeto: organismo vivo

A idéia da pintura como um ser vivo, que se transforma, vinha me interessando há algum tempo. No início de 2012 manifestei-a no texto que escrevi sobre o meu trabalho para a exposição *A Novíssima Geração do Museu do Trabalho*, da qual participei:

Enxergo a pintura como um organismo vivo em constante transformação com o qual meu corpo deve dialogar a fim de criar uma harmonia, domando o caos.

Penso que essa idéia, além de associar-se a um processo da sucessões de camadas e de uma superfície que está sempre disposta a transformar-se nessa sobreposição, que parece tudo agüentar, podendo conter infinitas pinturas em uma e que mesmo depois de considerada pronta, sem se destruir, pode ser refeita; provém da imagem da umidade da tinta logo que aplicada à superfície - o que na tinta à óleo é ainda mais forte, por ter um tempo de secagem muito maior - parecendo algo orgânico.

Quando penso na superfície molhada de uma tela, é como se eu pudesse senti-la respirar. Sinto que a tinta parece perder a vida quando seca.

O aspecto úmido de certos materiais ou, a ação da água sobre esses, sempre me encantou. Já no desenho gostava de utilizar lápis ou pastéis aquareláveis, além de tinta Ecoline. Minhas primeiras pinturas com tinta acrílica sempre tendiam a se transformar em um acúmulo de manchas diluídas, resultantes de sucessivos borrifos de água. A lavagem dos pincéis era uma das minhas partes preferidas desse processo, revelando-me o prazer da cor que escorria dos pincéis e diluía-se na água do tanque, formando desenhos coloridos na água.

Lembro-me também de uma experiência feita na infância, em que colocava-se água e solvente em uma bacia e depois pingava-se tinta a óleo nessa mistura, para em seguida mergulhar uma folha de papel, que saía manchada. Os desenhos que resultavam no papel me encantavam, sendo resultantes daqueles que se formavam na água. Acredito que as formas obtidas na superfície através dessa experiência ficaram na minha memória de tal forma que persigo-as até hoje. Elas assemelham-se a tecidos celulares vistos em microscópicos e também a paisagens, aproximando-se da superfície da obra *Red Trip* (ilustração 2.3), de Regina Ohlweiler. Segundo Mario Röhnel, essa trata-se de

um universo de evocações também do mundo natural macroscópico, das visões da Terra e de alturas gigantescas: ilhas, rios, riachos e florestas, pedras, plantas, peles de animais, texturas, até o mundo microscópico dos tecidos orgânicos que constituem a nós e outros seres vivos. (...) Red Trip seduz-nos tensamente na sua indissociável e lírica ambigüidade, entre visão externa do mundo e evocação interna do corpo (RÖHNELT, 2011, p.22)

Vejo nessas formas geradas na água uma sensação de movimento que tento traduzir desde os desenhos que fazia nos dois primeiros anos de faculdade, que lembravam novelas desfazendo-se. No entanto, em certos momentos ao longo de minha trajetória, essas ficaram esquecidas, dando lugar a outras preocupações. A partir de 2012, revejo essas formas cada vez mais fortes nos trabalhos que faço. Na pintura, observo-as na maneira que a tinta se espalha pela tela e nas formas que surgem desse movimento remetendo a um estado líquido.

Esse interesse por formas orgânicas e a alusão a um mundo em transformação remete a uma tentativa de simular a ação da natureza. Sempre senti que quando as coisas aconteciam por acaso eram mais interessantes do que quando passavam pela minha intencionalidade. Por isso, preferia jogar a tinta na tela, não a aplicando com pincel. Minha frustração sempre residiu na impossibilidade de imitar a espontaneidade da natureza. Persigo, portanto, em meus trabalhos, a possibilidade de simular o movimento natural das coisas, ainda que reconheça isso como uma idealização.

Na busca pelo inesperado, a matéria assume um papel ativo em meu processo: lidar com um material ou misturar novos é acrescentar indefinição ao trabalho, e portanto, incertezas. Por isso considero a procura por materiais essencial ao desenvolvimento da minha pesquisa. Sobre essa relação entre acaso e matéria, Dubuffet afirma:

Há que deixar produzir-se e aparecer todos os acasos que são os acasos próprios do material utilizado: o óleo que quer jorrar, o pincel insuficientemente carregado de cor e que não deixa mais que um rastro impreciso, o traço que cai ao lado do lugar exato onde o artista desejava traçar, o traço que treme, o que, no lugar de ser vertical, se inclina no sentido da escrita, ; o traço que começa pesadamente e logo se debilita porque o pincel se descarregou de sua cor, etc”⁸

⁸“Hay que dejar producirse y aparecer todos los azares que son los azares propios del material utilizado: el óleo que quiere chorrerar, el pincel insuficientemente cargado de color y que no deja más que una huella imprecisa, el trazo que cae al lado del sitio exacto adonde el artista deseaba trazar, el trazo que tiembla, o que, en lugar de ser vertical, se inclina en el sentido de la escritura; el trazo que comienza pesadamente y luego se debilita porque el pincel se descarga de su color, etc” (DUBUFFET, 1975, p. 43)



Ilustração 2.3: Regina Ohlweiler - *Red Trip*, 2009, óleo e pigmento sobre tela

2.4. Tactilidade

O aspecto tátil dos meus trabalhos, sejam eles pinturas ou peças tridimensionais, é algo extremamente relevante para mim. Procuo criar objetos que despertem no espectador o desejo de toque. Busco utilizar diversos materiais, como diferentes qualidades de tinta (esmalte, óleo, acrílica, spray), vaselina, pelúcias, plásticos, silicone, entre outros; a fim de obter superfícies com diferentes texturas e que sugiram maciez. Assim, identifico-me com a materialidade utilizada por artistas como Ernesto Neto, Lynda Benglis, Eva Hesse e Louise Bourgeois (ilustrações 2.4 – 2.7). Sobre o aspecto tátil nos trabalhos desses artistas, Elizabeth Sharek comenta:

Os trabalhos em látex de Eva Hesse e Louise Bourgeois , as instalações de Ernesto Neto e os relevos de cera de Lynda Benglis, englobam uma forma poderosa de não-representação de corporalidade sugerida através do emprego de tais materiais. A presença visual mais óbvia do corpo é alterada pelo apelo adicional ao toque. O toque se torna o caprichoso elemento que desestabiliza a noção da obra de arte existente no domínio puramente visual. [...] A superfície lustrosa da cera e a substância emborrachada do látex nos trabalhos de Benglis e Bourgeois geram uma ambígua tensão entre o tátil e o visual, exibindo um 'sedutor entrelaçamento do incômodo e do prazeroso''⁹

A pintura por muito tempo restringiu-se ao sentido da visão. À medida que ela incorpora o relevo, afasta-se do plano da ilusão e avança para o espaço ocupado pelos nossos corpos. Passamos a percebê-la como parte do mundo real. Assim, sentimos a pintura mais próxima do nosso corpo.

No entanto, é importante ressaltar que minhas peças não propõem o toque, como ocorre com os *Bichos* de Lygia Clark e os *Bólides* de Hélio Oiticica, em que se solicita a participação do espectador. Desde que comecei a me preocupar com a materialidade da pintura, sendo pela quantidade de tinta aplicada ou pela incorporação de outros materiais; observava que, quase sempre que outras pessoas observavam meu trabalho, mencionavam a vontade que tinham de tocá-los. Passei então a me questionar se deveria propor o toque como um componente da fruição e pareceu-me mais interessante que o espectador só pudesse satisfazer o desejo desse na imaginação.

⁹ “The latex works of Eva Hesse and Louise Bourgeois, the installations of Ernesto Neto and the wax reliefs of Lynda Benglis all embrace a powerful kind of non-representative corporality implied through the employment of such materials. The more obvious visual presence of the body is altered by the additional appeal to touch. Touch becomes the capricious element that unsettles the notion of the art work existing in the purely visual domain. [...] The waxes’ shiny surface and the rubbery substance of the latex in the works of Benglis and Bourgeois generate an ambiguous tension between the tactile and visual, exhibiting a “seductive intertwining of the disturbing and the pleasurable.” (SHAREK, 2007, p.6)



Ilustração 2.4 – Lynda Benglis: *Karen*, 1972, encáustica sobre madeira



Ilustração 2.5 – Eva Hesse: *Tori*, 1969, fibra de vidro em tela de arame



Ilustração 2.6 – Ernesto Neto: *Elas em transe*, 2007



Ilustração 2.7 – Louise Bourgeois, *Le Regard*, 1966, látex e tecido

2.5. Proliferações

Outro aspecto que se sobressaía em muitos trabalhos dessa época era a artificialidade, devido ao uso de cores fluorescentes e materiais como pelúcia e plástico. Assim, em determinado momento percebi que poderiam conduzir os espectadores a caminhos que não almejava, associando-os a *Pop Art* e à cultura *kitsch*. No entanto, no momento em que tomei conhecimento da possibilidade dessa leitura, tampouco tinha claro que interpretação queria que fosse feita. Porém, sabia que não queria restringir meu trabalho ao que poderia existir de decorativo e pop nele. Lembro-me de um professor observar minha produção até a metade de 2012 e comentar que podia distinguir dois caminhos possíveis para ela, que, a princípio não seriam facilmente conciliáveis: um que se aproximava da obra da artista Beatriz Milhazes (ilustração 2.8), pelo uso de cores vibrantes e por uma tendência a tentar harmonizar as composições, e outro mais próximo de Anish Kapoor (ilustração 2.9), pelo interesse por uma potência contida na matéria que podia ser vista em alguns momentos. Apesar de identificar-me mais com o segundo artista, lembro de ter me sentido diante de um impasse: como unir esses dois aspectos?

A solução não surgiu de imediato, mostrando-se gradualmente. Quando realizei meu primeiro trabalho de pintura *in situ*, constatei novos aspectos no processo que me fizeram ter a sensação de que se apontava ali um novo caminho que me conduziria a algo mais próximo do resultado que eu queria, por se distanciar de um decorativismo presente nos trabalhos bidimensionais, sobre os quais possuía mais controle. Assim, em *Espaço para cor* (Fig. 2.2 – 2.6) configuraram-se algumas situações novas no processo: o espaço; o uso de materiais com os quais não estava habituada (gesso e vaselina) e uma duração a qual o tempo de atuação dos materiais deveria se submeter. Ter de lidar com essas condições obrigou-me a prestar menos atenção em aspectos formais, como composição e acabamento, já que tinha novos problemas para resolver.

Nesse trabalho, pude perceber também a necessidade de exagerar certos aspectos que na pintura eram mais contidos para que se destacassem no espaço. Cada mancha que aplicava à parede, para sobressair-se, precisava ser maior do que eu previa, já que estava acostumada a dimensões menores (até então vinha trabalhando em telas de no máximo 130 x 100 cm). Consequentemente, o tempo que levei para gerar uma primeira camada da qual partir foi muito superior. O mesmo ocorreu ao tentar solucionar problemas de composição que acabaram não sendo resolvidos da maneira que esperava. Apesar de não ter havido uma imagem de referência ou um planejamento a ser seguido em *Espaço para Cor*, imaginava para esse um resultado formal próximo ao que obtinha na pintura. Portanto, esperava solucionar os impasses

que o trabalho apresentasse com o repertório de soluções que adquirira pintando. Assim, em determinado momento, não sabia mais como interferir e, apesar de não estar totalmente satisfeita, tive de apresentar o trabalho em função do prazo que precisava cumprir (o trabalho fez parte da avaliação da disciplina de Instalação).

Comecei a montagem pendurando mechas de lã e sacos plásticos que continham vaselina com tinta acrílica e aplicando o poliuretano em spray que foi fazendo formas que lembravam vísceras. Em seguida, fui aplicando o gesso na parede de modo que esse envolvesse os sacos e a lã e parecesse que esses saíssem dela. A partir daí, minhas ações foram determinadas de forma semelhante a como eram na feitura das pinturas: retirava algumas coisas e acrescentava outras a fim de criar um espaço em que os materiais pudessem coabitar.

Alguns imprevistos dificultaram o trabalho, como a vaselina ensacada cujas cores foram ficando sujas ao misturarem-se, o que gostaria de ter evitado. Além disso, não previa a necessidade da construção de estruturas para sustentar as partes mais volumosas, tendo sido difícil elaborá-las.

Hoje penso que em *Espaço para cor* estava ainda demasiado presa a um modo de concepção próprio da pintura, restringindo-se assim as possibilidades de pensar o espaço tridimensional. Quando o finalizei, escrevi:

A matéria-cor já não pode ser contida, transborda para além do retângulo bidimensional.

Prolifera-se no espaço, contamina como vírus.

A pintura como um organismo vivo, que cresce e se transforma.

Espaço que cultivo.

A cor que envolve

O meu corpo, o corpo da pintura, o corpo do espaço.



Ilustração 2.8: Beatriz Milhazes - *Meu limão*, 2000, acrílica sobre tela, 248,9 x 318.8 cm



Ilustração 2.9: Anish Kapoor - *Shooting into the corner*, 2008, técnica mista, dimensões variáveis



Fig. 2.1: *Objeto de canto*, 2012, acrílica, esmalte e spray sobre alumínio, 15 x 15 cm



Fig. 2.2: *Espaço para cor*, 2012, instalação, técnica mista

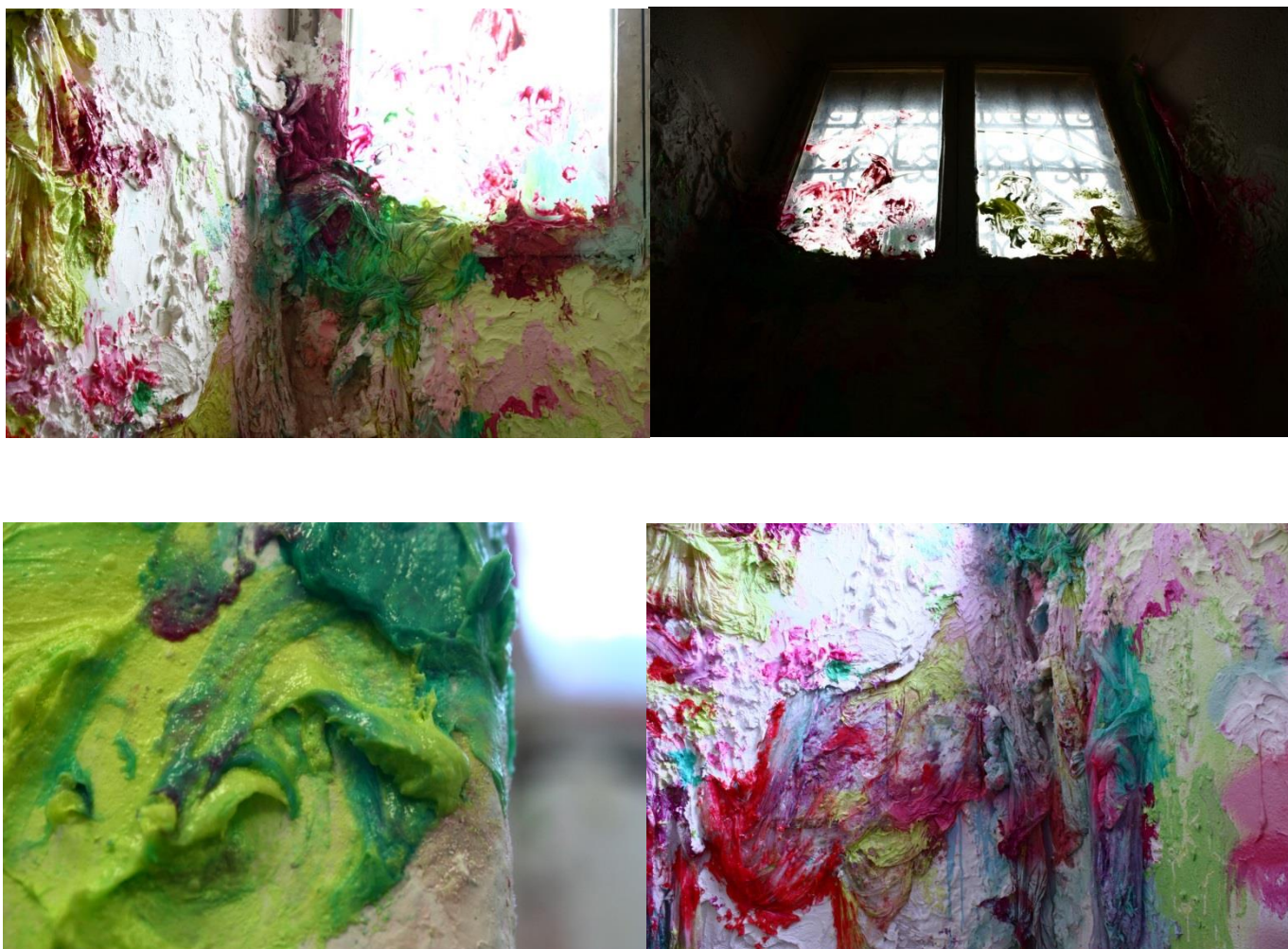


Fig. 2.3 - 2.6: Detalhes de *Espaço para cor*



Fig. 2.7: *Sem título*, 2012, acrílica, esmalte, e óleo sobre plástico, 130 x 90 cm



Fig. 2.8: *Sem título*, 2012, acrílica, óleo, esmalte e spray sobre tela , 150 x 120 cm

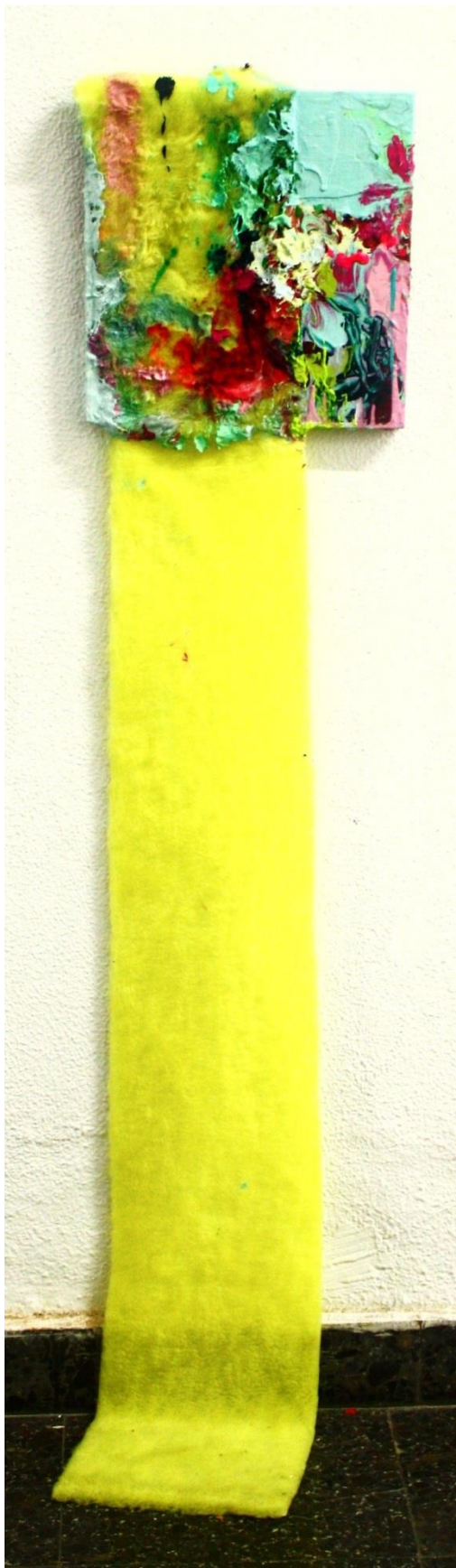


Fig. 2.9: *Sem título*, 2012, acrílica sobre pelúcia e madeira , 152 x 31 cm





Fig. 2.11: *Sem título*, 2012, acrílica sobre pelúcia , 30 x 130 cm

3. Demais trabalhos *in situ*: situações e sugestões

Uma camada espessa, úmida e pegajosa que contamina as superfícies. Está no chão, nas paredes, sobe até o teto e se deposita sobre os móveis. Tem comportamento de fungo: às vezes aparece como uma mancha quase imperceptível e antes que nos demos por conta se prolifera e toma proporções monstruosas. Sim, de certeza é coisa viva: sinto ali um silêncio que respira, silêncio das coisas antes de serem coisas. Um ser mal formado, talvez... tem esse ar disforme de coisa incompleta e ao mesmo tempo é seguro de sua forma.

Me coloco diante dela e abro a boca pra colher esse gosto de bosque. Sinto como se toda essa massa fosse envolver o meu corpo numa carícia, fazendo-se placenta. Logo acordo desse gozo e com repulsa a vejo como algo imundo, temendo que se aloje entre meus tecidos e se esconda ali para sempre.

E se na verdade ela for parte de nós, uma secreção que expelimos, como gotas de suor?

Agora me parece claro: somos todos feitos dessa mesma matéria .

Sentindo repetir-me na pintura e instigada pela experiência que tivera em *Espaço para Cor*, passei a dedicar-me à pesquisa de novos materiais, pensando sua inserção no espaço. A partir da utilização de vaselina misturada à tinta acrílica, comecei a imaginar uma matéria que habitasse o espaço.

3.1. Casa de banho

O primeiro trabalho que realizei motivada por essas questões chamava-se *Casa de banho* (fig. 3.1- 3.6). Esse surgiu de uma proposta da disciplina de Instalação que cursei na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, que consistia em realizar uma instalação para ser apresentada em duas semanas. O aluno desenvolveria a atividade de acordo com sua pesquisa individual, cabendo a ele a decisão de espaço, materiais e dimensões.

Optei por realizar uma intervenção no banheiro – ou “casa de banho”, como chamavam em Portugal – da casa onde eu morava. Há algum tempo as características daquele espaço vinham me interessando. O fato de ser um lugar pequeno, não comportando confortavelmente mais que uma pessoa, atraía-me, pois fazia com que minha intervenção se sobressaísse. Assim, uma pessoa que entrasse naquele cômodo seria forçada a um convívio muito próximo com aquela matéria. A brancura e a assepsia também contribuía para o funcionamento que eu almejava do trabalho, contrastando com as massas gordurosas de cor. Em sua sujeira as massas de cor perturbavam a ordem do lugar, gerando uma sensação de não pertencimento. Quem, ao entrar em um banheiro, esperaria encontrar aquilo? A situação, em seu estranhamento, lembrava-me o cenário de um filme de terror.

Desmanchada a instalação, coloquei a vaselina que utilizara em montes numa superfície, embalando-a com filme plástico. A vaselina plastificada remeteu-me a carne embalada. Interessei-me por esse aspecto, deixando o material como estava a fim de ver o que surgiria dali (fig. 3.7). Quando retirei os montes de vaselina da superfície em que estavam, observei que haviam endurecido, preservando a forma inicial, parecendo objetos. Pendurei-os então em ganchos que haviam no ateliê para melhor visualizá-los (fig. 3.8 e 3.9).

A grande repercussão do uso da vaselina no meu trabalho foi conferir-lhe uma “sujeira”. Esse aspecto úmido, pegajoso e informe, o afastava de um decorativismo e de uma assepsia dos quais queria fugir. Eles remetiam-me a vísceras sem, no entanto, pretenderem sê-las. Interessei-me pela sugestão da visceralidade, contrapondo-me à sua explicitação, conforme ocorre no trabalho de Adriana Varejão (ilustração 3.1).

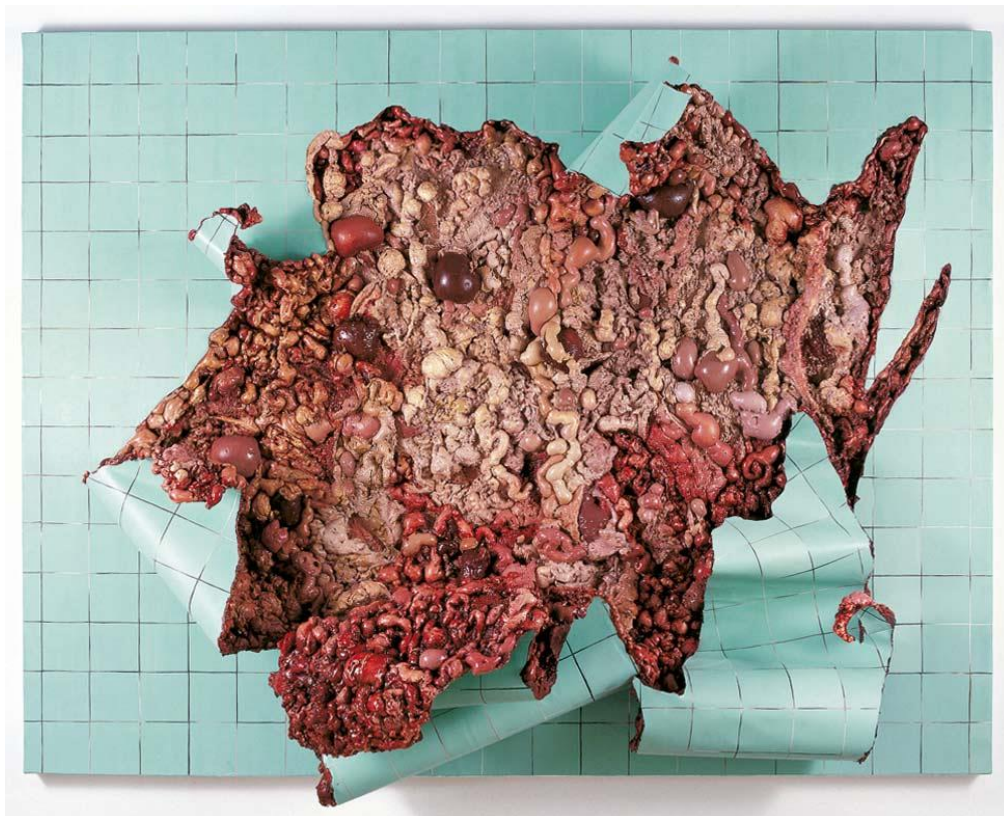


Ilustração 3.1: Adriana Varejão - *Azulejaria verde em carne viva*, 2000, óleo sobre tela e poliuretano em suporte de alumínio e madeira, 220 x 290 x 70 cm

3.2. Lavatório

A instalação que se seguiu a *Casa de Banho* também propunha-se pensar a inserção da matéria (novamente vaselina com tinta acrílica) no espaço, procurando-se criar situações de estranhamento. Como trabalhava em um espaço próximo ao tanque do ateliê (ou lavatório, como chamavam em Portugal), pensei-o como lugar para uma possível intervenção. É importante ressaltar que, ao receber a *matéria-cor* o tanque não comportou-se como suporte neutro, emprestando a ela significados inerentes à sua função, num diálogo de ressignificação. O uso de um espaço com características tão fortes conduziu-me a um afastamento ainda maior da pintura. (fig. 3.10 – 3.15)

Realizei a intervenção em uma tarde. Nesse curto período, pude observar a transformação do trabalho mesmo sem que eu agisse sobre ele. O monte de vaselina que aplicara na superfície do tanque fora lentamente escorrendo e depositando-se sobre o chão (fig. 3.10 e 3.15). O acontecimento foi então incorporado ao trabalho, de modo que em uma segunda execução (realizei duas intervenções, uma como teste e outra para a avaliação da disciplina) tentei provocá-lo em proporções maiores, aumentando o acúmulo de vaselina em partes que sabia que escorreriam (fig 3.16). Esse rastro da matéria-cor parecia ressaltar a idéia de “coisa viva” que a vaselina possuía, o que tornava o trabalho ainda mais interessante para mim. Além disso, indiciava um evento, conferindo um certo mistério ao trabalho. O espectador, diante daquele tanque, poderia perguntar-se: o que aconteceu aqui?

3.3. Degrau

O trabalho *Degrau* (fig. 3.17 e 3.18) consistiu na inserção de um objeto no degrau de uma escadaria na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, gerando um registro fotográfico. Esse se constituía de uma trouxa de vaselina pigmentada envolta por filme plástico que adaptava-se ao desnível da escada. O que me interessou na interação entre o objeto e o lugar foi a maneira que aquele aderiu à superfície, aparentando ter crescido ali. Quando o construí, não previa o encaixe. Na verdade, não pretendia inseri-lo ali, tendo o feito, inicialmente, como teste.

Diferentemente de *Lavatório*, *Degrau* consistia na inserção de um objeto no espaço e não de uma massa informe. Assim, se eu quisesse deslocá-lo, poderia o fazer sem alterações significativas em sua forma. Porém, vale ressaltar que, sendo um caso de *site specific*, ao modificar o ambiente de inserção, geraria um novo trabalho. Outro aspecto que diferencia essa

intervenção das anteriores é sua limpeza. Envolvida pelo plástico, a vaselina perde sua aparência grudenta e se isola das superfícies que a cercam, não deixando rastros.

3.4. Intervenção na Associação Chico Lisboa

*Seus restos escorreram preguiçosos
Chocaram-se com o chão
Os limites do corpo dissolvidos
A pele jaz*

Em abril de 2013 realizei uma intervenção na galeria da Associação Chico Lisboa (fig. 3.19-3.42). A idéia era semelhante à de *Espaço para cor*, por ser uma obra *in situ*. Diferenciava-se dessa na escolha dos materiais, sendo feita basicamente de massinha de modelar caseira¹⁰ em função de sua fácil remoção e da possibilidade de se trabalhar a cor associada ao volume, já que não queria que o resultado remetesse tanto à pintura.

Antes de iniciar a execução, imaginava uma matéria que aparentasse fazer parte das paredes, tendo crescido ali como fungos nas zonas mais planas e como tumores nas áreas que se projetasse mais fora.

No entanto, não me prendi a essas imagens e, ao longo de sua construção, o trabalho tomou outros rumos. O comportamento da massinha de modelar – material que estava trabalhando pela primeira vez, tendo feito anteriormente apenas testes em ateliê – gerou supresas, que passaram a nortear pesquisas que se sucederam. Sob a ação da gravidade, ao ser colocada na parede em grandes quantidades ou com excesso de água, a matéria tendia a escorrer logo que eu a aplicasse na superfície vertical, ou passadas algumas horas, ocorrendo, inclusive, no dia seguinte encontrá-lo totalmente diferente do que quando realizado na véspera. Os montes de massinha no chão (ver figuras 3.23 e 3.24) foram resultado de um escorrimento excessivo desta, o qual eu não previa e me agradou. Também o clima interferia no comportamento desse material: em função da alta capacidade de absorção do sal, a umidade penetrava na massinha amolecendo-a e deixando sua cor mais viva. Já nos dias secos, ressecava, enrijecendo e desbotando (fig. 3.25 e 3.26). Era como se ela cristalizasse: virava pedra e o sal brilhava no lugar da cor.

Essa experiência foi um exemplo da distância que há entre o que imaginamos e o que se concretiza. Se, por um lado, frustrei-me com muitos resultados que divergiram do que tinha em mente, pude descobrir coisas que não previa e que acabaram sendo determinantes para o andamento de minha pesquisa. A massinha que se depositou no chão sem que eu prevesse

¹⁰ A massinha de modelar é feita de farinha, água, sal e tinta acrílica ou outro colorante

parecia-me muito mais interessante que aquela colocada na parede, apontando um novo caminho.

Concluí que a massa de modelar colocada de forma plana na parede remetia a uma idéia de tinta que saía da tela, a qual não mais me atraía. Era muito difícil desassociar a parede da pintura, funcionando aquela como uma instituição. Conforme Marques, “A pintura nasceu no plano arquitetônico e sempre estará nela a memória da parede.”¹¹

Percebi, posteriormente, que romper com os limites do bastidor não resultava, necessariamente, na saída do campo bidimensional. Mesmo trabalhando com alguns volumes, o trabalho continuava predominantemente frontal. Assim, impunha-se ao espectador no plano vertical, como uma pintura presa à parede.

¹¹“ La pintura nació en el plano arquitectónico y siempre estará en ella la memoria de la pared” (MARQUES, 1994, p.274)



Fig. 3.1-3.3 : Vistas parciais de *Casa de banho*, 2012, instalação, vaselina, tinta acrílica e plástico, dimensões variáveis

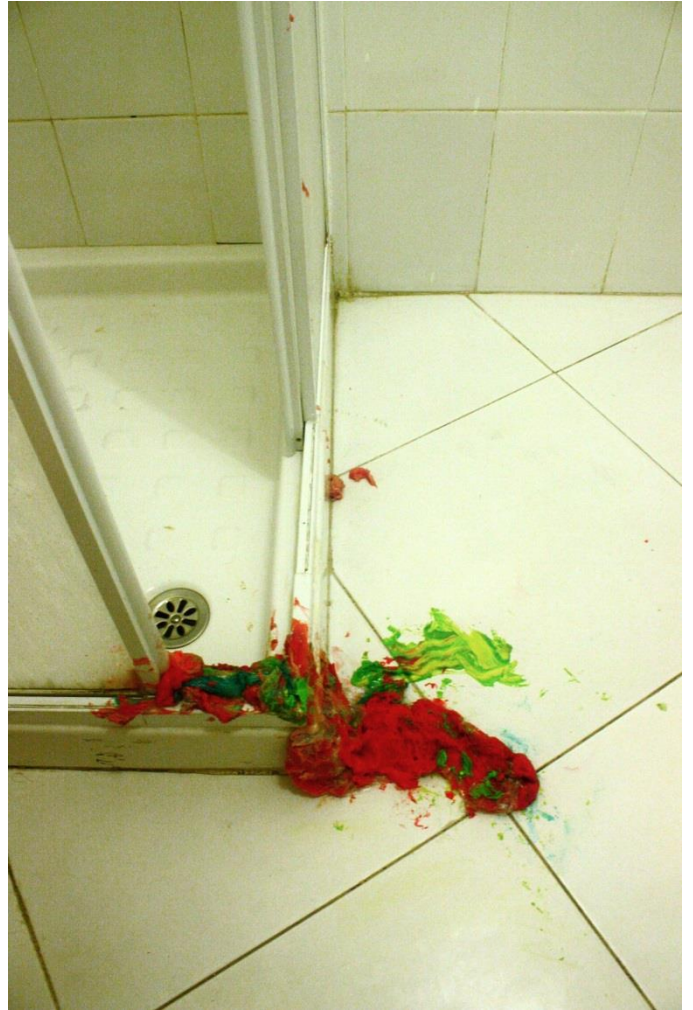


Fig. 3.4 e 3.5 : Vistas parciais de *Casa de banho*



Fig. 3.6: Detalhe de *Casa de banho*



Fig. 3.7: Vaselina após ser utilizada em *Casa de banho*



Fig. 3.8 e 3.9: *Sem título*, 2012, Vaselina, tinta acrílica e filme plástico



Fig. 3.10 e 3.11: *Lavatório*, 2012, vaselina e tinta acrílica, dimensões variáveis



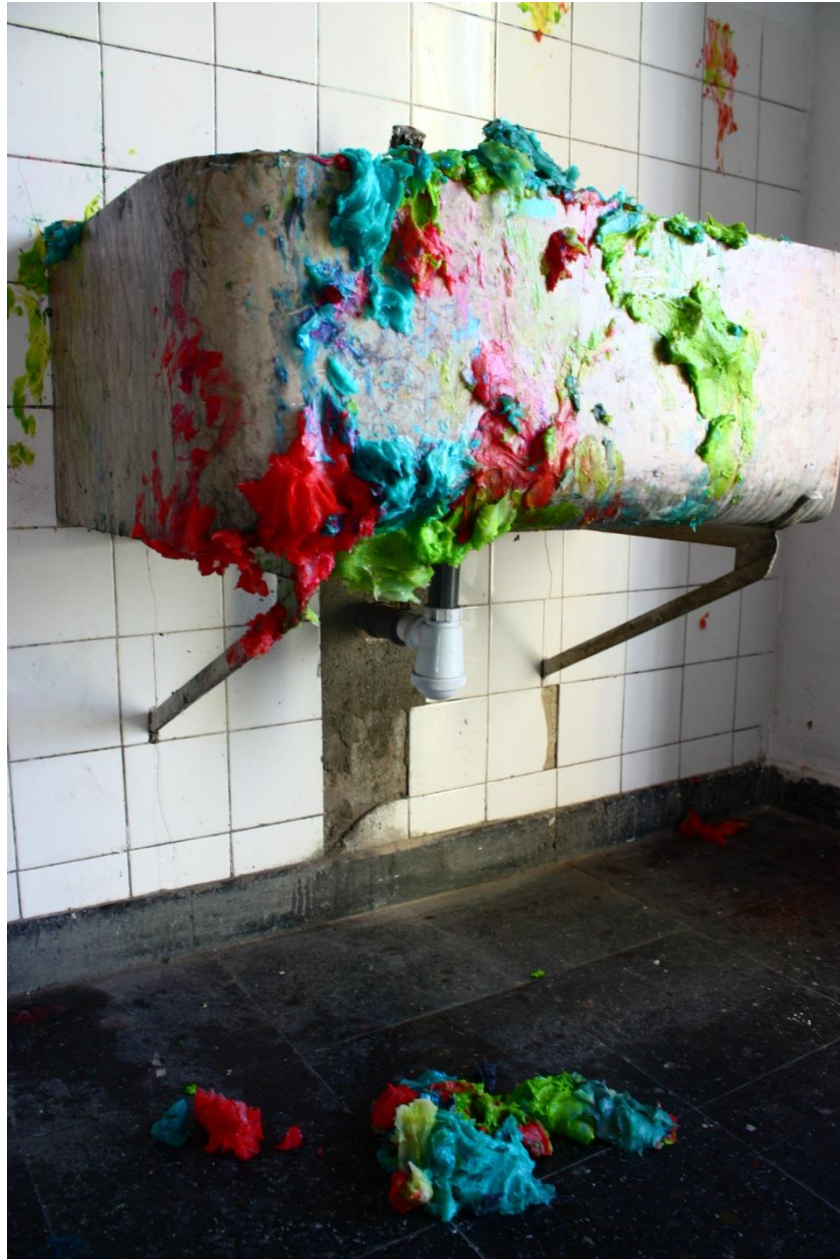


Fig.3.16: *Lavatório II*, 2012, vaselinae tinta acrílica, dimensões variáveis



Fig. 3.17 e 3.18
Degrau
2012
Vaselina, tinta acrílica e
filme plástico
Dimensões variáveis



Fig. 3.19 -3.21

Registros de intervenção
na Associação Chico
Lisboa
2013

Acrílica, massa de
modelar caseira,
vaselina, látex e silicone

Dimensões variáveis

Fotos: Luise Malmaceda

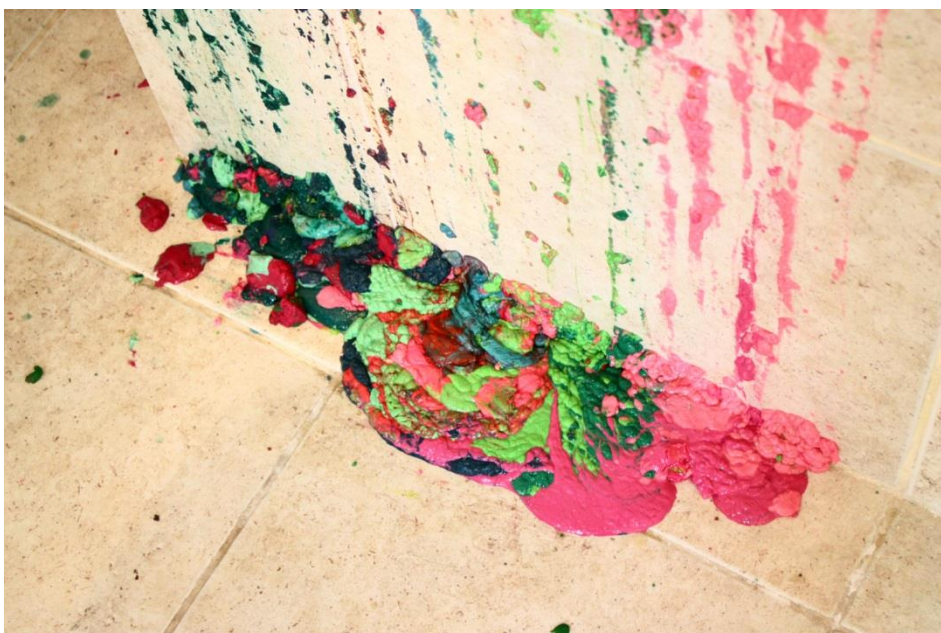


Fig. 3.22 -3.24

Registros de intervenção
na Associação Chico
Lisboa
2013

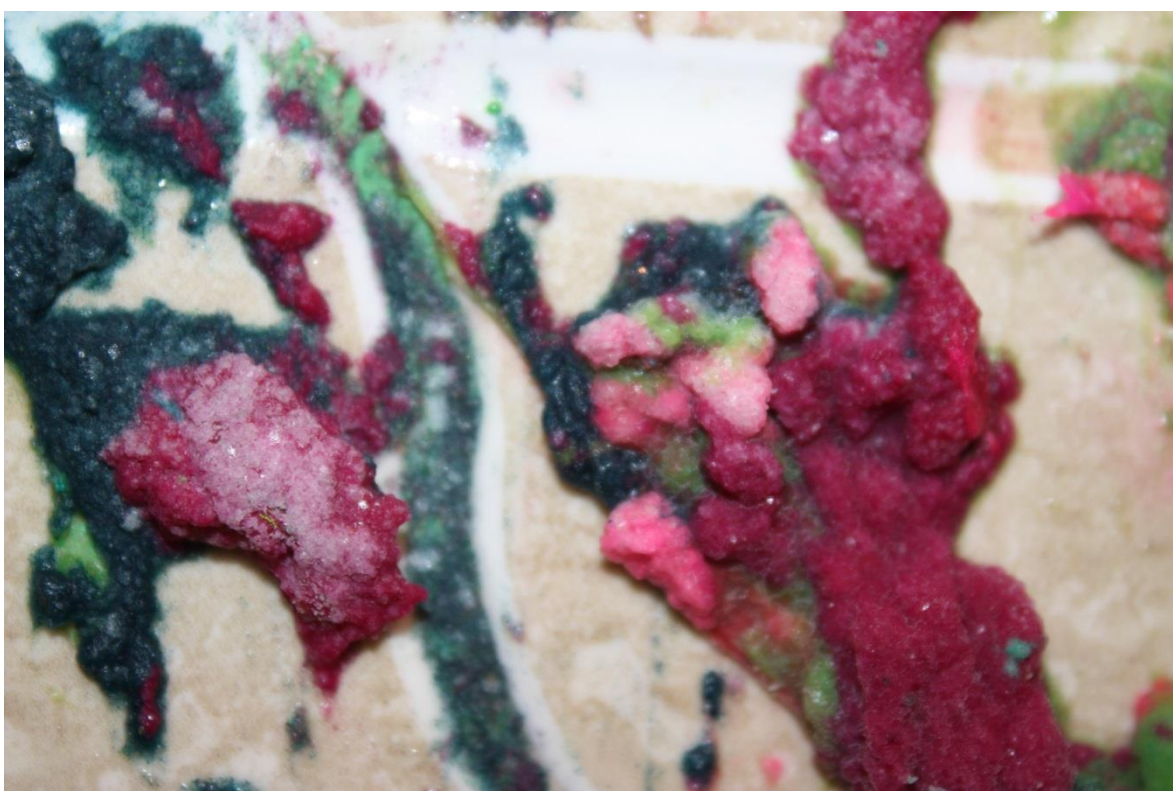


Fig. 3.25 e 3.26: Registros de intervenção na Associação Chico Lisboa, 2013, Acrílica, massa de modelar caseira, vaselina, látex e silicone
Dimensões variáveis



Fig. 3.27 e 3.28

Registros de intervenção
na Associação Chico
Lisboa
2013

Acrílica, massa de
modelar caseria,
vaselina, látex e silicone

Dimensões variáveis

Fotos: Luise Malmaceda





Fig. 3.29 – 3.31

Registros de intervenção na
Associação Chico
Lisboa
2013

Acrílico, massa de modelar
caseria, vaselina, látex e
silicone

Dimensões variáveis

Fotos: Luise Malmaceda

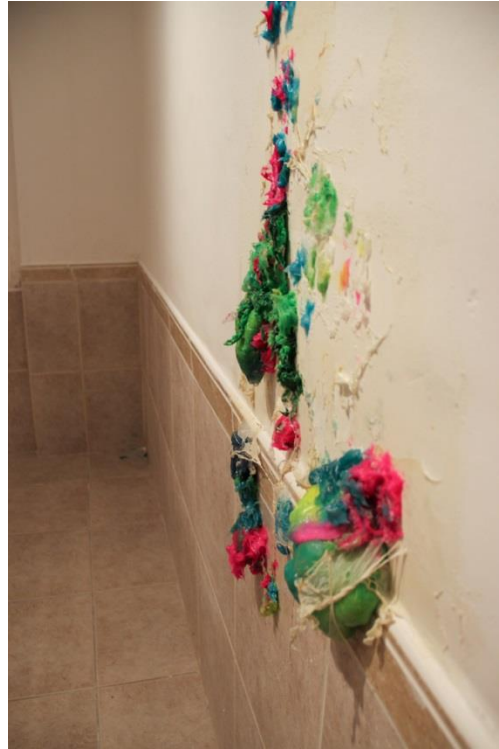
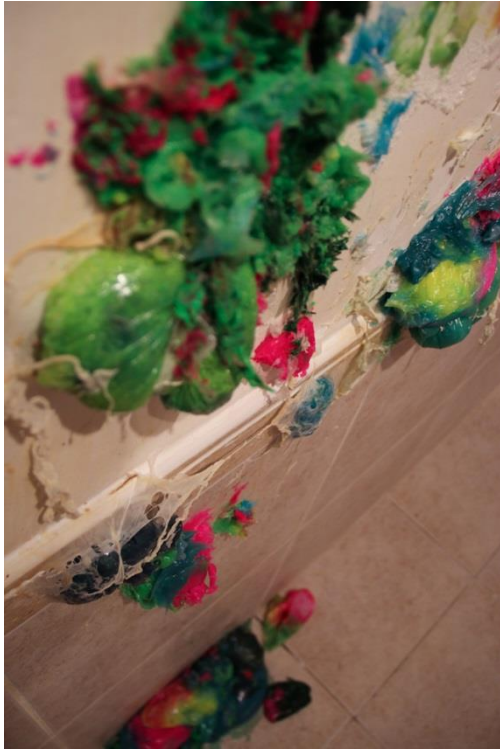


Fig. 3.32 -3.35: Registros de intervenção na Associação Chico Lisboa, 2013, acrílica, massa de modelar caseira, vaselina, látex e silicone, dimensões variáveis. Fotos: Luise Malmaceda



Fig. 3.36 -3.39: Registros de intervenção na Associação Chico Lisboa, 2013, acrílica, massa de modelar caseira, vaselina, látex e silicone, dimensões variáveis
Fotos: Luise Malmaceda



Fig. 3.40 -3.42

Registros de intervenção no jardim da Associação Chico Lisboa 2013

Acrílica, esmalte, massa de modelar caseira, vaselina, areia colorida, filme plástico e silicone

Dimensões variáveis

Foto 3.40: Luise Malmaceda

4. Informe/matéria-cor

4.1. Informe

A pintura, conforme concebida a partir do Renascimento e durante muito tempo, é feita para ser olhada num plano vertical, direcionando-se ao ser humano em postura ereta. Mesmo quando se abandona o cavalete, como no caso de Pollock, que pintava no chão, permanece a verticalidade, pois, no momento em que é finalizada a obra, coloca-se-a na parede¹². Também a escultura, com raras exceções – como no caso do primeiro Giacometti que reduz a escultura à sua base, sendo, portanto, rebaixada¹³ - volta-se para o homem ereto, elevando-se a partir da sua base. O fato de a arte ser feita considerando a posição do homem em pé, contrapõe-se ao conceito de Informe de Bataille que Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois abordam em *Formless: A user's guide*. Segundo Bois

*Mesmo não se falando mais da pintura como uma 'janela aberta para o mundo', o quadro modernista ainda é concebido como uma seção vertical que pressupõe que o espectador tenha esquecido que seus pés estão na sujeira. Arte, de acordo com essa visão, é uma atividade sublimatória que separa o apreensor de seu corpo.*¹⁴

Outra aproximação do informe com a horizontalidade é trazida por Krauss no que se refere a algumas obras de Robert Morris (ilustração 4.3):

*O caráter operacional do pensamento de Morris enfatizou a distinção que ele fez entre o 'bem-construído' e o 'não construído', o primeiro sendo tudo que o homem criou para resistir a forma dispersiva da gravidade,- incluindo, no campo da arte, os esticadores que mantêm a tela esticada, as armaduras que sustentam a cerâmica, e todos outros materiais rígidos, do mármore ao bronze, que são implantados. Uma função do 'bem construído', a forma é, portanto, vertical, porque pode resistir à gravidade; o que cede à gravidade, então, é 'anti-forma'.*¹⁵

O artista também escreveu sobre o assunto:

¹² A maioria das minhas pinturas são feitas no chão, sendo levantadas apenas quando quero que a tinta escorra ou quando estou prestes a finalizá-la, já que sua exposição se dará na vertical. Em alguns momentos questionei-me se não deveria expô-las no chão, já que são feitas assim.

¹³ Nas palavras de Yve-Alain Bois, nas esculturas de Giacometti anteriores a 1935 (já que daí em diante voltam-se para a verticalidade) *"the sculpture became its own base and that base was low"* (BOIS, 1997, p. 28)

¹⁴ "Even one no longer speaks of a painting as a "window opened onto the world, the modernist picture is still conceived as a vertical section that presupposes the viewer's having forgotten that his or her feet are in dirt. Art, according to this view is a sublimatory activity that separates the perceiver from his or her body." (BOIS, 1997, p. 26)

¹⁵ "The operational character of Morris thinking turned on the distinction he made between the 'well-built' and the unconstructed, the former being everything man has fashioned to resist the dispersive form of gravity – including, in the field of art, the stretches that support the canvas, the armatures that hold up the clay, and all other rigid materials, from marble to bronze, that are deployed. A function of the well built, 'form' is thus vertical because it can resist to gravity; what yields to gravity, then, is 'anti-form'." (KRAUSS, 1997, p. 98)

*Recentemente, materiais que não os rígidos têm começado a aparecer. Oldenburg foi um dos primeiros a usar esse tipo de materiais. Uma investigação direta das propriedades desses materiais está em progresso. Isso envolve uma reconsideração do uso de ferramentas em relação ao material. Em alguns casos essas investigações vão da construção das coisas até a construção do próprio material. Às vezes ocorre a manipulação direta de um dado material sem o uso de qualquer ferramenta. Nesses casos, considerações quanto à gravidade se tornam tão importantes quanto aquelas de espaço. O foco na matéria e na gravidade como meios resulta em formas que não foram antecipadamente projetadas. Considerações de ordem são necessariamente casuais e imprecisas e não enfatizadas. Amontoamento ao acaso, empilhamento desordenado, suspensão, dão forma ao material. Aceita-se o acaso e emprega-se indeterminância, substituindo intenção e resultado em outra configuração. Desengajamento com formas duradouras preconcebidas e ordem para as coisas é uma afirmação positiva. É parte da recusa do trabalho continuar estetizando a forma lidando com ela através de um fim prescrito.*¹⁶

A noção de informe como aquilo que cede, que é instável, como o que escorre ou se espalha por uma superfície é algo que vejo em meus trabalhos. Enxergo-a desde os desenhos do início da faculdade (figuras 1.1 e 1.3), onde surgem os escorridos, passando pela mancha que transcende o suporte da pintura até a massinha que não se fixa na parede e deposita-se sobre o chão. Assim, aproxima-se do mole, outro aspecto muito presente em minha pesquisa. Sobre a escultura mole (*soft sculpture*), Max Kozloff comenta:

*A escultura é em geral uma produção incuravelmente alerta, enfatizando fixidade, durabilidade e poder – tudo que o homem por ele mesmo não consegue manter exceto no intermitente desafio da gravidade. Por outro lado, uma escultura mole, em várias proposições, pode sugerir fadiga, deterioração ou inércia. Ela imita um tipo de submetimento à condição natural que puxa os corpos para baixo*¹⁷.

Luciana Ward, em texto sobre a exposição *Soft Sculpture*¹⁸, afirma:

Observando a relação histórica entre escultura mole e trabalhos anti-forma (anti-form) dos anos 1960 e 1970, e categorias posteriores de arte até o presente, percebemos as muitas diversas formas em que artistas exploram substâncias para fazer obras de arte. Usando uma variedade de materiais naturais e sintéticos – pano, corda, lã, papel, feltro, cerâmica, couro, pele, borracha, fibra de vidro e todo tipo de plásticos – essas formas sugerem transição, enfatizando forças

¹⁶ “Recently, materials other than rigid industrial ones have begun to show up. Oldenburg was one of the first to use such materials. A direct investigation of the properties of these materials is in progress. These involves a reconsideration of the use of tools in relation to material. In some cases these investigations move from making of things to making of material itself. Sometimes a direct manipulation of a given material without the use of any tool is made. In these cases, considerations of gravity become as important as those of space. The focus on matter and gravity as means results in forms that were not projected in advance. Considerations of ordering are necessarily casual and imprecise and unemphasized. Random piling, loose stacking, hanging, give passing form to the material. Chance is accepted and indeterminacy is implied, as replacing will result in another configuration. Disengagement with preconceived enduring forms and orders for things is a positive assertion. It is part of works refusal to continue aestheticizing the form by dealing with it as a prescribed end.” (MORRIS, p.46, 1993)

¹⁷ “ [...] sculpture in general is an incurably alert production, stressing fixity, endurance, and power—all that man himself cannot maintain except in intermittent defiance of gravity. On the other hand, a soft sculpture, in various propositions, might suggest fatigue, deterioration or inertia. It mimes a kind of surrender to the natural condition that pulls bodies down.” (KOZLOFF, apud WARD, 2009, p. 13)

¹⁸ Exposição realizada entre 24 de abril e 18 de julho de 2009 na National Gallery of Australia (Canberra, Austrália)

*naturais, como gravidade e calor e em muitos casos tendo implicações metafóricas e metafísicas. Os trabalhos caem, vazam, salpicam. Eles são peludos, macios ou dobrados*¹⁹

O site *Radical art*, do departamento de história da arte do Institute Of Artificial Art Amsterdam dedica uma seção ao informe. Numa tentativa de defini-lo, aproxima-o das palavras: empilhar (ilustração 4.2), amontoar (Ilustração 4.3), lodo/geleca/massinha (viscosidade) (Ilustração 4.4), acumular, balançar, enredar, embrulhar, desarrumar, bagunça, sujeira, lama (Ilustração 4.5), gordura, lixo, sucata, espuma, pelúcia (Ilustração 4.6)²⁰; estando cada uma conectada a exemplos na história da arte.



Ilustração 4.1: Claes Oldenburg - *Floor cake*, 1962, synthetic polymer paint and latex on canvas, 148.2 x 290.2 x 148.2 cm

¹⁹ “Looking at the historical relationship between soft sculpture and anti-form works of the 1960s and 1970s, and later categories of art up to the present day, we realise the many diverse ways in which artists exploit substances to make works of art. Using an array of natural and synthetic materials—cloth, rope, wool, paper, felt, ceramics, leather, fur, rubber, fiberglass and all range of plastics—these forms suggest transition, emphasizing natural forces such as gravity or heat, and in many cases having metaphorical or metaphysical implications. Works droop, ooze or splash. They are fluffy, squishy or bent.” (WARD, 2009, p.24.)

²⁰ Conforme consta no site: jumble, litter, mound, heap, dangle, tangle, mess, dirt, mud, fat, trash, goo/ooze/putty, junk, foam, fluff



Ilustração 4.2: Lynda Benglis - *Quartered Meteor*, 1969



Ilustração 4.3: Robert Morris - *Sem título*, 1967-68, feltro, dimensões variáveis



Ilustração 4.4: Thomas Rentmeister - *Sem título (Nutella)*, 2000



Ilustração 4.5: Santiago Sierra - *House in mud*, 2005



Ilustração 4.6: Robert Morris - *Sem título*, 1968, Feltro, asfalto, madeira, espelhos, cabo de aço, chumbo e cobre

Ainda de acordo com a concepção de informe como mole, pode-se associá-la ao corpo da medusa, que sem esqueleto ou concha, é só massa gelatinosa. Marcel Broodthaers dedica um poema a esse animal:

*The Jellyfish
It's perfect
No mold
Nothing but body²¹*

Jaleh Mansoor comenta o poema, afirmando:

A celebração da medusa de Broodthaers inicia um encontro com o material como aquilo que retrocede de um sistema organizacional, e desliza abaixo de específicos parâmetros produtivos de forma bem-ordenada e clareza conceitual. Ao mesmo tempo repugnante e graciosa, a medusa se diferencia de seus vizinhos (peixe, marisco) pela ausência de qualquer estrutura interna ou externa, pela falta de esqueleto ou concha. Melhor dizendo, ela confronta-nos com uma animada materialidade na sua “ondulante”, não-formada presença presença. Para Broodthaers, essa materialidade é corpo.²²

A descrição de Mansoor da medusa menciona a estranheza de seu aspecto: “repugnante e gracioso”, “confronta-nos com uma animada materialidade na sua ‘ondulante’, não-formada presença”. Isso remete a outro aspecto que me interessa explorar em meu trabalho, que diz respeito ao que é natural, mas nos é tão estranho que beira o artificial ou surreal, como se viesse de outro planeta.

Constato essa estranheza nos fungos e nos micetozoários que crescem em lugares inesperados na natureza, surpreendendo-nos também por sua forma (ilustrações 4.7 – 4.9). Vejo isso no trabalho *Degrau* (figuras 3.17 e 3.18), em que coloquei um objeto mole feito de vaselina pigmentada e ensacada em um degrau, parecendo ter crescido ali, como um ser vivo. Essa idéia também esteve presente na intervenção que fiz no jardim da Associação Chico Lisboa, após finalizar o trabalho na galeria (figuras 3.36 – 3.42). As intervenções foram feitas principalmente com silicone pigmentado sobre troncos de árvores, espalhando-se em alguns momentos pelo solo e incluindo outros materiais (areia colorida, vaselina, purpurina). Essa experiência evidenciou a associação da intervenção na parede à pintura, já que aqui a matéria vinculava-se a outros suportes, ganhando leituras bem diferentes daquela. A matéria-cor se grudava às plantas, dando a impressão de ter sido secretada pelas mesmas. Natural e artificial, e realidade e ficção fundiam-se.

²¹ (BROODTHAERS, apud MANSOOR, 2001, p. 28)

²² “Broodthaers’s celebration of the jellyfish initiates an encounter with material as that which recedes from an organizational system, and slips beneath specific parameters productive of well-ordered form and conceptual clarity. At once repugnant and graceful, the jellyfish is differentiated from its neighbours it confronts us with an animate materiality in its “waving , non-formed presence. For Broodhathers, this materiality is body.” (MANSOOR, 2001.p. 30)



Ilustrações 4.7 e 4.8: Micetozoários



Ilustração 4.9: *Hydnellum peckii*

4.2. Matéria-cor

Através da superação da sensorilidade e da matéria a velha fé na cor ganhará em fervor extático e em interioridade, como outrora a fé em Deus ganhou com a recusa dos simulacros. Liberada da matéria, a cor terá uma vida imanente, conforme à nossa vontade. (MARC, apud LICHTENSTEIN, 2006, p. 126).

A matéria ainda que supostamente nunca esteve ausente na história da arte anterior, nunca foi tratada como no mundo moderno, por ela mesma. Esta matéria que o platonismo e uma parte importante da arte cristã havia posto em segundo plano (por ser demasiado carnal e estar unida estritamente aos sentidos e às aparências), reivindica no século vinte seus direitos. Desse modo, acaba triunfando a matéria.²³

Observando os caminhos do meu trabalho de 2012 até o presente, constatei que matéria e cor eram protagonistas constantes. Na verdade, haviam se tornado uma coisa só: matéria-cor. Essa poderia ser feita de silicone, vaselina, farinha ou de empastes de tinta. Surgira da vontade de ver a pintura ganhar corpo e acabara crescendo a ponto de extravasar seu suporte.

Ao pesquisar matéria e cor na história da arte, encontrei poucos exemplos de artistas que trabalhassem-nas com igual ênfase. Isso instigou-me, já que em meu trabalho são componentes indissociáveis. Artistas considerados matéricos pareciam deixar a cor em segundo plano, isto é, costumavam utilizar uma paleta reduzida e em geral de tons terrosos. Antoni Tàpies (ilustração 4.10), Anselm Kiefer e Dubuffet durante os anos 1950, trabalharam o impasto com pouca ênfase cromática. Já os artistas que preocupavam-se com a cor, frequentemente tratavam a superfície com a tinta diluída (ver os pintores do movimento norte-americano *Color Field Painting* – ilustração 4.11). Yves Klein (ilustração 4.12), por exemplo, afirma ter chegado através da cor ao interesse pelo Imaterial²⁴. Na época em que Klein produzia seus monocromos (ilustração), Piero Manzoni criou *Achromes* (ilustração 4.13), utilizando materiais como pão, fibra de vidro e algodão. Segundo Yve Alain-Bois, “Todos os gestos de Manzoni, dos seus *Achromes* em diante (começando com a decisão de eliminar a cor), devem ser lidos como muitas respostas ao trabalho de Klein”²⁵. A partir daí, passei a me questionar: Seriam matéria e cor antagônicas?

²³“La materia aunque por supuesto no estuvo ausente en la historia del arte anterior, nunca fue tratada como en el mundo moderno, por ella misma. Esta materia que el platonismo y una parte importante del arte cristiano había puesto en un segundo plano (por ser demasiado carnal y estar unida estrictamente a los sentidos y las apariencias), reivindica, en el siglo veinte sus derechos. De este modo, acaba triunfando la materia” (MARQUES, 1994, p. 41).

²⁴ “And without doubt it is through color that I have little by little become acquainted with the Immaterial” (KLEIN, 1959, p.819)

²⁵ “All Manzoni’s gestures, from his ‘Achromes’ on (beginning with the very decision to purge color), are to be read as so many responses to Klein’s work”. (BOIS, 1997, p. 58)

Na história da arte encontramos uma série de antagonismos, “sendo estes responsáveis pelo equilíbrio e o desequilíbrio que geram o movimento” (POESTER, 1995, p. 3). Heinrich Wölfflin, em *Conceitos Fundamentais da História da Arte* explora oposições entre: linear e pictórico, plano e profundidade, forma fechada e forma aberta, pluralidade e unidade, e clareza e obscuridade. Jaqueline Lichtenstein dedica um volume da coleção *A pintura* às relações entre desenho e cor, demonstrando em textos de diversos autores a tensão entre esses dois componentes da pintura.

Quer se trate de Rafael e Ticiano no século XVI, de Poussin e Rubens no século XVII, de Chardin e David no século XVIII, ou de Ingres e Delacroix no século XIX, cada época terá pintores que encarnarão, aos olhos dos teóricos, o conflito entre o desenho e a cor, até que pintores modernos, como Degas ou Cézanne, obriguem a questionar o verdadeiro sentido dessa oposição plurissecular. (LICHTENSTEIN, 2006, p. 10)

A cor freqüentemente está associada ao espiritual. Exemplos disso são os estudos de Kandinsky a respeito da cor e a busca posterior pela transcendência através da libertação das “amarras” materiais da pintura. Se considerarmos a oposição entre corpo (material) e alma (imaterial), muito presente na construção do pensamento ocidental, podemos supôr que a distância entre matéria e cor tenha se originado a partir daí. No entanto, acredito que essa dicotomia seja algo datado. Artistas como Joseph Beuys lidaram com as propriedades espirituais da matéria. Quanto à cor, podemos pensar nos seu poder de envolver o corpo, lembrando-nos de como ele faz parte da experiência de fruição. David Batchelor comenta a relação da cor com o corpo na resistência à verbalização. Embora essa resistência possa ser questionada, ela pode ser também um fator de união entre estes dois elementos integrantes do meu trabalho:

*O corpo é o meio pelo qual nos expressamos quando as palavras nos escapam. A cor está então conectada ao corpo em pelo menos duas maneiras: ela é aplicada ao corpo como maquiagem, e está aliada ao corpo na sua resistência à verbalização*²⁶

²⁶ “The body is one of the means by which we express ourselves when we run out of words. Colour is thus connected to the body in at least two ways: it is applied to the body as make-up, and it is allied with the body in its resistance to verbalization” (BATCHELOR, 2000, p.83).



Ilustração 4.10 : Antoni Tàpies - Palha e madeira, 1969, assemblagem sobre tela, 150 x 116 cm

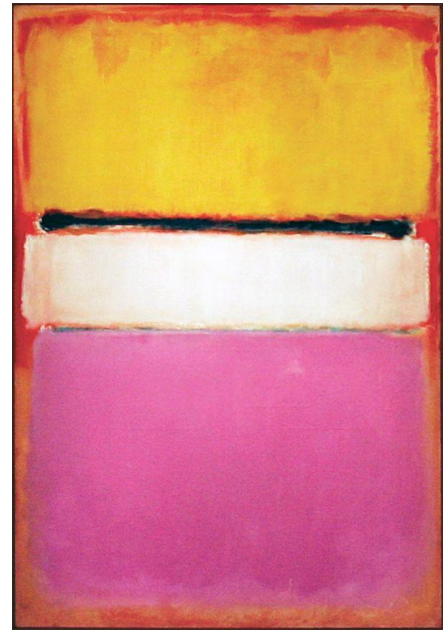


Ilustração 4.11 : Mark Rothko – *White center (Yellow, Pink and Lavender on Rose)*, óleo sobre tela, 205.8 x 141 cm



Ilustração 4.12: Yves Klein - *Blue monochrome*, 1961, Pigmento misturado à emulsão sobre algodão sobre madeira compensada, 195.1 x 140 cm



Ilustração 4.13 : Piero Manzoni - *Achrome*, 1958-59, tecido e gesso sobre tela, 70.5 x 52.2 cm

4.2.1. Sobre a matéria

O termo matéria foi analisado e definido primeiramente por Aristóteles, referindo-se ao indeterminado. Na filosofia aristotélica “a matéria é o sujeito indeterminado e virtual de todas as determinações.”²⁷

Para Michel Thévoz, a matéria é “o imediato, o informe, o inominável, o que não tem identidade ou determinações nem o estado civil do Ser. Ela não se presta para diferenciação ou para organização ou para delimitação; ou, o que dá no mesmo, se presta para tudo isso muito complacentemente.”²⁸

Na psicanálise, associa-se frequentemente a matéria a fezes, atribuindo-se uma ligação entre o manuseio destas e à prática artística.

*A estética materiológica, de fato escatológica, remete ao entendimento psicanalítico sobre as origens das obras de arte. Considerações lexicais são altamente reveladoras nesse sentido: “Le petit Robert” conta-nos que a matéria significa o “território indeterminado do ser”, o caótico, as coisas desorganizadas da existência; e por conseguinte, matéria pode significar matéria fecal. (...) Excremento – como pura matéria informe, como puro corpo – funciona tanto como objeto bom quanto como objeto ruim (bad object), como presente (gift) ou como arma. A brincadeira infantil com as fezes prefigura a atividade artística da produção escultórica. No processo pelo qual a criança é socializada, a primeira exclusão demandada do corpo individual pelo corpo político é a do excremento, simultaneamente o sinal de nossa culpa (objeto ruim, arma, mancha) e o sinal de nosso poder (objeto bom, presente, talismã mágico, obra de arte) (...) Essa exclusão, a destruição de nossa soberania primordial, é o sinal preciso da sublimação*²⁹

A matéria freqüentemente está ligada à sujeira. A célebre frase “Sujeira não é sujeira, mas matéria no lugar errado”³⁰ demonstra isso. Assim, podemos conectá-la àquilo que esta fora de lugar ou fora de ordem. Por conseguinte, aproxima-se do meu interesse pelo que foge ao controle e pela surpresa. Também instigam-me as sensações geradas pelo que é extremamente

²⁷ “(...) la materia es el sujeto indeterminado y virtual de todas las determinaciones”(MARQUES, 1994, p.38)

²⁸ “Matter, to the contrary, is the immediate, the unformed, the unnamable, what has neither identity nor determinations nor the civil status of Being. It does not lend itself to differentiation or to organization or to delimitation; or, what amounts to the same thing, it lends to all this much too complaisantly” (THÉVOZ, apud WEISS, 1991, p.24)

²⁹ “The materiological, indeed scatological, aesthetic recalls the psychoanalytic understanding about the origins of works of art. Lexical considerations are highly revelatory in this regard: “Le petit Robert” tells us that matter signifies the “indeterminate ground of BEING”, the chaotic, unorganized stuff of existence; and by ellipsis, matter can signify fecal matter (...) Excrement – as pure formless matter, as pure body – functions as both good and bad object, as gift or weapon. Infantile play with the feces prefigures the artistic activity of sculptural production. In the process by which the infant is socialized, the first exclusion demanded of the individual body by the body politic is that of excrement, simultaneously the sign of our guilt (bad object, weapon, stain) and the sign of our power (good object, gift, magical talisman, artwork) (...) This exclusion, the destruction of our primal sovereignty is the very sign of sublimation.” (WEISS, 1991, p.23)

³⁰ “Dirt is not dirt, but only matter in the wrong place.” Lord Palmerston. Segundo James Croak, “Variações da frase foram atribuídas a William James, Sigmund Freud, Mary Douglas, John Ruskin, entre outros, mas uma edição da Longman’s Magazine de 1883 confirma a autoria de Lord Palmerston” <http://www.artnet.com/magazineus/books/croak/summer-reading-6-18-12.asp> visualizado em 14.10.13

familiar a nós, como nossas secreções e excrementos, mas que excluímos de nosso cotidiano por um processo de sublimação.

4.2.2.Desdobramento da pintura matérica em relação à cor

M da Graça Marques analisa a pintura matérica do período de pós-guerra na Espanha. Ela diferencia a matéria utilizada nas obras desse período em dois tipos: com forma definida (objetos colados, amarrados ou costurados na superfície) e indefinida (ou matéria informe, constituída, em geral, de: areia, terra, ou pó de mármore, e aglutinante), sendo essa última a que mais se aproxima do meu trabalho.

A hipótese fundamental, levantada pela autora, que identifica-se com minhas observações e que contraria minha prática é o fato da cor ser secundária na pintura matérica, estando subordinada à matéria.³¹ Assim, os artistas que se interessaram por objetos descartados e matérias naturais (palha, terra, madeira) interessam-se por manter a cor original desses como forma de preservar sua integridade, não os descaracterizando.

*A matéria é apresentada nas obras com sua própria natureza. A palha emerge em quadros de Antoni Tàpies, sem que ele adicione a ela nenhuma cor. A madeira também é empregada em sua desnudez essencial e aparece nos quadros com as cores que lhe são próprias. (...) . O uso da cor, nesta pintura que se preocupa sobretudo com a matéria, está subordinado aos pardos e terrosos, assim como aproveitando a cor dos próprios elementos empregados em sua justaposição de tinta ou verniz ou na metamorfose da cor com agregados químicos.*³²

Assim, a pintura matérica analisada por M da Graça Marques, na maioria dos casos, afasta-se daquela que busco em meu trabalho pela característica dos materiais que emprega. Em minha pesquisa, a matéria está muito ligada à tinta e, portanto, à cor.

Dentre as origens da pintura matérica citadas pela autora, tem-se tanto artistas como Duchamp (por trazer o objeto pronto para arte através do *readymade*), Picasso e Braque (pela introdução de elementos extra-pictóricos ao quadro com a colagem) e Schwitters (pelo uso de objetos encontrados ou de desuso), influenciando esses no uso da matéria de forma definida e Jean Fautrier (ilustração 4.14) no que se refere à matéria informe. Sabe-se que o cubismo atenuava a sedução ornamental da cor para enfatizar a composição e a estrutura da forma. Sabe-se também, que a materialidade da tinta interessara artistas há muito mais tempo, como

³¹ Ver capítulo “¿Por Que el Color no Es el Protagonista en la Pintura Matérica?” in MARQUES, 1994, p. 384 - 419

³² “La materia es presentada en las obras con su propia naturaleza. La paja emerge en cuadros de Antoni Tàpies, sin que él le añada ningún color. La madera también es empleada en su desnudez esencial y aparece en los cuadros con los colores que le son propios. (...) El uso del color, en esta pintura que se preocupa sobre todo de la materia, está subordinado a los pardos o tierras, así como aprovechamiento del color de los propios elementos empleados en su yuxtaposición de tinta o barniz o la metamorfosis del color con agregados químicos” (MARQUES, 1994, p. 410)

Tizziano e Tintoretto no século XVI. Mas a matéria estava, nesta época, subordinada à representação.

*Em linhas gerais, diremos que no contexto dessa história, existem épocas nas quais a matéria consegue uma afirmada preponderância. São os períodos que outorgam à sensualidade um posto destacado no transcurso da vida e nos quais a matéria resulta precisamente no elemento escolhido para expressar o homem e o mundo, para falar da existência, das coisas e dos sentimentos*³³

Atribui-se ao surgimento da tinta a óleo como de grande importância nesse processo:

*O pictórico nasceu a partir do momento em que apareceu a técnica do óleo. O que havia sido uma capa colorante relativamente igual converteu-se em uma matéria de variável espessura e suscetível em determinados casos de ser quase modelada pelo pincel e, mais adiante, pela espátula*³⁴

Em Van Gogh matéria e cor aparecem na mesma intensidade, sendo “uma matéria de acentuada presença” que, com sua exuberância, faz a cor mais potente. Assim, “a matéria que o holandês usa é ‘matéria de criação’ no sentido mais pleno do termo. Mas sua matéria está carregada de cor. É mais: a cor intensifica a expressividade da matéria em seus quadros de tal forma que tudo parece exuberante pela presença da cor.”³⁵

³³“En líneas generales, diremos que en el contexto de esa historia, existen épocas en las cuales la materia consigue una afirmada preponderancia. Son los periodos que otorgan a la sensualidad un puesto destacado en el transcurrir de la vida y en los cuales la materia resulta precisamente el elemento elegido para expresar al hombre y al mundo, para hablar de la existencia de las cosas y de los sentimientos” (O LÓPEZ CHUHURRA, apud MARQUES, 1994, p. 385-386)

³⁴ “Lo pictórico nació a partir del momento en que apareció la técnica del óleo. Lo que había sido una capa colorante relativamente igual convirtió-se en una materia de variable espesor y susceptible en determinados casos, de ser casi modelada por el pincel y, más adelante, por la espátula.” (R HUYGUE, apud MARQUES, 1994, p. 387)

³⁵“la materia que usa el holandés es “materia de creación” en el sentido más pleno del término. Pero su materia está cargada de color. Es más: el color vigoriza la expresividad de la materia tal que en sus cuadros todo parece exuberante por la presencia del color.” (J R BUENDIA apud MARQUES, 1994, p. 400)



Ilustração 4.14: Jean Fautrier – Tête d’Otage, 1944, óleo e pigmentos sobre papel, 64x54 cm

4.2.3. Sobre a cor

A cor desde o renascimento faz parte de um debate no qual rivaliza com o desenho. Nessa disputa, buscava-se definir o elemento essencial da pintura. Aos defensores do desenho, a cor era vista como mera maquiagem, pela qual, aqueles que deixavam-se levar pelos encantos sensíveis, enganavam-se. Para muitos autores, ao estar associada às sensações, opunha-se ao intelecto, que pertencia ao desenho. Rousseau fala do aspecto enganoso da cor, comentando que

*As cores, bem moduladas, dão prazer ao olho, mas esse prazer é puramente sensorial. É o desenho, a imitação que dota essas cores de vida e alma, são os sentimentos que eles expressam que fazem aflorar os nossos, são os objetos que eles representam que nos afetam.*³⁶

As origens dessa separação de corpo (sensação) e espírito (intelecto) remetem à dualidade do pensamento de Platão. Apesar de a rivalidade entre desenho e cor na pintura não fazer mais sentido³⁷, a cor parece ter herdado dessa disputa preconceitos que perduram até hoje. Existe um medo da cor, ou pelo menos, um excesso de cuidado quando se lida com a mesma. David Batchelor comenta como no Ocidente, desde a Antigüidade, a cor vem sendo marginalizada, criando-se um preconceito que vem sendo alimentado por gerações de artistas e teóricos. Ele afirma que “Como em todos os preconceitos, sua forma de se manifestar, seu ódio, mascara um medo: o medo da contaminação e corrupção por algo que é desconhecido ou que parece incognoscível”. Ele chama esse ódio de *Cromophobia*, afirmando que ele se manifesta em “várias formas de purgar a cor da cultura, de desvalorizar a cor, de diminuir seu significado, de negar sua complexidade”, conforme o comentário sobre essas formas:

*Na primeira, a cor é transformada em propriedade de um corpo que é outro – normalmente o feminino, o oriental, o primitivo, o infantil, o vulgar, o queer ou o patológico. Na segunda, a cor é relegada à esfera do superficial, do suplementar, do na essencial ou do cosmético. Em uma, a cor é considerada como alien e portanto perigosa; na outra, é percebida meramente como experiência de qualidade secundária e assim, não merecedora de séria consideração”*³⁸

³⁶“(…) colours, nicely modulated, give the eye pleasure, but that pleasure is purely sensory. It is the drawing, the imitation that endows these colours with life and soul, it is the passions which they express that succeed in arousing our own, the objects which they represent that succeed in affecting us. Interest and sentiment do not depend on colours; the lines of a touching painting touch us in etching as well: remove them from the painting, and the colours will cease to have any effect” (ROUSSEAU, apud BATCHELOR, 2000, p. 30)

³⁷ Matisse desenha com a cor ao recortar seus papéis coloridos. Ele afirma: “O papel recortado me permite desenhar na cor (...) Em vez de desenhar o contorno e aí aplicar a cor – um modificando o outro -, desenho diretamente na cor, que é tanto mais medida quanto não é transposta (...) Fui levado a utilizar o papel recortado a fim de associar a cor e o desenho num mesmo movimento” (MATISSE, apud LICHTENSTEIN, 2006, p. 140)

³⁸ “In the first, colour is made out to be the property of some ‘foreign’ body – usually the feminine, the oriental, the primitive, the infantile, the vulgar, the queer or the pathological. In the second, colour is relegated to the realm of the superficial, the supplementary, the inessential or the cosmetic. In one,

Baudelaire fala da sensação de inferioridade da cor na fruição, afirmando que “Pareceria que quando eu contemplasse os trabalhos daqueles especialmente conhecidos como coloristas, eu estaria rendendo-me a um prazer que não é de um tipo nobre”³⁹.

Jaqueline Lichtenstein comenta sobre o caráter impuro da cor:

*Somente o que é insípido, inodoro e incolor pode ser considerado verdadeiro, belo, e bom (...) Nós somos os herdeiros de uma metafísica perspectiva moral que só pode ver o universo em preto e branco, desprovido de adornos, sem maquiagem, ileso de todas as drogas que ofendam a mente e intoxiquem os sentidos*⁴⁰

Batchelor fala também sobre o papel da cor na natureza, demonstrando que a cor “não é somente inferior na hierarquia das habilidades e recursos do pintor, como tem sido no treinamento acadêmico desde o princípio”, correspondendo essa posição “ao seu lugar baixo na hierarquia moral do universo”⁴¹, sendo a forma através da qual os seres “inferiores” se comunicam. Assim, o autor cita Charles Blanc:

*Seres inteligentes tem uma linguagem representada por sons articulados; seres organizados, como todos os animais e vegetais, expressam-se por barulhos ou formas, entonação ou postura. A natureza inorgânica tem somente a linguagem da cor. É somente pela cor que uma determinada pedra nos diz se é safira ou esmeralda (...) A cor, portanto, é a característica peculiar das formas mais simples de natureza, enquanto o desenho se torna o meio de expressão, mais e mais dominante, quanto mais alto nos elevamos na escala dos seres.*⁴²

Ainda que freqüentemente desvalorizada, a cor nunca passa despercebida. Pelo contrário, tem uma potência arrebatadora. Ativa nossos sentidos e envolve nosso corpo de uma maneira que varia do prazer ao desconforto. A cor fascina, atrai-nos para perto, mas também pode cegar. Mistura sedução e perigo. Transitando entre extremos, habita território instável: repentinamente o belo pode se tornar enjoativo e o perfume, veneno.

colour is regarded as alien and therefore dangerous; in the other, it is perceived merely as a secondary quality of experience, and thus unworthy of serious consideration” (BATCHELOR, 2000, p. 22-23)

³⁹“(…)It would appear that when I contemplate the works of those men especially known as colourists, I am giving myself up to a pleasure that is not of a noble kind . . .” (BAUDELAIRE apud BATCHELOR, 2000, p. 55)

⁴⁰“(. . .) only what is insipid, odourless and colourless may be said to be true, beautiful and good.’ We are, she continues, the heirs of a ‘metaphysical moral perspective that can see only a universe in black and white, stripped of adornments, washed of makeup, purged of all drugs that offend the mind and intoxicate the senses” (LICHTENSTEIN apud BATCHELOR, 2000, p. 53-54).

⁴¹“Colour, then, is not only low down the hierarchy of a painter’s skills and resources, as it had been in Academic training from the start; it is down there because that position corresponds to colour’s lowly place in the moral hierarchy of the universe.” (BATCHELOR, 2000, p. 25)

⁴²“Intelligent beings have a language represented by articulate sounds; organized beings, like all animals and vegetables, express themselves by cries or forms, contour or carriage. Inorganic nature has only the language of colour. It is by colour alone that a certain stone tells us it is a sapphire or an emerald . . . Colour, then, is the peculiar characteristic of the lower forms of nature, while drawing becomes the medium of expression, more and more dominant, the higher we rise in the scale of being.”(BLANC, apud BATCHELOR, 2000, p. 25)

4.2.4. Matéria-cor

Em uma cultura cada vez mais asséptica e racional, sobra pouco espaço para elementos que apela aos sentidos. Matéria e cor tornam-se excessivas, quando não agressivas. Perturbam a estabilidade dos ambientes e lembram-nos do que há de irracional em nós. Evitamo-nas, como doença.

No que há de rechaçado e naquilo que arrebatava, está meu fascínio pela matéria e pela cor.

Matéria e cor estão juntas na composição da tinta. Creio vir daí sua união em meu trabalho. A materialidade que busco, além de privilegiar a cor, é sempre mole e freqüentemente possui brilho – seja pela translucidez ou pela umidade do material -, opondo-se à materialidade exaltada pelos pintores espanhóis.

Interessa-me a maneira como a cor interfere na nossa percepção da matéria. Ao adicionar cores fluorescentes a um material pegajoso, como a vaselina, observo que o caráter excremental sugerido se dilui. Ao colorir com tons artificiais a vaselina, a massinha de modelar ou o silicone, afastam-se as alusões às secreções relacionadas ao corpo, assim como às coisas que vemos na paisagem.

Na realidade, o nojo costuma estar associado ao orgânico. Segundo Mojca Kuplen,

(...) o que é inerente na natureza do nojo é a idéia de vida e vitalidade; um objeto precisa primeiro existir e viver para que seja decomposto e morto. Somente um objeto que evoque a idéia de vida pode despertar nojo, uma vida que está desaparecendo, decaindo. Por essa razão, materiais inorgânicos ou não-biológicos estão excluídos da matéria do nojo.⁴³

Creio que, em função dessa associação, a cor atue como elemento artificializante da matéria, no sentido dificultar sua relação com secreções orgânicas e, conseqüentemente, do que desperta repulsa.

Instiga-me o trânsito de sensações, a princípio conflitantes, que um trabalho pode gerar.

Apesar da rejeição inicial do objeto de repulsa, nós somos, por outro lado, atraídos por ele (existe um atrativo especial em assistir filmes de terror, espiar eventos nojentos, como acidentes de carro, ou em visitar exposições de arte repulsivas). Não é meramente curiosidade ou um prazer peculiar que temos em transgredir os padrões mas o prazer que está contido no aspecto da repulsa em si que nos encanta. O fenômeno de fascinação pelo repulsivo e sua celebração na arte mainstream pode então ser explicado pela dissecação de seu preciso caráter ambivalente: desejo e repulsa⁴⁴

⁴³ “what is inherent in the nature of disgust is the idea of life and vitality; an object must first exist and live in order to be decomposed into death. Only an object that evokes an idea of life can elicit disgust, a life that is vanishing, decaying. For this reason, inorganic or non-biological items are excluded from the subject of disgust.” (KUPLEN, 2011)

⁴⁴ “In spite of the initial rejection of the object of disgust, we are, on the other hand, attracted to it (there is a special appeal in watching horror movies, peeking at disgusting events such as car accidents, or

Yve Alain Bois comenta a ambigüidade nas relações de matéria e cor no trabalho de Fautrier (ilustração 4.14): “A partir da época de sua série Otages, começada em 1943, ele separou textura (usando cola branca e, depois, gesso) e cor (aplicando uma camada fina de pastel em pó). A primeira é excremental, a segunda, vulgar.”⁴⁵

Freqüentemente associo meus trabalhos a doces, tanto por coloração como por consistência. Lembro de fazer um trabalho com gesso nas disciplina de Atelier de Escultura II, que chamei de “Merengue”, pela semelhança com o doce (figura 4.1 e 4.2). As massinhas utilizadas na parede da Chico Lisboa pareciam balas de goma. Empastes de tinta rosa na superfície de pinturas pareciam chicletes. Reconheço essa característica no trabalho de outros artistas que aprecio: João Jacinto com pinturas à óleo (ilustração 4.15) e Teresa Viana com encáusticas (ilustração 4.16). E, naturalmente, Oldenburg, que foi citado também pela sua característica informe.

A ligação do meu trabalho com comida possibilita uma nova aproximação com o caráter excremental presente na matéria. Se costumamos pensar alimentos de forma distante de fezes, é através de um processo cultural de negação já que, após a digestão, parte do alimento é excretado. Também a consistência pastosa de muitas coisas que comemos assemelha-se ao excremento. Através de aroma e coloração, nossa atenção desvia-se dessa proximidade. Às vezes, no entanto, a mera semelhança visual pode despertar nojo. Mojca Kuplen comenta:

*Não é nem mesmo necessário que o objeto que visualmente evoca o nojo tenha um sabor ou cheiro ruim. Mesmo vendo um chocolate no formato de fezes, ainda que agradável ao paladar, é altamente repulsivo. A razão para isso é que a mera forma visual, por associação do pensamento a um objeto contagioso (fezes), traz à tona a idéia de que esse objeto também é contagioso, e então desperta nojo.*⁴⁶

Vale frisar que a associação da cor com o artificial provém de análises posteriores à feitura dos trabalhos. Assim, meu interesse pelas cores não se dá em função da artificialidade, ocorrendo, inicialmente, de forma pouco esclarecida. Além disso, mesmo reconhecendo hoje a

visiting disgusting art exhibitions). It is not merely curiosity or a peculiar pleasure that we have in the transgression of standards but the pleasure that is contained in disgust itself that allures us. The phenomenon of fascination with disgust and its celebration in mainstream art can thus be explained by dissecting its very ambivalent character: desire and displeasure.” (KUPLEN, 2011)

⁴⁵ “From the time of his Otages series, begun in 1943, he separated texture (using white paste and, later, gesso) and color (applying a thin layer of powdered pastel).The first is excremental, the second, tarty.”(BOIS, 1997, p.121).

⁴⁶ “It is not even necessary that the object that visually evokes disgust have a bad taste or smell. Even seeing a chocolate in the form of feces, although pleasing to taste, is still highly repulsive. The reason for this is that the mere visual form, by associative thinking of an object that is contagious (feces), brings up the idea that this object is also contagious, and thus elicits disgust.” (KUPLEN, 2011)

possibilidade dessa leitura, não passei a direcionar meu processo em função dela. Portanto, considero essa relação com o aspecto artificial uma forma de compreender a cor relacionada à matéria, não sendo meu objetivo limitar o trabalho a essa leitura.

Talvez mais apropriado que falar em artificialidade, seja falar em alteridade, no sentido do outro, isto é, daquilo que não nos é familiar, já que não é frequente ver essas cores na natureza, ainda que existam. Formas de vida marinhas, fungos e mixomicetos, atraem-me tanto por sua consistência como por suas cores (ilustrações 4.17 – 4.19). São formas tão diferentes do que estamos acostumados a ver, que despertam-nos uma mistura de fascínio e estranheza, como se fossem seres de outro mundo.

Susan Richmond, a respeito dos trabalhos em poliuretano pigmentado de Lynda Benglis, comenta:

*Entretanto, e por mais artificiais que as tonalidades psicodélicas pareçam, elas não são inteiramente sem contrapartes/contrapontos naturais: não somente um número de plantas, minerais e pedras preciosas possuem tonalidades chocantemente vívidas, mas tantas outras fluorescem sob certas condições de luz.*⁴⁷

Além disso, sabe-se que, por mais artificial que uma cor pareça, os pigmentos que a constituem vêm da natureza, ainda que passem por modificações na indústria. O rosa que vemos em sorvetes, balas e iogurtes de sabor morango, vem da cochonilha (*Dactylopius coccus*), inseto que produz ácido carmínico para se defender de seus predadores.

Mais interessante que optar por natural ou artificial, parece-me pensar na dissolução de fronteiras entre esses aspectos, reconhecendo que o limite preciso entre eles nos escapa. O que julgamos distante pode fazer parte de nós e o que nos é familiar pode, de uma hora para outra, tornar-se estranho.

⁴⁷ “However, and as artificial as the psychedelic hues seem, they are not entirely without natural counterparts: not only do any number of plants, minerals and gems possess shockingly vivid hues, but just as many fluoresce under certain light conditions.” (RICHMOND, 2013, p.30)



Ilustração 4.15 : João Jacinto – *Sem título*, 2004, óleo sobre tela, 27 x 24 cm



Ilustração 4.16: Teresa Viana – *Sem título*, 2004, óleo e encáustica sobre tela sobre madeira, 41 x 41 cm



Ilustrações 4.17 - 4.19: Lesmas do mar

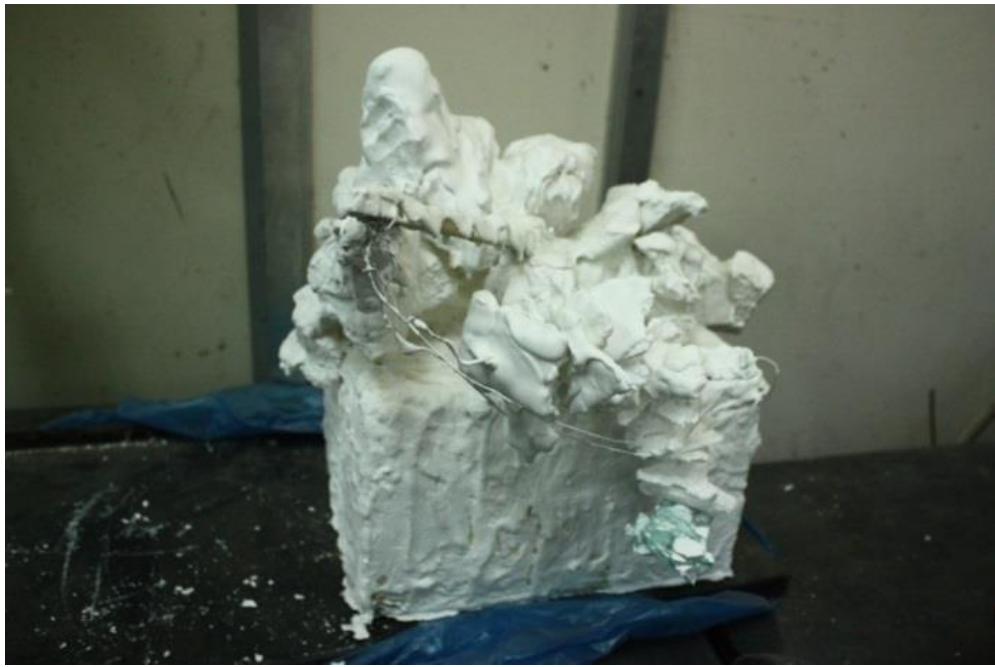


Fig. 4.1 e 4.2. : *Merengue*, 2011, Gesso, papeleão, arame, madeira e vidro, aprox: 40 x 40x40cm

5. A gravidade amolece os corpos: trabalho final

5.1. A escolha do espaço

Na segunda metade de 2013, influenciada pelas leituras a respeito do informe e refletindo sobre o que vinha produzindo, concluí que deveria enfatizar a ação da gravidade em meu trabalho. A experiência na Chico Lisboa (ver capítulo 3, p. 25) deixara claro que, para os visitantes observadores, a matéria-cor, ainda que no espaço, por estar aplicada diretamente à na parede, remetia à pintura. É esta leitura frequente que eu gostaria de evitar.

Da intervenção, o que mais me interessara havia sido as massas que escorreram e se depositaram sobre o chão (figuras 3.25 e 3.26). Considerei então que seria mais interessante derramar grandes quantidades de massa de modelar diretamente na horizontal, gerando montes desta matéria acumulada (figura 5.1).

Nessa época, vinha desenvolvendo em ateliê trabalhos que chamava de *Reservatórios* (figuras 5.4 – 5.12). Tratavam-se de caixas de vidro cheias de matéria pastosa (vaselina pigmentada, tinta acrílica, tinta a óleo e massa de modelar) e líquida (água ou óleo de cozinha). O que me motivara a construir esses objetos inicialmente era a vontade de manter a matéria úmida. Quando pinto, gosto de observar a tela secando estendida sobre o chão, o que me lembra um lago. Essas imagens serviram de referência para o trabalho *Reservatório de cor / mergulho* (figuras 5.10 – 5.12).

Com a proximidade da banca, passei a pensar em como apresentar esses objetos e massas informes inseridos no espaço. Em conversas com minha orientadora, concluímos que um local mais deteriorado que o da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo contribuiria para uma apresentação deste tipo. Um ambiente com paredes brancas, iluminação artificial, sem vestígios de tempo, sendo propositalmente o mais neutro possível, era-me pouco instigante e não enfatizaria tanto o aspecto de estranheza que pretendia. Queria um espaço que dialogasse com minha intervenção, que despertasse a imaginação do espectador a ponto dele se perguntar : O que são essas “gosmas” coloridas? Da onde vem? O que fazem aqui? Imaginava uma situação que provocasse dúvidas, desorientação. Quando se está num local expositivo tradicional, como um museu ou uma galeria, sabe-se que o que está ali são obras de arte, por mais estranhas que nos pareçam. O espaço LIMIA (figuras 5.18 – 5.23), antiga Escolinha de Artes da UFRGS, estando empoeirado e com marcas nas paredes (furos, manchas) pareceu-me ideal para gerar esse contexto

5.2. A gravidade amolece os corpos

Escolhido o local, passei a me questionar sobre as situações que aquele ambiente me sugeria. Talvez por já serem espaços que me instigavam, imaginei um laboratório e um açougue abandonado. Criando uma ficção em torno do lugar, pensei em possíveis causas para o abandono: experimentos ilegais com corpos, material armazenado de forma inadequada ou um acidente. Essas imagens aproximavam-se das impressões que gostaria que meus trabalhos sugerissem, ainda que não se buscasse simular esse ambiente de ficção. Pesquisando imagens de açougues, observei a forma como a carne era embalada e armazenada (ilustrações 5.1 – 5.3), o que motivou-me a retomar trabalhos em que ensacava tinta misturada à farinha ou vaselina. Assim, passei a fazer trouxas e a pendurar sacos por ganchos (figuras 5.13 – 5.17), pensando na montagem.

Nos ambientes em que intervira em Lisboa (trabalhos *Casa de Banho*, *Lavatório*, *Degrau*) havia certa “sujeira” e estranhamento ausentes no trabalho feito na Associação Chico Lisboa. Enxerguei no espaço LIMIA a possibilidade de retomar essas características. Tinha claro agora que os trabalhos adquiriam identidades muito diferentes conforme o ambiente em que estavam inseridos e que, portanto, era importante escolher um espaço que contribuísse para a leitura que me interessava. Conforme afirma Elaine Tedesco, “Uma instalação bem-sucedida controla o espaço, assim como responde às suas peculiaridades, e uma mal resolvida torna-se ‘perdida’ no espaço, ou é ‘indiferente’ ao seu entorno.” (TEDESCO, s/d, p.7).

Outra mudança que se deu a partir da pesquisa teórica e da reflexão ao longo do ano (não sendo tão evidente no início do trabalho e conseqüentemente nos primeiros capítulos deste texto) foi a consciência do aspecto corporal da maioria das peças que crio. Passei a ver a matéria em meu trabalho associada ao corpo humano. Referências como peles, vísceras, carne, tumores e excrementos evidenciam isso. Inserida no espaço, essa matéria pode ser vista como rastro humano ou parte de um corpo. Já nos primeiros trabalhos, as formas arredondadas que perseguia demonstram esse interesse (figuras 5.1 e 5.2). Acredito que isso se evidencie quando os objetos ocupam lugares habitados onde imaginemos a presença do homem, como em um banheiro ou em uma escada (ver trabalhos *Degrau*, *Lavatório* e *Casa de Banho*). Assim, pretendo intervir no banheiro presente no espaço que ocuparei, tendo em vista as relações com aspecto corporal do meu trabalho.



Ilustrações 5. 1 – 5.3: Imagens encontradas na internet

5.2.1 Sobre instalações

Ainda que somente nos anos 1980 o termo instalação passe a ser usado nas artes visuais ⁴⁸, sabe-se que muito antes houve artistas que trabalharam o espaço de uma forma que hoje seria lida como pertencendo a essa linguagem. Marcel Duchamp, com *Milhas de Barbantes* (ilustração 5.4), Kurt Schwitters com *Merzbau* (ilustração 5.5 e 5.6) e Tatlin com *Relevo de canto* (ilustração 5.7), já levavam em conta questões relativas ao espaço que para além da escultura. Pode-se ainda aproximar práticas não pertencentes à tradição das artes visuais como precursoras de questões exploradas pelo que veio a se constituir como o campo da instalação. *A Casa da Flor* (ilustração 5.8), obra de arquitetura espontânea, construída por Gabriel Joaquim dos Santos, com cacos de vidro e de azulejo, é um exemplo disso. Erika Suderburg comenta:

*O conteúdo material e a constituição da instalação sugerem ainda mais complexas e variadas referências e legados incluindo tudo desde monumentos Neolíticos (standing stones) à estatuária de jardim do século dezoito até projetos em vídeo contemporâneos (...) Os desejos que motivam a instalação – fabricar ambientes interiores e exteriores, alterar superfícies até que elas envolvam o observador, construir composições “all over” utilizando objetos neutros e feitos à mão, e realocar e desordenar o espaço – podem ser situados em relação a uma miríade de movimentos históricos da arte e a ações menores, às vezes até privadas e domésticas.(...) Localizados na intersecção da coleção, do monumento, do jardim e do interior doméstico, trabalhos de instalação e práticas site-specific podem ser posicionadas em diversas localizações que precedem os gêneros e rótulos modernistas.*⁴⁹

Nas décadas de 1960 e 1970, sob influência da *Fenomenologia da Percepção* de Merleau Ponty, passa-se a refletir sobre a percepção que temos dos nossos corpos no espaço e assim de como apreendemos as obras. Tedesco afirma que

⁴⁸Segundo Tedesco, “Constatou-se que o termo instalação foi pouco usado antes dos anos 80 para designar as propostas artísticas que não se enquadravam mais na categoria escultura, na época outras nomenclaturas eram empregadas duas delas assemblage e environment foram tratadas acima, mas não são as únicas os termos site-specific, in-situ, site e nonsite também referem-se a práticas artísticas complexas nas quais o espaço onde a obra se insere é parte constituinte da mesma (...)Considera-se que a palavra instalação passou a ser largamente utilizada no campo de relações conceituais da arte contemporânea (década de 80) quando as transformações operacionais e rupturas propostas pelas poéticas tridimensionais desenvolvidas pelos artistas nos anos 60-70, muitas delas realizadas fora dos espaços institucionais como galerias ou museus, passaram a ser consumidas e instaladas nos museus e coleções particulares. A nomenclatura serviu como uma forma de aglutinar e incluir as mais diversas proposições artísticas devido a uma necessidade geral de poder nomear, classificar e enquadrar essas práticas em um sistema que possa ser controlado, difundido e explorado. “ (TEDESCO, s/d, p.4)

⁴⁹ “The material content and constitution of installation suggests ever more complex and varied sources and legacies including everything from Neolithic standing stones to eighteenth-century human garden statuary up to contemporary video projects (...). The desires that motivate installation – to fabricate interior and exterior environments, to alter surfaces until they envelop the viewer, to construct “all over” compositions utilizing neutral and handmade objects, and to reallocate and disorder space – can be situated in relation to myriad historical art movements and smaller, sometimes private domestic actions. (...) Located in the intersection of the collection, the monument, the garden and the domestic interior, works of installation and site-specific practices can be posited in several locations that predate modernist genres and labels” (SUDERBURG,2000, p. 6-7)

As três dimensões sempre foram assunto da escultura, mas, mesmo assim, na primeira metade do século XX, o espaço que envolve o corpo do observador não era tratado como parte da obra. O espaço de domínio crítico e conceitual da arte era o espaço bidimensional. Brian O'Doherty aponta para esta limitação no texto sobre a Merzbau, no qual revela-nos que essa construção era vista como um plano, observada de fora como uma imagem fotográfica. Segundo o autor, as testemunhas não falam de dentro da Merzbau. Olham para ela, ao contrário de se sentirem dentro dela, isto porque a idéia de um espectador rodeado não era ainda consciente. O sentimento de estar dentro da obra e possuir a consciência dessa percepção corporal só veio a ser explorado pela arte anos depois. A difusão do texto Fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty entre os artistas certamente contribuiu para esse entendimento. (TEDESCO, s/d, p. 1-2)

O termo *site-specific*, designando trabalhos feitos especialmente para um espaço, não podendo ser realocados sem que seu sentido fosse alterado, leva às últimas consequências a relação entre a obra e seu espaço de inserção. Segundo Richard Serra, “A especificidade de trabalhos orientados pelo lugar (*site-oriented*) significa que eles são concebidos para, dependentes de e inseparáveis de seu lugar”⁵⁰. Meyer acrescenta:

(...) a instalação site-specific tornava a pessoa consciente de seu corpo existindo dentro do ambiente. O corpo do site-specific era um corpo fisicalizado (physicalized), consciente de seu entorno, um corpo de elevada atividade crítica. O observador da obra modernista, em contraste, era supostamente cego para sua natureza ideológica. Portanto, a premissa da site-especificidade de localizar a obra em um único lugar e somente ali indica a reivindicação por Presença, a demanda pela experiência de “estar ali”⁵¹

⁵⁰“The specificity of site-oriented works means that they are conceived for, dependent upon and inseparable from their location” (SERRA, apud MEYER,2000, p.24)

⁵¹“(...) site-specific installation was said to render one conscious of one’s body existing within this ambience. The body of site-specificity was a physicalized body, aware of its surroundings, a body of heightened critical activity. The viewer of the modernist work, in contrast, was purportedly blind to its ideological nature. Thus the premise of site specificity to locate the work in a single place , and only there bespoke the 1960’s call for Presence, the demand for the experience of ‘being there’” (MEYER, 2000 p. 26)

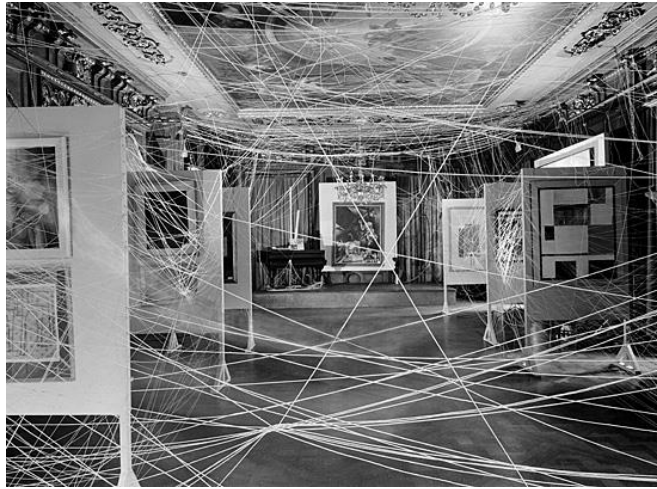


Ilustração 5. 4: Vista parcial de *Milhas de barbantes* -Marcel Duchamp , 1942

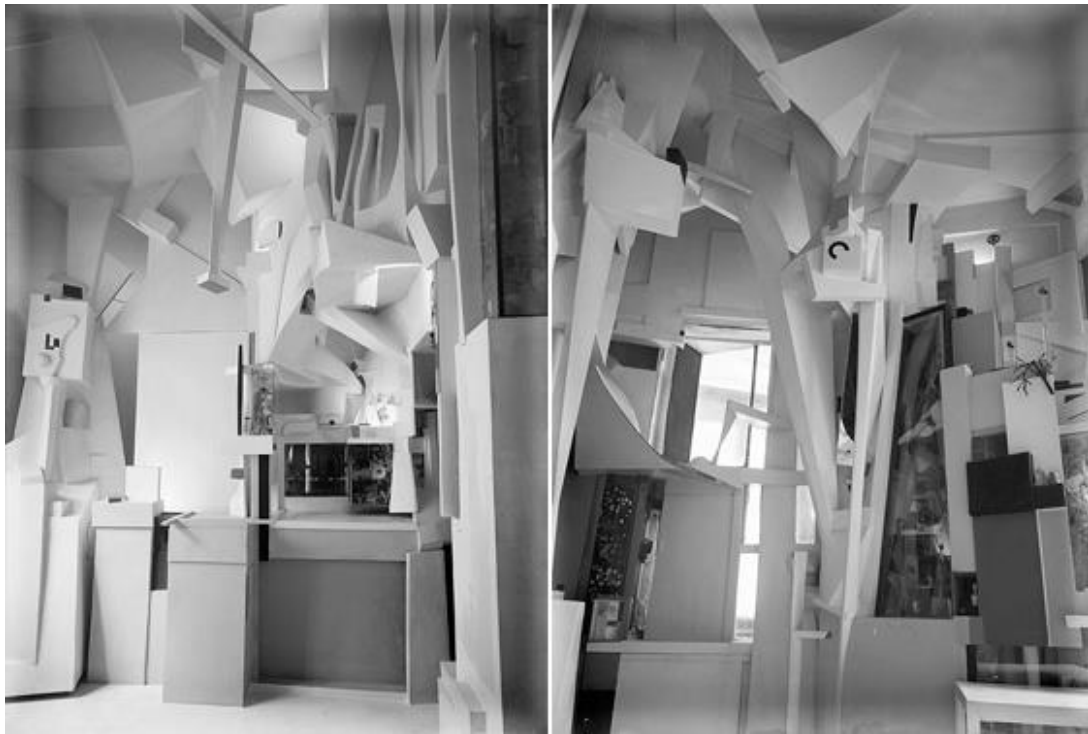


Ilustração 5.5 e 5.6: Vistas parciais da *Merzbau*, Kurt Schwitters, 1923 - 1937

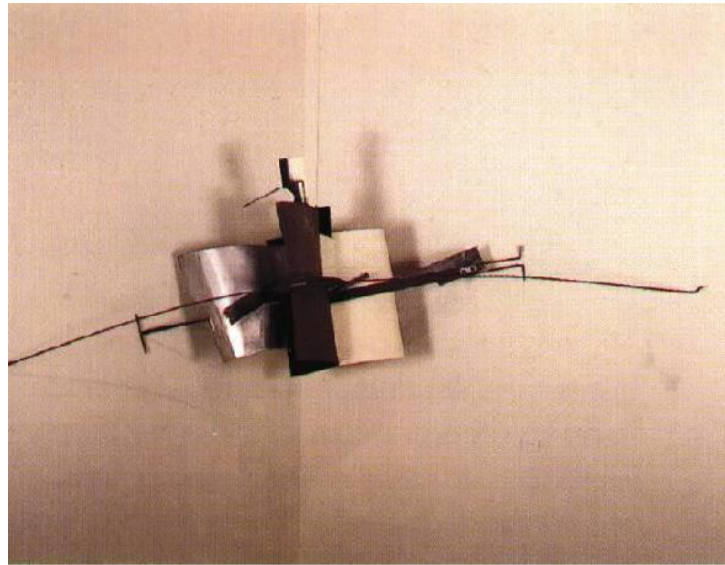


Ilustração 5. 7: Vladimir Tatlin - *Relevo de canto*, 1915



Ilustração 5. 8: Gabriel Joaquim dos Santos - *Casa da Flor* (vista parcial), 1923-1985

5.2.2 Sobre minha instalação no espaço LIMIA

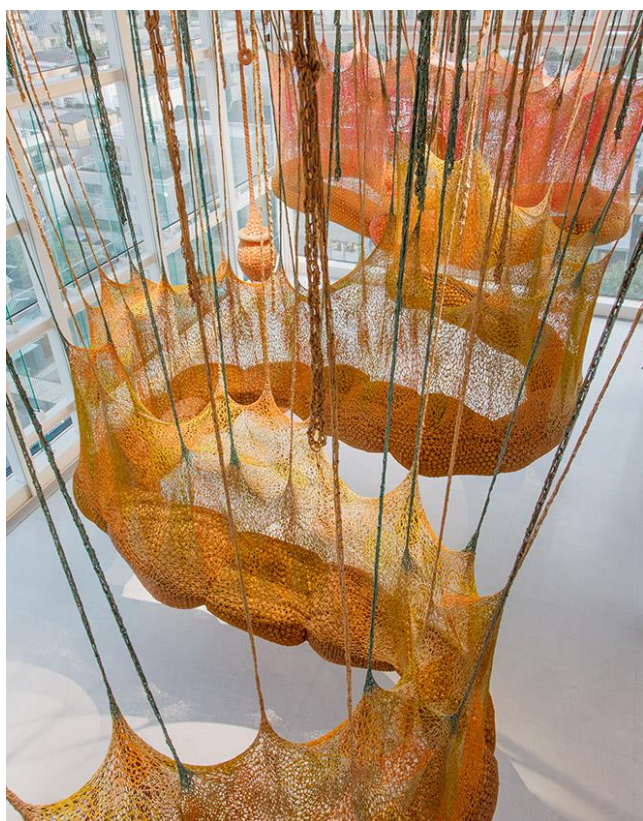
Os objetos que farão parte da instalação que montarei como trabalho final de TCC, apesar de poderem ser apresentados separadamente como objetos individuais, formarão, nessa apresentação, um trabalho único num *site-specific*. Naquele ambiente e na disposição que estarão, essas peças constituirão fragmentos de uma instalação.

Assim, não pretendo construir uma escultura penetrável, conforme ocorre em obras de Ernesto Neto, por exemplo (Ilustrações 5.9 – 5.12). Tampouco pretendo criar um ambiente que implique a participação do espectador, como ocorria nos Penetráveis de Hélio Oiticica (ilustração 5.13 e 5.14). A montagem que almejo poderia aproximar-se mais de instalações como *Fungos*, de Nuno Ramos (ilustrações 5.19 - 5.21) e *Le Blockhaus de Fécamp* de Dado (5.22-5.24). A primeira instiga-me pela maneira como os bulbos de barro aderem à mobília do local, criando uma situação inusitada. Na segunda, interessa-me o diálogo entre a deterioração do espaço e a sujeira de seus objetos. Tenho como referência também trabalhos como *Here & There* (2012) de Ana Maria Maiolino, apresentado na Documenta 13 (ilustrações 5.15 – 5.18). A obra ocupava todos os cômodos da casa de um jardineiro com massas de argila dispostas ordenadamente sobre os móveis. Interessa-me neste trabalho a relação dos objetos com o espaço em que se situam. Podemos afirmar que as peças de argila utilizadas podem ser reagrupadas em outro ambiente, mas o fato de estarem naquele espaço, dispostas daquela maneira, tornam a obra irrepetível em outro lugar sem que seja alterado seu sentido. A artista, ao colocar seus objetos de maneira tão organizada, reforça a idéia de ordem que associamos ao jardineiro, alguém que ordena a natureza, domando o caos. Assim como ela, pretendo enfatizar através de meu trabalho as características existentes no lugar, espaço abandonado no tempo, mas no sentido oposto, o da desordem. Podemos também pensar, na lógica inversa, se levarmos em conta que as formas que Maiolino cria com barro possuem um aspecto nitidamente escatológico, que contrasta com a assepsia do local. Essa inversão também se dá no meu trabalho, se consideramos as cores puras e, portanto, limpas que utilizo.

Ainda que tenha feito simulações da montagem e definido que materiais utilizarei na instalação, sei que, pela maneira como costumo trabalhar e pelo fato de que sempre podem surgir imprevistos, não me prenderei a um projeto. Os testes e estudos (figuras 5.18 - 5.27) feitos anteriormente servirão como ponto de partida do trabalho, não como objetivos a serem cumpridos.

Um ser que habita o lugar. Lugar que pode ser dentro ou fora: o corpo, a casa e para além dela. Lugar que molda, sugerindo possibilidades e determinando limites: o encontro de duas paredes, as ranhuras no tronco de uma árvore. Lugar como possibilidade de ficção, sugerindo acontecimentos que não vemos a partir de indícios: presença do invisível. Lugar como ambientação do iminente.

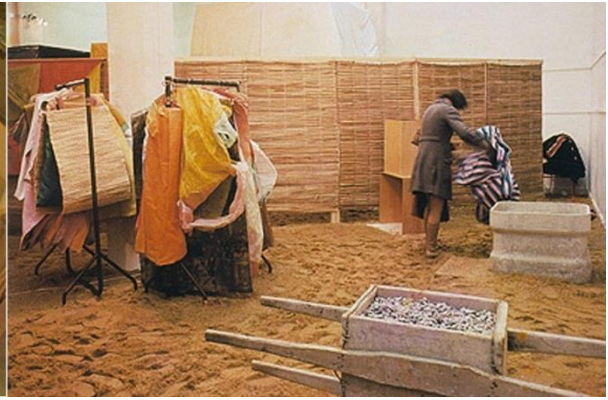
Falo da matéria de que são feitas as coisas e de que nós somos feitos - as coisas éramos nós. Uma matéria comum à constituição de tudo que é vivo e que, como tudo que é vivo, tem vontades: apodera-se do espaço, contamina-o, aparece onde não deveria estar, espalhando-se silenciosamente e deixando seus rastros .



Ilustrações 5.9 – 5.12: Vistas da obra *A vida é um corpo do qual fazemos parte*, 2012

Cordas de polipropileno e de poliéster e bolas de blástico

780 x 786 x 1486 cm



Ilustrações 5.13 e 5.14: Vistas da *Éden*, Hélio Oiticica - 1969



Ilustrações 5.15 – 5.18: Vistas parciais de *Here & There*, Ana Maria Maiolino, 2012



Ilustrações 5.19 – 5.21: Vistas parciais de *Fungos*, Nuno Ramos, 1998, bulbos de barro aplicados à coleção de móveis de museus, cerâmica, dimensões variáveis



Ilustrações 5.22– 5.24: Vistas parciais de *Le Blockhaus Fécamp*, Dado, 2003-2009, técnica mista, 93 dimensões variáveis



Fig. 5.1: Férteis, monotipia, 2009, 15 x 10 cm



Fig. 5.2: Registro de experimentos com preservativos, água, tinta e lã, 2010



Fig. 5.3. : Registro de experimento com massa de modelar no chão do ateliê



Fig. 5.4 - 5.9: *Flutuação/ Da energia dos corpos em repouso* – da série *Reservatórios*, 2013
Acrílica, óleo, esmalte, vaselina, massa de modelar, água e vidro
30 x 30 x 30 cm



Fig. 5.10 - 5.12 : *Reservatório de cor/ Mergulho* – da série *Reservatórios* - 2013

Acrílica, óleo, esmalte, vaselina, massa de modelar, óleo e vidro

50 x 40 x 10 cm



Fig. 5.13 e 5.14: Experimentos em ateliê com tinta esmalte misturada com farinha e ensacada



Fig. 5.15: Testes de montagem em ateliê para trouxas de massa de modelar



Fig. 5.16 e 5.17: Registros de montagem em ateliê de vaselina pigmentada ensacada

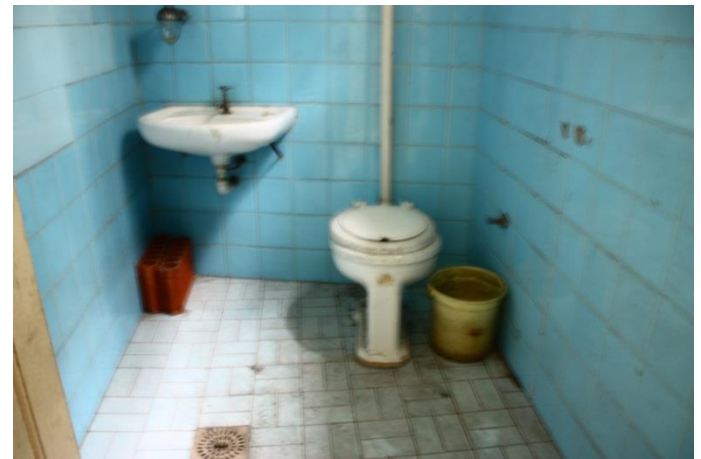


Fig. 5.18 - 5.23: Registros do espaço LIMIA



Fig. 5.24 - 5.27: Desenhos para a instalação *A gravidade amolece os corpos*

Considerações finais

A realização desta monografia possibilitou-me olhar para meu trabalho de novas maneiras. Ao longo do ano, muitas reflexões foram feitas, alterando o modo como vejo minha prática. Ter contato com determinados autores e contextualizar o que produzo em relação a outros artistas, ajudou a posicionar-me diante do processo. Dúvidas surgiram, idéias foram descartadas, apontando a novas direções. Coisas que apareciam desde o primeiro semestre, e que haviam ficado em segundo plano nos três últimos anos, foram retomadas com um novo sentido.

Em relação ao trabalho prático, pretendo seguir explorando a matéria-cor, misturando novos ingredientes a fim de obter outros resultados. Ao pesquisar a obra de artistas como Lynda Benglis, Anish Kapoor, Nuno Ramos e Eva Hesse, descobri materiais que gostaria de investigar, como a cera, o látex, a parafina e o poliuretano. Outro desafio que me motiva seria lidar com a ação da natureza sobre misturas perceptíveis, provocando o surgimento de fungos. Quanto aos espaços de inserção da matéria, creio que há muitas possibilidades a serem testadas no intuito de gerar situações de estranheza. Desejo continuar buscando lugares não convencionais de exposição, com características que dialoguem com minha pesquisa plástica. Locais abandonados, porões, casas em demolição e ambientes a céu aberto adequariam-se a esse propósito.

A pesquisa teórica confirmou a importância do irracional em meu trabalho. A noção de informe e o conceito de matéria na psicanálise foram relevantes nesse sentido. A concepção de um pensamento construído através do corpo, ou seja, de um conhecimento oriundo da sensação, aponta uma possível direção para a seqüência desta monografia. Gostaria de estudar artistas, culturas e autores que privilegiem os sentidos em oposição à razão.

Depois de concluída esta etapa, sinto-me conhecendo melhor meu processo e paradoxalmente com mais incertezas. Mas, acredito que a principal aquisição deste trabalho tenha sido justamente o levantamento de problemas sobre os quais gostaria de me debruçar. Ao mesmo tempo que observo que certas questões que persigo desde o início do curso, e até mesmo antes, estão presentes ainda, como a questão da gravidade, do informe, do orgânico e do sensorial. Hoje, constato que adquiri maior vocabulário para explorá-las e uma percepção mais aguçada sobre as mesmas. É como se intuisse o que queria fazer desde que comecei, mas não possuísse as ferramentas para realizá-lo. Na verdade, acredito nunca chegue dominá-las por completo e, ainda que haja sempre uma impossibilidade de se encontrar, sinto necessidade de seguir buscando.

Ao final do processo, senti que haveria muitas coisas ainda para pesquisar, mas que não caberiam mais neste trabalho, apontando, quem sabe, o início de uma outra etapa. Dessa maneira, questões como fisicalidade/corporalidade e organicidade, que permeiam em alguns trechos do texto (ver: 2.3.Pintura/objeto: organismo vivo e 2.4. Tactilidade), tendo adquirido protagonismo, podem ser mais aprofundadas num próximo estudo. Como desdobramentos dessa pesquisa, posso ainda pensar em priorizar artistas que trabalham *in situ* e dedicar-me a autores que falam da estranheza, valorizando esses aspectos do meu trabalho prático.

Acredito que as mudanças no meu trabalho só se deram em função do aprendizado como fruto da pesquisa, sendo impossível evitar transformações quando se está envolvido nesse processo. A contaminação é inevitável. É a associação da pesquisa com a prática que justifica este estudo.

Bibliografia

- BATCHELOR, David. **Chromophobia**. Londres: Reaktion Books Ltd, 2000.
- BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind F. **Formless: A user's guide**. Nova York: Zone Books, 1997.
- CATUNDA, Leda. **Poética da Maciez: pinturas e objetos**. Memorial descritivo da obra plástica autoral. São Paulo: USP/ ECA, 2002.
- DUBUFFET, Jean. **Escritos sobre arte**. Barcelona: Barral editores, 1975.
- KENTRIDGE, William. "O corpo desenhado e esquetejado", in **William Kentridge: Fortuna**. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013, pp. 301- 302, catálogo de exposição.
- KLEIN, Yves. "The Evolution of Art towards the Immaterial", in **Art in theory 1900-2000**. Malden: Blackwell Publishing, 2010.
- KUPLIN, Mojca. "Disgust and ugliness: a kantian perspective", in **Contemporary Aesthetics**, vol. 9, 2011, disponível em <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=615>
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A Pintura – Volume 9: O desenho e a cor**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- MANSOOR, Jaleh.. "Piero Manzoni: we want to organicize disintegration", in **October**, Vol. 95, 2001, pp. 28-53.
- MARQUES, Maria da Graça Osório Gonçalves. **El arte matérico hoy: materiales de carga y materiales encontrados**. Madri, Universidade Complutense de Madrid, 1994.
- MEYER, James. "The functional site; or, the transformation of site specificity", in **Space, site, intervention: situating installation art**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- MORRIS, Robert. **Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris**. Cambridge Mass.: MIT Press, 1993.
- POESTER, Teresa de Sousa. **Entre Limites: uma pintura em trânsito**. Dissertação de mestrado em poéticas visuais pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes / UFRGS, Porto Alegre, 1995.
- RICHMOND, Susan. **Lynda Benglis Beyond Process**. Londres/Nova York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2013.
- RÖHNELT, Mário Alberto Birnfeld. **Pintura: da matéria à representação** Catálogo da exposição "Pintura", realizada na Sala dos Pomares, na Fundação Vera Chaves Barcellos, em Viamão, Rio Grande do Sul, de 20 de novembro de 2010 a 18 de junho de 2011. Viamão: Fundação Vera Chaves Barcellos, 2011.

ROSENBERG, Harold. "The American Action Painters", in **Art in theory 1900-2000**. Malden: Blackwell Publishing, 2010.

SHAREK, Elizabeth. **The Unsettled Object**. Auckland: Auckland University of Technology, 2007., disponível em <http://hdl.handle.net/10292/421>

SUDERBURG, Erika. "Introduction: on installation and site specificity", in **Space, site, intervention: situating installation art**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

TEDESCO, Elaine. "Instalação: campo de relações", disponível em <http://www.comum.com/elainetedesco/pdfs/instalacao.pdf>

WARD, Lucina. **Soft Sculpture**. Canberra: National Gallery of Australia , 2009, catálogo de exposição disponível em : <http://nga.gov.au/Exhibition/softsculpture/pdf/softsculptureevents.pdf>

WEISS, Allen S. "The Primacy of Matter", in **Substance**, , Vol. 20, No. 2, 65, 1991 , pp. 21-32.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Sites consultados

<http://radicalart.info/informe/index.html>