

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
PPGAV/UEDESC  
MESTRADO EM ARTES VISUAIS**

**LEANDRO SERPA**

**A MONOTIPIA NO CAMPO EXPANDIDO: REFLEXÕES SOBRE  
ARTE E ARTE/EDUCAÇÃO CONTEMPORÂNEA**

**FLORIANÓPOLIS/SC  
2015**



**LEANDRO SERPA**

**A MONOTIPIA NO CAMPO EXPANDIDO: REFLEXÕES SOBRE  
ARTE E ARTE/EDUCAÇÃO CONTEMPORÂNEA.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, da Universidade do Estado de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Jocielle Lampert.

**FLORIANÓPOLIS/SC  
2015**

S486m Serpa, Leandro

A monotipia no campo expandido: reflexões sobre arte e arte/educação contemporânea / Leandro Serpa. - 2015.  
198 p. : il. ; 29 cm

Orientadora: Jocielle Lampert

Bibliografia: p. 131-132

Dissertação (mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Mestrado em Artes Visuais, Florianópolis, 2015.

1. Arte - Estudo e ensino. 2. Arte e educação. 3. Artes visuais. 4. Experiência. 5. Arte contemporânea. I. Lampert, Jocielle. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Mestrado em Artes Visuais. III. Título.

CDD: 707 - 20.ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

## LEANDRO SERPA

### A MONOTIPIA NO CAMPO EXPANDIDO: REFLEXÕES SOBRE ARTE E ARTE/EDUCAÇÃO CONTEMPORÂNEA.

Dissertação de Mestrado apresentada à banca examinadora designada pelo colegiado do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em 30 de julho de 2015. Os membros da Banca Examinadora consideraram o candidato

\_\_\_\_\_.

#### **Banca Examinadora:**

Orientadora: \_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Jocile Lampert, Universidade do Estado de Santa Catarina/SC.

Membro (a): \_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Marta Martins, Universidade do Estado de Santa Catarina/SC.

Membro (a): \_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Helga Correa, Universidade Federal de Santa Maria/RS.

Membro (a): \_\_\_\_\_  
Artista Visual: Antonio Augusto Frantz Soares, notório saber.

**Florianópolis, 30/07/2015.**



Dedico este trabalho a meus irmãos,  
meus amigos, minha mãe, meu pai e a  
mulher que amo.



## AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha orientadora Profa. Dra. Jocielle Lampert pela paciência, orientação e confiança na minha pesquisa.

Agradeço a todos os amigos e familiares que contribuíram para a realização deste trabalho estando do meu lado nos momentos de dúvidas e incertezas apresentando caminhos para a realização desta Dissertação.

Agradeço ao artista Carlos Vergara pela entrevista e fala generosa sobre meu trabalho e pela oportunidade de pesquisa em seu Atelier.

Agradeço a João Vergara, responsável pelo Atelier Carlos Vergara pelo apoio e atenção que concedeu à minha pesquisa.

Agradeço ao artista Daniel Senise pela generosidade em acolher-me em seu atelier e pela entrevista.

Agradeço ao artista Frantz Soares pelo apoio, parceria e reconhecimento de minhas pesquisas mesmo antes da formulação do projeto de Mestrado.

Agradeço à Profa. Dra. Helga Correa pela atenção e carinho dedicado a minha pesquisa.

Agradeço à Profa. Dra. Marta Martins pelo acolhimento e atenção dedicada à minha pesquisa.

Agradeço à Profa. Dra. Sandra Favero pela atenção e carinho dedicado às solicitações que fiz durante o andamento da pesquisa.

Agradeço à Profa. Juliana Crispe pelo encaminhamento de documentos relevantes para a Qualificação do Projeto de Mestrado.

Agradeço ao Prof. Diego Rayck pelas informações relevantes que proporcionaram o redimensionamento de minha pesquisa.

Agradeço ao Prof. Dr. Jorge Menna Barreto pelas indicações a respeito do campo expandido.

Agradeço à Profa. Dra. Regina Melim por compartilhar a fala de Robert Morris sobre o campo expandido.

Agradeço à Profa. Dra. Lurdi Blauth pela atenção dedicada a meus questionamentos de pesquisa.

Agradeço a meus amigos mestrandos Fábio Wosniak, Márcia Figueiredo, Silvia Simões e Luciana Mendonça pela confiança e cumplicidade.

Agradeço a meus amigos do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke pelas trocas de experiência, alegria e companheirismo.

“Qual a substância desses lenços? Qual a sua pertinência? Quantos sentidos pode ter a palavra viagem ou viajante? Qual a proposta contida no convite à viagem? Como apreender tantos mistérios defrontados quando se está fora do seu lugar? Como partilhar o espanto, a curiosidade, a admiração, o conhecimento, a ignorância, o medo, a inveja, a estupefação diante do sagrado e dos vestígios da aventura humana nos seus lugares? Existe um invisível no visível que se pode vislumbrar. Como trazer isso embrulhado num lenço? Fazer pessoalmente tem alguma importância, ou valor preponderante? Terão eles alguma dimensão pública? Têm, quando a invenção é um procedimento que exige escolha refletida ou intuída nessa operação que fica entre um jogo de dados e um jogo de dardos. Como trazer isso embrulhado num lenço?”

Carlos Vergara, (2013).



## RESUMO

Esta Dissertação traz em suas linhas a investigação de um artista/professor/pesquisador, que posiciona-se no âmbito da reflexão acadêmica como artista/pesquisador – professor, etc., porque reconheço que produzo Arte amparado na pesquisa, e que a partir da reflexão poética estabeleço relações que se dão ao ensino. Minha trajetória de pesquisa com a Monotipia, ambientada no campo expandido, localiza-se na diluição dos limites, no afrouxamento das barreiras que antes demarcavam o espaço da poética e do ensino. Aqui encontra-se uma pesquisa expandida, que reconhece as especificidades da pintura, do desenho, da gravura, da Monotipia, do tempo, do espaço, do ser, mas que em sua caminhada encontrou a diluição dos limites, transbordou fronteiras e adquiriu seu fundamento na ampliação de instâncias antes demarcadas.

Em um espaço/tempo outro a Monotipia no campo expandido possibilitou a abertura do campo da Arte e da cultura na junção reflexiva entre poética e ensino. Com base na experiência do artista, em sua poética, o ensino ganha fundamento, na vida, na experiência de substância consumidora, na liberdade de reflexão e promoção do conhecimento.

Com a experiência obtida com os artistas Carlos Vergara e Daniel Senise, nas entrevistas e visita aos ateliers destes artistas, pude ampliar minha reflexão sobre a Monotipia, obtendo com isso as ferramentas de pesquisa necessárias para o transbordamento do campo da Arte, a superação dos limites entre poética e ensino, a diluição das fronteiras entre mídias e entre tempo e espaço e apresentar por fim a Monotipia, no campo expandido.

Fomentar então a criação de um livro de artista com vistas à experiência de pesquisadores, professores e artistas constitui o objeto desta pesquisa. Tal documento, que concretiza esta Dissertação, tem por fim e objetivo apresentar uma pesquisa expandida que amplie o campo da Arte, na esfera do ensino, da pesquisa e da poética.

**Palavras - chave:** Monotipia. Artes Visuais. Experiência. Arte/Educação Contemporânea.



## ABSTRACT

This thesis, brings on its lines the research of an artist / teacher / researcher, who is positioned in the academic reflection scope as an artist / researcher -. Teacher, etc., because I recognize that producing art based on research's and by the poetic reflection I establish on relationships that occur at learning.

My research way with Monotype, seted in the expanded field is located in the limits dilution, the easing of barriers that once demarcated the space of poetic and teaching. Here is an expanded search which recognizes the specificities of painting, drawing, engraving, the monotype, time, space, of being, but in his walk found the limits dilution which spilled over borders and acquired its grounds of instances enlarged before demarcated.

In another space / time the Monotype on its the expanded field allowed the opening of the art field and culture in reflective junction between poetic and teaching. Based on the experience of the artist, in his poetic, teaching gains bases, in life, in substance consummating experience in freedom of reflection and promotion of knowledgement.

By the gotten experience with the artists Carlos Vergara and Daniel Senise, by interviews and visiting their Studios, I could enlarge my reflection about the Monotype, and therefore expand my research, thus obtaining the necessary tools to search the overflow of the art field, overcoming the boundaries between poetic and teaching, blurring the boundaries between media time and space and present an end to Monotype in the expanded field.

Then encouraging the creation of an artist book with a view about the experience of researchers, teachers and artists is the subject of this research. This document embodying this thesis, aims at and objective to present an expanded research that expands the field of art in the sphere of education, research and poetic.

**Key words:** Monothype. Visual Arts. Experience. Arts/Education Contemporary.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 - Monotipia, (Detalhe). Fonte: Acervo do autor, 2015...25
- Figura 2 - Monotipia, (Detalhe). Fonte: Acervo do autor, 2015...31
- Figura 3 - Monotipia. Fonte: Acervo do autor, 2015.....33
- Figura 4 - Gabriel Orozco. Yielding Stone (Piedra Que Cede), 1992. Plasticina. Fonte: <http://bombmagazine.org/article/2862/gabriel-orozco>.....35
- Figura 5 - Mira Schendel. Da série Escritas, Monotipias sobre papel arroz, 1965, Cada uma 46 x 23 cm. Fonte: <http://www.bolsadearte.com/> .....36
- Figura 6 - Carlos Vergara. Sem título, 2008. Monotipia sobre Lona crua, 274 x 290 cm. Fonte: <http://www.cvergara.com.br> .....36
- Figura 7 - Daniel Senise. Sem título. Medium acrílico, e resíduos sobre tecido em colagem sobre alumínio, 125 x 167 cm 2010. Fonte: <http://www.danielsenise.com>.....37
- Figura 8 - Leandro Serpa. Fanáticos. Trajetórias: Brasil 2 x 1 Uruguai 1º tempo. 26/06/2013. Fonte: acervo do autor...39
- Figura 9 - Leandro Serpa. Fanáticos/Inversões. Alemanha x Argentina, 2014. Fonte: acervo do autor.....40
- Figura 10 - Leandro Serpa. Copa da Arte, 2014. Fonte: acervo do autor.....40
- Figura 11 - Leandro Serpa. Copa da Arte, França, 2014. Fonte: acervo do autor.....41

- Figura 12 - Leandro Serpa. Fanáticos. 4 - 6 -0 Futebol/Arte, 2014.  
Fonte: acervo do autor.....41
- Figura 13 - Leandro Serpa. Fanáticos. 2:8:0 Futebol/Arte, 70 x  
120 cm, 2011., Obra doada ao acervo do Centro Cultural  
Câmara do Deputados, Brasília/DF. Fonte: acervo do  
autor.....42
- Figura 14 – Leandro Serpa. 2:8:0 Futebol/Arte, 50 x 70 cm, 2011.  
Coleção particular. Fonte - acervo do autor.....42
- Figura 15 - Leandro Serpa. Sem Titulo, 2008. Monotipia. Imersão  
em diesel, 42 x 30 cm. Fonte: acervo do autor.....43
- Figura 16 - Leandro Serpa. Sem Titulo. 2008. Monotipia.  
Solução salinizada e chapa de ferro sobre papel, 30 x 45  
cm. Fonte: acervo do autor.....44
- Figura 17 - Leandro Serpa. Sem Titulo. 2009. Monotipia. Verniz  
água-forte, solvente e chapa de aço 1020 sobre papel 22 x  
32 cm. Fonte: acervo do autor.....45
- Figura 18 - Leandro Serpa. Sem Titulo. 2012. Monotipia. Xérox e  
pigmento em imersão sobre madeira, 21 x 30 cm. Fonte:  
acervo do autor.....46
- Figura 19 - Campo expandido/Lugar-matriz, 2015. Fonte: Acervo  
do autor.....53
- Figura 20 - Robert Morris. Sem título (mirrored boxes). 1965.  
Fonte: October, nº8. 31-44 Cambridge MIT Press, 1979.57
- Figura 21 - Robert Morris, Observatory, 1971. Fonte: October,  
nº8. 31-44 Cambridge MIT Press, 1979.....57
- Figura 22 - Procedimento de Monotipia. Fonte: Acervo do autor,  
2015.....73

Figura 23 - Procedimento de Monotipia. Fonte: Acervo do autor, 2015.....	75
Figura 24 - Procedimento de Monotipia. Fonte: Acervo do autor, 2015.....	87
Figura 25 - Procedimento de Monotipia. Fonte: Acervo do autor, 2015.....	89
Figura 26 - Procedimento de Monotipia. Fonte: Acervo do autor, 2015.....	91
Figura 27 - Procedimento de Monotipia. Fonte: Acervo do autor, 2015.....	95
Figura 28 - Procedimento de Monotipia, (chapas gravadas com vinagre), 2015. Fonte: Acervo do autor.....	97
Figura 29 - procedimento de monotipia, Dezembro, 2007, Atelier do artista. Fonte: acervo do autor.....	99
Figura 30 - Reserva de pigmentos. Atelier de Carlos Vergara, dezembro 2013. Fonte: acervo do autor.....	100
Figura 31 - procedimento de colagem de lonas com marcas do chão. Atelier de Daniel Senise, dezembro 2013. Fonte: acervo do autor.....	101
Figura 32 - Monotipia, método Wolf Kahn e Mary Beth McKenzie, Grupo de Estudos Apotheke, fevereiro, agosto, 2014. Fonte: Acervo do autor.....	103
Figura 33 - Monotipia, método Wolf Kahn e Mary Beth McKenzie, Grupo de Estudos Apotheke, fevereiro, agosto, 2014. Fonte: Acervo do autor.....	103
Figura 34 - Estudo da Técnica Suminagashi, Grupo de Estudos Apotheke, fevereiro, 2014. Fonte: Acervo do autor.....	104

Figura 35 - Estudo da Técnica Suminagashi, Grupo de Estudos Apotheke, fevereiro, 2014. Fonte: Acervo do autor.....	104
Figura 36 - Investigação com a Monotipia no campo expandido, praia da Armação, abril, 2014, Florianópolis/SC. Fonte: Acervo do autor.....	106
Figura 37 - Investigação com a Monotipia no campo expandido, praia da Armação, abril, 2014, Florianópolis/SC. Fonte: Acervo do autor.....	107
Figura 38 - Procedimento de Monotipia. Fonte: Acervo do autor, 2015.....	109
Figura 39 - procedimento de marcação da lona com Jambolão, estágio de docência orientada, março de 2014. Fonte: Acervo do autor.....	110
Figura 40 - inserção de pigmento sobre lona com jambolão, estágio de docência orientada, março de 2014. Fonte: Acervo do autor.....	111
Figura 41 - Detalhe. Processo de sensibilização natural e marcação da lona, estágio de docência orientada, março de 2014. Fonte: Acervo do autor.....	111
Figura 42 - momento de preparação do lugar de gravação, atelier de pintura, Universidade do Estado de Santa Catarina, março de 2014. Fonte: Acervo do autor.....	114
Figura 43 - momento de instalação da lona, atelier de pintura, Universidade do Estado de Santa Catarina, março de 2014. Fonte: Acervo do autor.....	115
Figura 44 - momento de assentamento da lona, atelier de pintura, Universidade do Estado de Santa Catarina, março de 2014. Fonte: Acervo do Autor.....	115

- Figura 45 - momento de levantamento da lona, atelier de pintura, Universidade do Estado de Santa Catarina, março de 2014. Fonte: Acervo do Autor.....116
- Figura 46 - Detalhe. Lona marcada, atelier de pintura, Universidade do Estado de Santa Catarina, março de 2014. Fonte: Acervo do Autor.....116
- Figura 47 - Lona marcada, atelier de pintura, Universidade do Estado de Santa Catarina, março de 2014. Fonte: Acervo do Autor.....117
- Figura 48 - Ação de ensino realizada no Estágio de Docência Orientada com alunos da Graduação em Artes Visuais, Bacharelado e Licenciatura, Turma L de Pintura, maio 2014. Fonte: Acervo do Autor.....120
- Figura 49 - Ação de ensino realizada no Estágio de Docência Orientada com alunos da Graduação em Artes Visuais, Bacharelado e Licenciatura, Turma L de Pintura, maio 2014. Fonte: Acervo do Autor.....120
- Figura 50 - Monotipia. Fonte: Acervo do autor, 2015.....123
- Figura 51 - vista da exposição Sudários de Carlos Vergara no Museu de Arte Contemporânea de Niterói/RJ, dezembro de 2013. Fonte: acervo de do autor.....135
- Figura 52 - Vista da exposição 'Sudários' de Carlos Vergara, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, MAC, Niterói. Fotografia: Carlos Eduardo Thompson. Fonte: página facebook do autor.....138
- Figura 53 - Vista do atelier de Daniel Senise. Fonte: Acervo do autor, 2013.....153
- Figura 54 - Vista do atelier de Daniel Senise. Fonte: Acervo do autor, 2013.....153

<i>Figura 55</i> - Daniel Senise em seu atelier. Fonte - Acervo do autor, 2013.....	156
Figura 56 - Detalhe, lona crua com marcas de chão de madeira, Atelier Daniel Senise. Fonte: Acervo do autor, 2013.....	157
Figura 57 - Vista do Atelier de Carlos Vergara. Fonte: Acervo do autor, 2013.....	177
Figura 58 - Vista do Atelier de Carlos Vergara. Fonte: Acervo do autor, 2013.....	178
Figura 59 - Reserva técnica do artista Carlos Vergara. Fonte: Acervo do autor, 2013.....	198

## SUMÁRIO

	Quando a poética transborda no ensino: ou porque lebres cinza falam com flores amarelas.....	25
1	O ensino e a ação poética.....	31
1.1	Marcas e vestígios de uma trajetória de pesquisa.....	33
1.2	O artista/pesquisador – professor, etc. sobre a experiência com a Monotipia no campo expandido.....	53
2	O artista e seu procedimento.....	73
2.1	O que penso/faço sobre e com a Monotipia.....	75
3	Metodologia da pesquisa.....	87
3.1	Objetivos.....	89
3.2	Derivações sobre a problemática da pesquisa: a Monotipia no campo expandido do ensino.....	91
4	O Caminho Metodológico.....	95
4.1	Pesquisa com a Monotipia no campo expandido no Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke e no Atelier particular.....	97
4.2	Pesquisa com a Monotipia no campo expandido no Estágio de Docência Orientada.....	109
4.3	Derivações para um livro de artista de Monotipia no campo expandido.....	123
	REFERÊNCIAS.....	131
	Anexo: Entrevistas. Carlos Vergara, Daniel Senise e João Vergara.....	133



**Quando a poética transborda no ensino: ou porque lebres cinza falam com flores amarelas.**

Figura 1 - Monotipia, (Detalhe), 2015.



Fonte - Acervo do autor.

Com a conclusão desta Dissertação, dois momentos importantes de minha trajetória de pesquisa, e também de vida, chegam a seu término. O primeiro destes momentos foi a Graduação no Bacharelado em Artes Plásticas e o segundo momento tem sido o Mestrado em Artes Visuais, na linha de Ensino das Artes.

Na Graduação, no Bacharelado em Artes Plásticas, as aspirações do artista ganharam a

substância da reflexão acadêmica. O período de formação possibilitou-me ferramentas para experimentar com profundidade e, da mesma forma, refletir sobre a Arte. Se antes da experiência universitária hesitava por terras movediças sem saber que espaço ocupava, após o envolvimento acadêmico pude reconhecer e afirmar meu espaço enquanto artista no contexto contemporâneo.

Portanto, na Graduação, a pesquisa poética possibilitou a afirmação de um artista em formação. Minha reflexão nesse período permeava o problema da Arte investida no contexto amplo da cultura. Buscava com minha reflexão e produção criar obras que fizessem fissuras, causassem ruídos no tecido contemporâneo. Neste contexto, as pesquisas que empreendi com a Monotipia enunciavam minha presença questionadora, minha poética.

No contexto do Mestrado, na Linha de Ensino das Artes, a Monotipia, objeto da minha pesquisa, foi o catalisador que reuniu o artista e o professor, no campo da pesquisa. Se na Graduação o artista esteve em evidência, no Mestrado esteve o professor.

Porém, no Mestrado, as instâncias de pesquisa, poética e ensino tornaram-se uma única pessoa, única conjugação. Sintetizando os dois momentos de maior relevância na trajetória acadêmica, a pesquisa empreendida durante o Mestrado trouxe ao artista o ensino. O que antes apresentava-se distante, quase em oposição, aglutinou-se no âmbito da pesquisa. O artista tornou-se professor e o professor, artista.

Não somente por representar a diluição das esferas que separam ensino de criação poética, a pesquisa empreendida no Mestrado trouxe consigo a maturidade da reflexão através da produção e pesquisa.

Finda-se um momento de investigações ambientadas no contexto da suposição e insegurança e funda-se a pesquisa ambientada na experiência, no saber expandido.

Da Graduação ao Mestrado, minha trajetória foi permeada pela Monotipia, procedimento artístico este que permitiu expandir os limites entre mídias, espaço/tempo, lugares e consciência, na intermediação com a experiência.

A Monotipia, inserida no contexto da pesquisa poética e no ensino, foi meu centro gravitacional durante a formação acadêmica. Foi ela que aglutinou as instâncias de tempo e espaço e Ser, ambientada no contexto da experiência expandida.

Foi a Monotipia, no campo expandido, que possibilitou a compreensão do campo da poética e do ensino. Que promoveu a junção de ensino/poética, a harmonização de tensões do indivíduo que estende-se a cultura e ao outro. Dos espaços que ocupa o artista e o professor, da função que é conferida culturalmente ao artista e ao professor.

Ainda mais, a Monotipia, trouxe imagens. Realizações de experiências que encontraram eco na ampliação do campo da Arte, do ensino e da poética.

Para este feito, foi de suma importância a pesquisa, o enriquecimento da experiência, protagonizada pela visita e pela entrevista realizada com os artistas Carlos Vergara e Daniel Senise, artistas fundamentais para a compreensão da Monotipia no contexto contemporâneo.

Com esse aporte foi possível observar que a Monotipia contribui para a expansão do campo da Arte, diluindo os limites atribuídos a questões de mídias, espaço/tempo, ensino/poética. Com estes artistas, com suas obras e suas pesquisas, o transbordamento do

campo da Arte ocorreu. Os instrumentos limitadores, censores, apagaram-se nas brumas do horizonte. Em seu lugar temos o campo expandido.

Esta Dissertação, este documento de pesquisa, traz em suas linhas a investigação de um artista/professor/pesquisador, que posiciona-se no campo da reflexão acadêmica como artista/pesquisador – professor, etc., porque reconheço que produzo Arte amparado na pesquisa e que, a partir da reflexão poética, estabeleço relações que se dão ao ensino. Minha trajetória de pesquisa com a Monotipia, ambientada no campo expandido, localiza-se na diluição dos limites, no afrouxamento das barreiras que antes demarcavam o espaço da poética e o espaço do ensino. Aqui encontra-se uma pesquisa expandida, que reconhece as especificidades da Pintura, do Desenho, da Gravura, da Monotipia, do Tempo, do Espaço, do Ser, mas que em sua caminhada encontrou a diluição dos limites, transbordou fronteiras e adquiriu seu fundamento na aglutinação de instâncias antes demarcadas. Em um espaço/tempo outro a Monotipia no campo expandido possibilitou a abertura do campo da Arte e da cultura na junção reflexiva entre poética e ensino. Com base na experiência do artista, em sua poética, o ensino ganha fundamento, na vida, na experiência de substância consumadora, na liberdade de reflexão e promoção do conhecimento.

O campo expande-se, os limites afrouxam-se, a Monotipia assume potência reflexiva, é elemento de experiência que promove o saber, o conhecimento

Nesta Dissertação, a entrevista com os artistas Carlos Vergara e Daniel Senise, bem como a visita ao Atelier destes pesquisadores da Monotipia, estrutura a investigação que teci com a Monotipia ao longo do Mestrado, incorporando e possibilitando a ampliação da

pesquisa que empreendia com essa linguagem antes da imersão no Mestrado.

Com a experiência obtida com os artistas Carlos Vergara e Daniel Senise, pude ampliar minha reflexão sobre a Monotipia, e, por conseguinte, expandir meu campo de investigação, obtendo com isso as ferramentas de pesquisa necessárias para o transbordamento do campo da Arte, a superação dos limites entre poética e ensino, a diluição das fronteiras entre mídias e entre tempo e espaço, e apresentar, por fim, a Monotipia no campo expandido. Fomentar então a criação de um livro de artista com vistas à experiência de pesquisadores, professores e artistas. Tal documento, que concretiza esta Dissertação, tem por fim e objetivo apresentar uma pesquisa expandida que amplie o campo da Arte, na esfera do ensino, da pesquisa e da poética.

Por fim, afirmo: a lebre cinza está livre! Ela, que esteve morta, pode agora pular no campo, descansar na relva e falar com a flor amarela. Ela está livre. Solta para marcar sua passagem, deixar seu vestígio no campo expandido.



## 1 O ensino e a ação poética

Figura 2 - Monotipia, (Detalhe), 2015.



Fonte - Acervo do autor.



## 1.1 Marcas e vestígios de uma trajetória de pesquisa.

Figura 3 - Monotipia, 2015.



Fonte - Acervo do autor.

Esta Dissertação alcança sua conclusão após longos períodos de mudanças e ajustes no projeto como um todo. O que de qualquer modo é comum a um momento como este, de grande importância.

A elaboração e definição de um projeto de Mestrado em Artes Visuais com a envergadura e projeção que contém é sempre um desafio, uma vez que a indefinição sobre a abordagem e organização do tema da pesquisa persiste até mesmo durante a execução do projeto, sendo necessária a constante retomada e reflexão sobre o objeto da investigação.

Venho da formação de Bacharelado em Artes Plásticas na Universidade do Estado de Santa Catarina tendo, portanto, construído uma trajetória de pesquisa com foco em poéticas visuais. Durante a Graduação de Artes Plásticas desenvolvi estudo sobre a monotipia com base em materiais alternativos que não pertenciam, a princípio, à tradição da arte gráfica, e que não eram encontrados na lista de materiais necessários ao funcionamento de um atelier<sup>1</sup>, além de novas formas de realizar uma marca tendo como ponto de referência artistas do contexto nacional como Carlos Vergara e Daniel Senise, por exemplo.

Os primeiros estudos referentes às experimentações com a monotipia são observados no século XVII, segundo Resende, (2002).

A monotipia, até meados dos anos 90, não era considerada oficialmente como uma forma de gravura, embora sua existência remonte ao século XVII, com os experimentos do artista italiano Benedetto Castiglione (1616 – 1670) e as investigações de Edgar Degas (1834 - 1917), Edvard Munch (1863 - 1944), Paul Gauguin (1848 - 1903), entre outros artistas que também a experimentaram. (RESENDE, 2002, p. 245).

---

<sup>1</sup> Dentre os materiais alternativos cito o óleo diesel, sangue de boi, graxa, areia, café, limão, pó de carvão, materiais de limpeza, pó de cerâmica, chapas de ferro em imersão em água e sal, chás de folhas de eucalipto, de rosas, de hibiscos, e de pó de serragem, percloreto de ferro que tradicionalmente é utilizado na gravação de chapas de cobre ou latão nas técnicas água – forte e água – tinta transformado em fluido para tingimento/marcação de tecido e papel, gorduras animais diluídas entre outros materiais além de experimentar a possibilidade de marcação vertical na qual retirava a marca da casca de árvores nativas da região de Tijucas/SC.

O autor cita experiências de alguns artistas Europeus, prioritariamente pintores do século XIX, mas pode se observar também experimentos similares e potenciais no século XX com artistas como Pablo Picasso (1881 - 1973), Marcel Duchamp (1887 – 1968), Kurt Schwitters (1887 - 1948), Max Ernst (1891 – 1976), Antoni Tápies (1923 - 2012), Robert Rauschenberg (1925 - 2008), Andy Warhol (1928 -1987), Jasper Johns (1930), Gabriel Orozco (1962) e no contexto brasileiro situam-se artistas como Mira Schendel (1919 - 1988), Frans Krajcberg (1921), Carlos Vergara (1941), Laurita Salles (1952), Lurdi Blauth (1950), Karin Lambrecht (1957), Daniel Senise (1955), Claudio Mubarac (1959), e Leandro Serpa (1983).

Figura 4 - Gabriel Orozco. Yielding Stone (Piedra Que Cede), 1992. Plasticina.



Fonte - <http://bombmagazine.org/article/2862/gabriel-orozco>

Figura 5 - Mira Schendel. Da série Escritas, Monotipias sobre papel arroz, 1965, Cada uma 46 x 23 cm.



Fonte - <http://www.bolsadearte.com/>

Figura 6 - Carlos Vergara. Sem título, 2008. Monotipia sobre Lona crua, 274 x 290 cm.



Fonte - <http://www.cvergara.com.br>

Figura 7 - Daniel Senise. S/T. Medium: acrílico, e resíduos sobre tecido em colagem sobre alumínio, 125 x 167 cm, 2010.



Fonte - <http://www.danielsenise.com>

A monotipia possui caráter autônomo e dinâmico, sendo um procedimento gráfico que impossibilita a repetição, uma vez que cada imagem ou estampa apresenta um caráter único e particular, surge, portanto, subvertendo os códigos de identificação conferidos a Gravura que exigiam cópias de reprodução e/ou artísticas 'fiéis' e seriadas/numeradas de acordo com o padrão de semelhança e proximidade. Conforme a definição de Catafal & Oliva (2003) em 'A Gravura'.

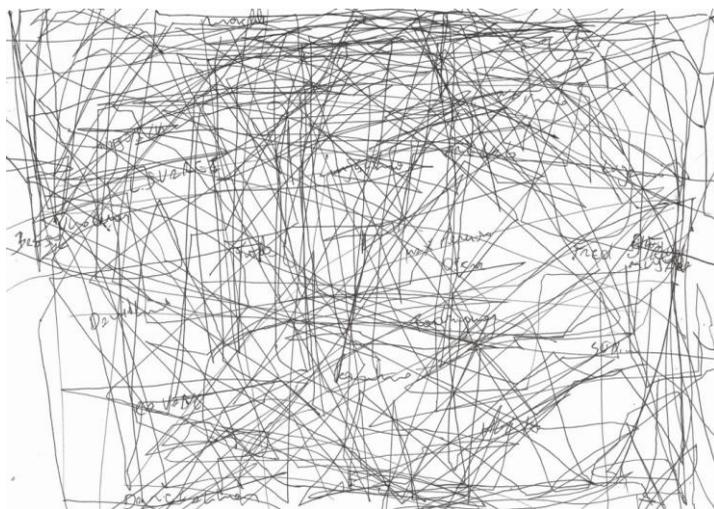
O Monotipo, (monotype, monotypie); trata-se de uma estampa realizada sem matriz e, portanto, alheia a uma tiragem. Pinta-se ou desenha-se com qualquer tinta sobre uma superfície, para posteriormente pressionar de forma manual ou mecânica até se conseguir uma estampa única. (CATAFAL & OLIVA, 2003, p. 158).

Poderá ser observado no andamento deste projeto que a noção de monotipia conforme Resende (2002) e Catafal & Oliva (2003) tem se alterado nos últimos anos deixando de lado as questões de competência da tradição da gravura, como assinatura e numeração seriada, por exemplo, passando a questões que envolvem a possibilidade de procedimentos contemporâneos que deslocam a dimensão de matriz e reprodução, no que diz respeito à imagem, reverberando a discussão em outras instâncias como a de marca, vestígio, ausência/presença e imagem/tempo dentre outras reflexões que aprofundo a partir das entrevistas e visita aos Ateliers dos artistas referência da pesquisa, Carlos Vergara e Daniel Senise, e também no estudo e teste dos procedimentos que investigo.

Com a monotipia, ainda na Graduação de Artes Plásticas, realizei experiências de ensino que ao longo da formação maturaram a possibilidade de projetar a pesquisa do artista para a do professor, realizando, então, articulações entre poética e ensino na pesquisa. Essa possibilidade foi testada inicialmente na monitoria de Gravura na Universidade do Estado de Santa Catarina entre 2009 e 2010. Na época, investigava-se a Gravura com base em quatro técnicas que eram a xilogravura, a gravura metal a litogravura e a serigrafia. Naquele programa a monotipia era demonstrada nas aulas iniciais com investigações que objetivavam o registro de marcas sobre o papel de suporte ou estampa. O estudo das marcas era realizado com base em relevo negativo e positivo e na ausência e presença de matéria, sempre intermediada pela prensa calcográfica cujo modelo era similar ao que fora desenvolvido na Europa no século XVI. Concluí a Graduação de Artes Plásticas e continuei refletindo sobre as pesquisas realizadas

durante a formação, enfatizando a monotipia e o projeto *Fanáticos*<sup>2</sup> cujo tema base foi o futebol e que teve início no final de 2009, e ganhou dimensão poética em 2010, durante a Copa do Mundo de Futebol, evento máximo daquele esporte, com estratégias que discutiam a Arte Contemporânea e a Cultura a partir da temática do futebol.

Figura 8 - Leandro Serpa. *Fanáticos*. Trajetórias: Brasil 2 x 1 Uruguai 1º tempo. 26/06/2013.



Fonte - acervo do autor.

---

<sup>2</sup> O projeto *Fanáticos* foi premiado no Edital Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura – edição 2013 e as obras do projeto foram expostas em Florianópolis/SC, Brasília/DF, Piracicaba/SP, São Paulo/SP, Belo Horizonte/MG, Rio de Janeiro/RJ no Brasil e Ilha da Madeira em Portugal, Oizumi e Ota no Japão e Miami/EUA.

Figura 9 - Leandro Serpa. Fanáticos/Inversões. Alemanha x Argentina, 2014



Fonte - acervo do autor.

Figura 10 - Leandro Serpa. Copa da Arte, 2014.

BRASIL	BELGICA	FRANÇA
1 Marcelo	1 Hubert Van Eyck	1 Poussin
2 Grasmann	2 weyden	2 Delacroix
2 Rebolo	3 Bruegel	3 David
3 Nuno Ramos	4 Jordaens	4 Chardin
4 Iberê	5 Ensor	5 Manet
5 Leandro	6 Campin	6 Courbet
6 POÁ	7 Van Dyck	7 Matisse
7 Frantz	8 Magritte	8 Monet
8 Senise	9 Jan Van Eyck	9 Gauguin
9 Oiticica	10 Rubens	10 Duchamp
10 Vergara	11 Delvaux	11 Cézanne
11 Aleijadinho	12 Van de Velde	12 Watteau
12 Victor Meirelles	13 Permeke	13 Gericault
13 Portinari	14 D. Teniers 3º	14 Ingres
14 Ivan Serpa	15 G. Minne	15 Corot
15 Goeldi	16 D. Teniers	16 Rodin
16 Gerchmann	17 Alechinsky	17 Millet
17 Fayga	18 A. Brouwer	18 Degas
18 Tomie Ohtake	19 Pieter Brueghel, o Jovem.	19 Toulouse Loutrec
19 C. Meirelles	20 Van Der Goes.	20 Seurat
20 Bispo do Rosário	21 Beverloo	21 Renoir
21 N. Leirner	22 Spranger	22 Daumier
22 Paulo Bruscky	23 Maeterlinck	23 Fragonard
23 Leonilson		

Fonte - acervo do autor.

Figura 11 - Leandro Serpa. Copa da Arte, França, 2014.



Fonte - acervo do autor.

Figura 12 - Leandro Serpa. Fanáticos. 4 - 6 - 0 Futebol/Arte, 2014.



Fonte - acervo do autor.

Figura 13 - Leandro Serpa. Fanáticos. 2:8:0 Futebol/Arte, 70 x 120 cm, 2011. Obra doada ao acervo do Centro Cultural Câmara dos Deputados, Brasília/DF.



Fonte - acervo do autor.

Figura 14 – Leandro Serpa. 2:8:0 Futebol/Arte, 50 x 70 cm, 2011. Coleção particular.



Fonte - acervo do autor.

Figura 15 - Leandro Serpa. Sem Titulo, 2008. Monotipia. Imersão em diesel, 42 x 30 cm.



Fonte - acervo do autor.

Figura 16 - Leandro Serpa. Sem Título. 2008. Monotipia. Solução salinizada e chapa de ferro sobre papel, 30 x 45 cm.



Fonte - acervo do autor.

Figura 17 - Leandro Serpa. Sem Titulo, 2009. Monotipia. Verniz  
água-forte, solvente e chapa de aço 1020 sobre papel 22 x 32 cm.



Fonte - acervo do autor.

Figura 18 - Leandro Serpa. Sem Título. 2012. Monotipia. Xérox e pigmento em imersão sobre madeira, 21 x 30 cm.



Fonte - acervo do autor.

O Trabalho de Conclusão de Curso intitulado *Marcas do Tempo – Futebol Fanáticos*<sup>3</sup> abordou as pesquisas com monotipia e a série ‘Fanáticos’, investigações que sobressaltaram no todo da experiência durante a Graduação, tendo o trabalho de conclusão de curso, inclusive uma abordagem reflexiva sobre minha trajetória de pesquisa.

Após a formação, realizei experiências com o projeto ‘Fanáticos’, em um portal de comunicação voltado para o esporte, onde esbocei a possibilidade de discutir a Arte em um espaço próprio do futebol, e paralelamente prossegui nas pesquisas com a monotipia estruturando o atelier e ministrando cursos, nos quais, testava a possibilidade da monotipia voltada para a experiência de ensino. Com isso, a articulação da proposta de pesquisa, tendo como foco a prática da monotipia no campo expandido, foi adquirindo relevância.

Após a conclusão da Graduação, em 2011, momento no qual iniciei os questionamentos a cerca da monotipia pautada na investigação de formas alternativas de marcação/impressão e uso de materiais alternativos como óleo diesel e ferrugem, desdobrei as descobertas obtidas, até então, em um procedimento de monotipia que partia de uma imagem afixada no papel suporte, geralmente através do xérox. Intentava, naquele momento, no ano de 2012, em uma forma de conexão ou deslocamento entre o tema escolhido, que eram em sua maioria imagens do futebol, da História da Arte, cenas de conflitos do século XX e mapas fotocopiados,

---

<sup>3</sup> Trabalho de Conclusão de Curso, *Marcas do Tempo – Futebol/Fanáticos* sob orientação da Prfa. Dra. Jocielle Lampert, <http://www.pergamum.udesc.br/dados-bu/000000/000000000012/0000126F.%2026-07-11.pdf> Acesso em 04/10/2014.

em consonância com a ação desmedida e/ou sem controle da monotipia realizada sobre o lugar – matriz<sup>4</sup> cujo material eram tábuas de madeira pinus.

Em 2013, durante a formulação do projeto de Mestrado em Artes Visuais sob orientação da Profa. Dra. Jociete Lampert questioneimei-me sobre o campo expandido e, com esse aporte, estruturei formas de investigação poética e de ensino com a monotipia compreendida no campo de reverberação da experiência.

Acrescentando as experiências citadas anteriormente, transcorridas entre 2011 e 2012, cito aqui as questões da ordem da experiência realizada no Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke, bem como no estágio de docência orientada, e em meu atelier, entre 2013 e 2014, lugares nos quais ensaiei formas de experiência poética e de ensino com a monotipia, ambientado no Mestrado em Artes Visuais e, assim, poderia afirmar ainda que esses seriam os momentos de investigação de importância em minha trajetória, que pode ser desdobrada em outras formas de pesquisa acadêmica como, por exemplo, uma pesquisa de doutorado. São esses os meandros pelos quais orientei-me durante o processo de formação acadêmica.

Neste momento, em que organizo a Dissertação, no ano de 2015, período que retomo a análise a cerca das investigações que tenho realizado com a monotipia, somam-se às considerações formalizadas em 2011, no Trabalho de Conclusão de Curso, as experiências de ensino nas unidades do SESC, Serviço Social do Comércio, de Chapecó/SC, Joaçaba/SC, Joinville/SC, São Bento do Sul e Jaraguá do Sul e a ação de ensino

---

<sup>4</sup> Lugar – matriz, termo que criei em 2011 para identificar lugares onde realizava ações com a monotipia e que tinham potencial para à estampagem/marcação sobre suporte papel, tecido e registro fotográfico.

realizada na unidade da Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC, Centro de Educação Superior da Região Sul – CERES, a convite dos acadêmicos do curso de Arquitetura e Urbanismo daquela instituição, e das ações de ensino realizadas no Atelier da Artista Visual Kelly Kreis, entre os anos de 2012 e 2013.

Refletindo sobre a Monotipia e atentando para os documentos de pesquisa, que sempre a qualificaram como método/exercício entre a Pintura e a Gravura, prioritariamente, aprofundei a observação a respeito de uma constituição e caracterização elementar da Monotipia: a ‘marca’. Partindo do princípio que a Monotipia é uma marca, formulei questões que levaram-me a contornar problemas de pesquisa referentes ao estatuto da monotipia na Arte Contemporânea. Dentre as questões que tomaram a vigília e acompanharam-me por noites e dias, estão os questionamentos a respeito da dimensão ampliada da Monotipia. O campo expandido seria a dimensão ampliada da Monotipia? O que seria o campo expandido da Monotipia na experiência do ensino? Refletindo sobre um método para o ensino/aprendizagem através da substância da experiência na Monotipia no campo expandido questionei-me a respeito dos fenômenos da percepção traçando, então, um paralelo com os ritos de passagem ou ‘troca de pele’ conforme o mito dos índios Wayana<sup>5</sup>,

---

<sup>5</sup> Os Wayana são um grupo indígena de língua *Carib*. No Brasil, habitam as margens do rio Paru do Leste, ao norte do Estado do Pará. Outras comunidades Wayana vivem na Guiana Francesa e no Suriname. Os Wayana do rio Paru estão em processo de fusão com os Apalai, igualmente falantes de uma língua *Carib*, sendo, por conseguinte, referidos como Wayana-Apalai. Em 1990, a população total era estimada em 328 indivíduos. In, VELTHEM. L. H. V. Das cobras e lagartos: a iconografia Wayana. In. VIDAL. L. (Org). Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética. São Paulo: Studio Nobel: Editora da Universidade de São Paulo: FAPESP, 1992.

que seria um índice similar à transformação através da experiência consumadora, que em um movimento de leveza e desprendimento, em um ato de perder-se, esquecer-se, deixar para trás aquilo que constituíra-me até então, em um mergulho no desconhecido, para o desdobramento e ampliação na experiência conforme Dewey (2010).

Propor, então, uma experiência ou uma vivência artística formativa. Atravessar um processo indeterminado, sem começo, meio e fim. Experimentar as angústias, os choques, as tensões que envolvem o processo criador, com o objetivo de propor uma experiência de substância estética através da Arte, estando imerso na poética, e procedimento artístico no momento de ensino seria o desafio do projeto.

O pensamento de Dewey, que perpassa a reflexão do artista, do pesquisador e do professor, pauta-se na experiência consumadora que concretiza o saber por meio do movimento da experiência singular. “Vivenciar a experiência, como respirar, é um ritmo de absorções e expulsões”. (DEWEY, 2010, p. 139). É a vida, que transformada, transforma. Com a monotipia no campo expandido, pretende-se expandir a dimensão de experiência na ação de ensino, possibilitando formas abertas nas quais o todo do ser integre-se no movimento consumidor com vistas à experiência singular.

Porque a vida não é uma marcha ou um fluxo uniforme e ininterrupto. É feita de histórias, cada qual com seu enredo, seu início e movimento para seu fim, cada qual com seu movimento rítmico particular, cada qual com uma qualidade não repetida, que a perpassa por inteiro. (DEWEY, 2010, p. 110).

Ensinar constitui-se em uma experiência na qual a consumação projeta-se no aprender a ser um propositor de ações no tempo/espaço, um caminho de conexões mediadas pela ação refletida e praticada. Propiciar experiências, requer saber sobre sua própria experiência, necessita perceber a consumação transformadora singular, que estende-se ao Outro.

Com base em Basbaum (2013) sustento meu posicionamento frente ao lugar do artista, do professor e do pesquisador, o lugar que ocupo no campo da criação e do ensino. Sou, antes de tudo, um artista/pesquisador, para então, localizar-me no campo do ensino na condição de professor/artista. Segundo a plataforma de pesquisa de Basbaum (2013), que advoga na perspectiva do artista/pesquisador/professor e versões similares ad-infinito como artista/curador, professor/artista e infinitas combinações, sob o signo etc.<sup>6</sup> Este é meu lugar.

---

<sup>6</sup> BASBAUM, R. R. Manual do artista – etc. 1º Ed. Rio de Janeiro: Editora: Beco do Azougue, 2013.

Ouso instalar-me em uma base, tal sob a seguinte identificação: **artista/pesquisador – professor, etc.**, porque sou um artista que pesquisa para e quando produz e que uma vez descoberto/criado soluções que afirmem o potencial de minhas ideias/questões na corporificação de obras de relevância, fundamento então questões para o ensino. Eu ensino o que sei com base nas experiências poéticas que efetivamente realizo. Sou **artista/pesquisador – professor etc.** porque penso com os objetos/experiências que produzo. Não vivo de outra forma.

## 1.2 O artista/pesquisador – professor, etc. Sobre a experiência com a Monotipia no campo expandido.

Figura 19 - Campo expandido/Lugar-matriz, 2015.



Fonte - Acervo do autor

O tema central desta Dissertação é a discussão acerca da monotipia no campo expandido. O que seria a monotipia no campo expandido? Como seria sua projeção ao ensino de Artes Visuais?

Durante a pesquisa, realizada a partir da análise dos procedimentos, pude perceber que a dimensão expandida da monotipia é uma instância do espaço. Sendo da ordem e escala da geografia, da geologia e astronomia, e também, da ordem dos procedimentos artísticos, da quebra dos limites entre Pintura e Gravura,

Desenho e Fotografia e assim por diante. Isto, por sua vez, configura a expansão no tempo/espaço. Mas ainda, a Monotipia no campo expandido é, acima de tudo, uma ampliação do Ser no movimento da experiência. É, portanto, um combustível, o estopim com vistas à ampliação do Ser na experiência. É uma marca ativada no movimento da experiência.

A escultura no campo ampliado<sup>7</sup>, artigo de Rosalind Krauss, publicado originalmente no número 8 de October, na primavera de 1979 (31 – 44) aborda pela primeira vez a ampliação do campo da Arte atentando para a fissura conceitual entre o modernismo e a contemporaneidade. Krauss observa tal abertura a partir do campo da escultura e deste ponto afirma que “O campo ampliado é, portanto gerado pela problematização do conjunto de oposições entre as quais está suspensa a categoria modernista *escultura*.” Krauss, (1984). A autora afirma que a escultura na contemporaneidade estaria imersa nas tensões entre paisagem e arquitetura. O campo expandido de R. Krauss é a expansão da escultura, que estaria entre a paisagem e a arquitetura, portanto, o campo expandido, segundo esta autora, seria o transbordamento da escultura, seu campo. Significa afirmar, portanto, ainda que avance sobre o campo da arquitetura e da paisagem o que amplia-se é o espaço da escultura, seu campo,

---

<sup>7</sup> A escultura no campo ampliado, Rosalind Krauss. Originalmente publicado no número 8 de October, na primavera de 1979 (31 -44), o texto, cujo título original é *Sculpture in the Expanded Field*, também apareceu em *The Anti Aesthetic: Essays on Post Modern Culture*, Washington: By Press, 1984. Por ser artigo de referência, mas de difícil acesso aos novos pesquisadores no Brasil, reeditamos aqui a tradução publicada no número 1 de Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC – Rio, em 1984 (87 – 93). Programa de Pós Graduação Em Artes Visuais EBA – UFRJ.

não o espaço no seu todo. O paradigma avança, mesmo que se esboce o contrário, sob o prisma da ruptura. Ainda que seja um corte com o modernismo, isto ocorre sob a forma moderna, por cortes e esfacelamentos, rupturas.

Krauss (1984) é considerada a primeira crítica no ocidente a tratar das questões concernentes ao espaço expandido, no entanto, o artista Robert Morris usou o termo campo expandido antes da autora. Em *Notes on Sculpture, Part 2*<sup>8</sup>, pg. 21, Morris apresenta sua reflexão, “*The situation is now more complex and expanded*”<sup>9</sup>, norteando sua discussão a cerca da desintegração do espaço a partir do Cubismo, Morris, (1993), sugere a mudança de paradigma do momento, então, na década de 1960, posicionando a conduta do artista, da obra e do público frente à ampliação do campo da Arte. Entre a paisagem e a arquitetura, a escultura agiria ‘curvando’ ou dobrando o espaço, consumindo, invadindo, tomando e alargando a dimensão da experiência através da obra, que deixaria o pedestal, que caracterizou a modernidade, e avançaria para o espaço e posteriormente para a cultura.

Sobre as discussões entorno do pensamento de Morris, (1993) e Krauss, (1984), cabe observar o termo usado inicialmente pelos autores, que ganhou tradução diversa no Brasil, a saber, o conceito de campo expandido que tem sido traduzido também pelo termo

---

<sup>8</sup> MORRIS, Robert, 1931 - Continuous Project Altered Daily: The writings of Robert Morris/ Robert Morris. P. cm. “Na October book” Notes on Sculpture, Part 1 - Notes on Sculpture, Part 2.

<sup>9</sup> “A situação agora é mais complexa e expandida”. Notes on Sculpture, Part 2, pg. 21 In: MORRIS, Robert, 1931 - Continuous Project Altered Daily: The writings of Robert Morris, (MORRIS, 1993, p. 21, tradução nossa).

sinônimo de campo ampliado<sup>10</sup>. Estabelece-se entre os termos, 'ampliado e expandido' uma diferença que compromete a compreensão do que significa a alteração do campo, de sua expansão.

A Diferença entre campo ampliado e campo expandido está no que possibilita a sua significação. Campo ampliado pressupõe uma situação estabelecida, demarcada, e institucionalizada. Isto quer dizer, sugere um campo ampliado, porém limitado e/ou delimitado, cercado, enquanto que campo expandido sugere o termo em expansão, situação, ad-infinito, em reorganização, redimensionamento, desdobramento, alastramento. Isto supõe que campo expandido é um conceito aberto a novas, futuras, transformações no campo da Arte enquanto que campo ampliado sugere uma situação estanque, estacionada na década de 1960/70, no tempo. Por esse motivo, usarei o termo campo expandido em detrimento do termo campo ampliado.

---

<sup>10</sup> Segundo o dicionário Michaelis o termo ampliado significa: am.pli.a.do. *adj (part de ampliar)* 1 Que se tornou amplo. 2 Exagerado. 3 *Fot* Reproduzido em formato maior. Enquanto que o termo expandido significa; ex.pan.di.do. *adj (part de expandir)* 1 Que se expandiu. 2 Dilatado, estendido. 3 Aumentado em extensão, tamanho, número, superfície, volume ou âmbito. Dicionário online Michaelis, <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=ampliado>, acessado em 29/09/14.

Figura 20 - Robert Morris. Sem título (mirrored boxes). 1965.



Fonte - October, nº8. 31-44 Cambridge MIT Press, 1979.

Figura 21 - Robert Morris, Observatory, 1971.



Fonte - October, nº8. 31-44 Cambridge MIT Press, 1979.

Nesta Dissertação pretendia inicialmente elaborar um programa de ensino voltado para a formação superior com base na Monotipia, porém a proposta foi alterada no andamento da pesquisa. O objetivo foi reformulado entorno da estruturação de um manual de Monotipia que seria um material produzido conforme o estudo e teste de pesquisas que realizo com a Monotipia, e de procedimentos criados por outros artistas, cuja intenção seria tornar público o estudo que subsidiasse a ação de professores/artistas/pesquisadores com vistas ao ensino e a pesquisa poética.

Ainda na apresentação do relatório de qualificação o termo manual<sup>11</sup> foi questionado por representar uma contradição ao objetivo que havia proposto que caracterizava-se pela intenção de criar um documento aberto a experiências de ensino/pesquisa e não um livro de regras pré-estabelecidas. Por esse motivo o uso do termo manual e a pretensão de elaborar um compêndio de técnicas e de ações com a Monotipia foram excluídos desta Dissertação. Apresento, agora, na Dissertação de Mestrado, um livro de artista, elaborado segundo a perspectiva da experiência poética que tenho com a Monotipia, versado para a investigação de artistas,

---

<sup>11</sup> Manual: conforme o dicionário significaria ma.nu.al **adj (lat manuale)** **1** Que diz respeito à mão. **2** Feito a mão. **3** Que depende do exercício da mão. **4** Relativo ao trabalho de mãos. **5** De fácil manuseio ou de simples execução. **6** Que facilmente se pode trazer nas mãos ou mover-se à mão; leve, portátil. **7 Ornít** Diz-se das rêmiges primárias. **sm 1** Livro pequeno e portátil, contendo o resumo de alguma ciência ou arte; compêndio. **2** Livro dos ritos, pelo qual se devem administrar os sacramentos; ritual. **3 Mús** Teclado do órgão tocado com as mãos.

Dicionário online Michaelis,  
<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra>manual>, acessado em 08/02/2015 às 08:56.

professores e pesquisadores, mas que enfatiza o processo de realização da imagem, seus caminhos e alterações durante o percurso poético, que privilegia o acontecimento da imagem, sua emergência e que posiciona o procedimento no entorno das realizações do tempo, do que acontece durante a criação e experiência.

A Dissertação está, portanto, pautada na investigação poética da Monotopia no campo expandido com vistas ao ensino, e no estudo poético e nas entrevistas e nas visitas técnicas realizadas nos ateliers dos artistas Carlos Vergara e Daniel Senise, e tem por objetivo a estruturação de um livro de artista pautado na Monotopia, com disponibilização para pesquisas poéticas (e de ensino).

O referencial desta Dissertação está ancorado em autores que abordam a experiência de ensino e a pesquisa em Arte e sobre Arte. Tais autores contribuíram para a estruturação da pesquisa e a fundamentação da Dissertação. John Dewey em seu texto *Arte como Experiência*, (2010) possibilitou o estudo acerca da experiência no movimento da criação poética e no ensino. Em Eisner (2005), compreendi a dimensão da pesquisa baseada em Artes que problematiza a experiência do artista/pesquisador voltada para o ensino. Outro autor de relevância, Graeme Sullivan (2005), trata sobre pesquisa artística em Arte Educação e levanta questões presentes na minha trajetória de pesquisa iniciada na Graduação no Bacharelado em Artes Plásticas e consumada no Mestrado em Artes Visuais, na linha de Ensino. Nas leituras dos livros de Ana Mae Barbosa (1991) encontrei o aporte referencial de conhecimento a cerca do ensino de Arte no Brasil. Partindo de suas fontes referenciadas da Europa e dos EUA, seus avanços, e (sua) *Abordagem Triangular*,

estruturaram a proposta reflexiva da Monotipia no campo expandido voltada para a prática do ensino.

Uma vez definido o referencial, surgiram os questionamentos que levaram-me a conclusões ora incertas, ora abertas, a partir da experiência poética e de ensino com base na reflexão prática e teórica da Monotipia no campo expandido. Assim, a questão sobre o que pretendia fazer foi respondida com a anunciada pretensão de propor uma experiência através da Monotipia no campo expandido. Uma experiência poética e de ensino no sentido de ser uma descoberta, um acontecer no fazer artístico sabendo que a palavra 'artístico' refere-se ao artista/pesquisador – professor, etc., partindo do pressuposto de que ambas as instâncias estão agrupadas e unificadas na experiência, sendo momentos atuantes na ação.

O que é Monotipia no campo expandido? A questão se estendeu durante a pesquisa tendendo entre a dimensão expandida no ensino, intermediado ora pela expansão das mídias, ora pela expansão do espaço no estado de acontecimento.

Portanto, sob a ação do tempo, o campo expandido seria, então, a dimensão ampliada do espaço, a geografia, e a geologia, e a astronomia, enquanto que a ampliação dos procedimentos seria por sua vez, uma ampliação do tempo/espaço, mas acima de tudo, uma ampliação no movimento da experiência.

A Monotipia no campo expandido seria, portanto, um combustível, o estopim com vistas à expansão do Ser na experiência ou uma marca ativada no momento ou no movimento da experiência, o substrato material da memória. Em um estado de imensidão íntima como afirma Bachelard (2003).

Se pudéssemos analisar as impressões de imensidão, as imagens da imensidão ou o que a imensidade traz a uma imagem, logo entraríamos numa região da mais pura fenomenologia – uma fenomenologia sem fenômenos ou, para falar menos paradoxalmente, uma fenomenologia que não precisa esperar que os fenômenos da imaginação se constituam e se estabilizem em imagens. Noutras palavras, como o imenso não é um objeto, uma fenomenologia do imenso nos remeteria sem rodeios à nossa consciência imaginante. Na análise das imagens da imensidão construiríamos em nós o ser puro da imaginação pura. Ficaria então claro que as obras de arte são os subprodutos deste existencialismo de ser imaginante. Nesse caminho do devaneio de imensidão, o verdadeiro produto é a consciência dessa ampliação. Sentimo-nos promovidos à dignidade do ser que admira. (BACHELARD, 2003, p. 190).

No espaço da monotopia no campo expandido não existe, a princípio, uma demarcação ou distância entre o corpo e o espaço, estando ambos na mesma dimensão e/ou sintonia. Ainda na página 190 Bachelard (2003) afirma.

A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel. A imensidão é uma das características dinâmicas do devaneio tranquilo. (BACHELARD, 2003, p. 190).

No campo expandido, o espaço, o tempo e o ser encontram-se na dimensão ampliada, sendo a monotipia o objeto desta junção, ou o elo de aglutinação de instâncias potenciais. Uma marca, um registro de um acontecimento, uma passagem, o sinal de uma ausência. Portanto, não falo de Pintura, Escultura, Desenho, Gravura. Isso é supérfluo, falo da dimensão de um gesto ancestral, de uma Monotipia.

Para Benjamin (1994), preocupado com a emancipação de uma Arte dirigida às massas fundamentada na técnica, o espaço da obra de Arte poderia ser a 'política', campo da ação da Arte Revolucionária. E o tempo seria o 'aqui e agora' da obra de Arte. Diametralmente oposto ao conceito de 'aura' que pressupunha a presença da obra 'autêntica', no sentido técnico, porque não permitia cópias, e sagrada porque seu valor estava vinculado à dimensão do culto, o 'aqui e agora' da obra de Arte estaria fundamentado na técnica. Estaria, por seu posto, na possibilidade técnica da reprodução da imagem a expansão do campo da Arte. Seria, portanto a reprodutibilidade técnica o campo expandido da Arte e da imagem.

Em Benjamin (1994), o espaço da obra de Arte estaria na possibilidade da sua reprodução técnica que, através da política, agiria para a transformação da estrutura social.

O espaço proposto por Benjamin (1994), baseado na reprodutibilidade técnica, estaria em consonância com o campo expandido da Monotipia, por apresentar, através da transformação técnica, a expansão do campo da Arte e da imagem, que não estaria fundamentado apenas na política, mas na poética. Sendo a reprodutibilidade um valor de transformação cultural pela projeção significativa de imagens no contexto da cultura a Monotipia no campo expandido estaria em sintonia

com as transformações ocorridas na técnica e na cultura, possibilitando a promoção do conhecimento em uma dimensão ampliada na qual estariam o tempo, o espaço e o Ser imersos no movimento da experiência.

No artigo, A obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica, Benjamin (1994), observando a questão da reprodução técnica da obra de Arte pela ótica do cinema, traça um caminho através da linguagem gráfica, citando os avanços culturais ocasionados pelo desenvolvimento da Xilogravura, Água-Forte, Litografia até o advento da Fotografia. Para o autor, o cinema seria o ápice deste movimento emancipatório que desligaria a obra de Arte da sua função de culto, mágico ou religioso. O paradoxo desta perda de função da imagem, possibilitada pela reprodução técnica, estaria na queda da “aura” ou na ‘autenticidade’ da obra de Arte.

Benjamin (1994) traça um paralelo entre manufatura e técnica, sendo para o autor manufatura, os processos de reprodução manual, que seriam responsáveis pela origem de cópias imperfeitas ou falsas e a reprodução técnica seriam os métodos de reprodução capazes de realizar cópias fiéis ao modelo.

A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica. Mas, enquanto o autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral considerada uma falsificação, o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica, e isso por duas razões. Em primeiro lugar, relativamente ao original, a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual... Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para

o próprio original... Mesmo que essas novas circunstâncias deixem intato o conteúdo da obra de Arte, elas desvalorizam, de qualquer modo, o seu aqui e agora.... Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. (BENJAMIN, 1994, p. 167 - 168).

Citando os gregos, o autor afirma que a cultura grega conhecia apenas dois métodos de reprodução técnica da obra de Arte, que seriam o molde e a cunhagem, fato que seria oposto ao momento contemporâneo, período no qual a reprodutibilidade técnica da obra de Arte seria determinante para a existência da imagem ou obra de Arte, substituindo a mão humana pelo equipamento, caso da máquina fotográfica, por exemplo. O autor demonstra seu fascínio pelo método de reprodução alcançado pelo cinema, por sua perfectibilidade e por sua comunicabilidade com as massas.

Em contraste, a reprodução técnica da obra de Arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente. (BENJAMIN, 1994, p. 166).

Para Benjamin (1994), a reprodutibilidade técnica seria um processo novo, aparte ou em paralelo com as investigações poéticas de até então. Seria, portanto procedimento/processo de realização de imagens.

A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de Arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos. (BENJAMIN, 1994, p. 167).

A questão pertinente levantada pelo autor seria a 'destruição da aura' da obra de Arte. Sua função estaria subjugada pelo método de reprodução da obra de Arte.

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de Arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. (BENJAMIN, 1994, p. 167).

Segundo o autor na reprodutibilidade técnica estaria fundamentada a emancipação da obra de Arte do ritual reiterando o novo caráter e função da obra de Arte, ser criada para ser reproduzida.

Com a reprodutibilidade técnica, a obra de Arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de Arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de Arte criada para ser reproduzida. (BENJAMIN, 1994, p. 171).

A reproduzibilidade técnica seria o fundamento da existência da obra de Arte. Sua atribuição política emancipatória que, à época do autor, voltava-se para as massas, instauraria o novo valor da obra de Arte sobre o signo da reprodução com função política e social. Desintegrado o valor simbólico da ‘aura’ e da autenticidade a obra de Arte estaria fundamentada na prática política.

Nas obras cinematográficas, a reproduzibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reproduzibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade. (BENJAMIN, 1994, p. 172).

Com isso, o valor de ‘exposição’, ‘deslocamento’, expansão e disseminação entrariam em evidência em detrimento do valor de ‘culto’, fixo, local e ritual.

À medida que as obras de Arte se emancipam do seu uso ritual, aumentam as ocasiões para que ela seja exposta. (BENJAMIN, 1994, p. 173).

O autor reitera sua análise sobre o potencial de transformação cultural conferido ao meio técnico de reprodução da obra de Arte asseverando que o futuro da Arte teria como fim a reprodutibilidade técnica.

A Arte Contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original. (BENJAMIN, 1994, p. 180).

Benjamin, (1994) pressupunha que a cultura estaria sedimentada sobre o signo da reprodutibilidade técnica, banindo a 'aura' e 'autenticidade' da obra de Arte através da instituição da função política da imagem voltada para o movimento das massas.

Observando as reflexões deste autor sob a ótica da linguagem gráfica posso afirmar e corroborar com sua assertiva, enfatizando que, na contemporaneidade, a reprodução técnica da imagem contribui de forma acelerada para a transformação da cultura. A reprodução técnica da imagem e não simplesmente a obra de Arte tem sido o fator de transformação da sociedade como um todo sendo o elemento de comunicação e disseminação do conhecimento.

Ancorado nas reflexões contidas na obra "Marcas, Passagens e Condensações" de Lurdi Blauth (2011), questionei-me, então, sobre qual seria o paralelo da Gravura, no seu todo com a Monotipia, uma vez que na Gravura o campo expandido tem sido o afrouxamento dos limites entre mídias e a implosão /separação dos conceitos de matriz ou estampa?

Na linguagem gráfica, o campo expandido pode ser a implosão dos limites da Gravura, sendo algo

interno referente à Gravura e no seu confronto com a Pintura ou a Escultura, enquanto que na Monotipia, considerada desde o início um meio híbrido, arenoso e movediço entre a Pintura e a Gravura, ou o Desenho, seu campo expandido possui maior amplitude porque não se trata simplesmente do afrouxamento de mídias. Na Monotipia isto é e foi lugar comum desde o início, mesmo sendo Gravura a Monotipia demorou a ser reconhecida como tal por sua característica que impossibilitava a impressão seriada e idêntica da imagem ou estampa. Então, não poderei afirmar que a monotipia no campo expandido é a diluição ou afrouxamento dos limites que caracterizam as mídias desde o princípio, porque isso já o foi desde sempre, é seu campo. Portanto, se a monotipia é algo mais do que a diluição das instâncias que tem caracterizado as mídias desde o início, que será ela então? Qual será seu campo? Justamente por ser ampliada desde o princípio, a monotipia reclama seu lugar.

O campo expandido do ensino está na experiência. Seu lugar é o estado de acontecimento que se dá em movimento. Observando o procedimento de Vergara a expansão do campo que volta-se para o ensino de monotipia, pode estar na expansão das mídias. Na liberdade instaurada pela experiência, o movimento de consumação levaria para o afrouxamento dos limites que antes demarcavam e diferenciavam a Pintura da Gravura, Desenho, de Fotografia e assim por diante. Com a instauração da liberdade de escolha, a ação é guiada pela percepção e sensação mediada pela tensão do espaço e tempo. A expansão que reverbera no ensino se observarmos ainda o procedimento de Vergara estaria na instauração da experiência no lugar, no índice primeiro da ação sobre o tempo. Ainda em Vergara, pode-se observar sua fala sobre a simplicidade

da Monotipia. Qualquer um pode fazer, assegura o artista, qualquer material é suficiente. Na simplicidade de seu meio estariam circunscritas possibilidades expandidas para seu ensino.

Na obra de Senise, as possibilidades da Monotipia que permitiria a expansão do campo do ensino estariam na forma de reconhecimento e compreensão de seu modo de operação. Ao afirmar que a Monotipia é uma estratégia o artista atesta o potencial de criação e transformação e modificação que pode ser conferido à Monotipia colaborando para experiências diversas e expandidas.

Devendo ser considerada a distância no espaço/tempo que há entre o momento em que Benjamin reescreveu seu artigo, por volta de 1936 após a experiência Dadaísta na Arte e instauração do regime Fascista na política, relativizam-se a distinção dada pelo autor entre reprodução técnica e reprodução manual da obra de Arte. Observando hoje a discussão, mesmo o homem primitivo que desenhava na caverna utilizava rudimentos que podem ser caracterizados segundo a ordem técnica para a reprodução ou projeção e expressão de sua crença e a realização das imagens na caverna. Portanto, mesmo que rudimentar, um bastão de carvão ou um unguento com gordura animal e terra são formas de tecnologia humana, são ferramentas técnicas.

Para a discussão, que apresento com a monotipia no campo expandido a reprodutibilidade técnica da obra de Arte, ao contrário do que fora tratado por Benjamin (1994), não desativa a função da aura e muito menos preocupa-se com a autenticidade da obra de Arte, porque mesmo o meio de reprodução técnico mais avançado e automatizado ainda sim depende da ação humana, sendo, portanto, o meio técnico de reprodução da obra de Arte, que podemos atualizar para imagem,

um fundamento da poética. Independe da discussão, seja manual, seja técnico, a imagem, em sua emergência, é fruto da ação ou intenção humana. Essa discussão não nos pertence, não compete à contemporaneidade discutir se uma imagem é fruto da ação manual humana ou oriunda de um programa de computador, compete à contemporaneidade o estudo da imagem, seja ela de qual origem for. Isso não 'diminui' a técnica, nem mesmo a imagem, pelo contrário, instaura a imagem no contexto da cultura e fundamenta sua existência como fator de ordem sócio/cultural.

Compete analisar, observando pelo prisma da monotipia no campo expandido, que a reprodução técnica é uma realidade tecnológica avançada que permite ao artista, ao professor e ao pesquisador de Arte Visual uma dinâmica e criação que antes não era possível. Significa dizer, que a monotipia privilegia-se deste evento humano, a tecnologia amplia o campo da monotipia, o expande. Este é ponto da questão. A reprodução técnica é atualmente uma ferramenta avançada a serviço da poética, é uma ferramenta para a criação.

É notório que nossa sociedade tecnicista não fundou uma sociedade de paz e bem estar social como pretendia-se no início do século XX, pelo contrário, aumentaram-se as tensões e os conflitos desde então. Foram criadas armas de destruição em massa e a degradação ambiental é alarmante, mas ainda assim como intentava Heron de Alexandria, (10 – 80)<sup>12</sup> e

---

<sup>12</sup> Heron de Alexandria, ou ainda Hero ou Herão (10 d.C. - 80 d.C.), Aproximadamente. Inventor, matemático, físico e escritor grego, possivelmente nascido em Alexandria, no Egito, que realizou excelentes trabalhos em Física, Mecânica e Geometria, sendo-lhe creditada por alguns autores, a fórmula que permite calcular a área de um triângulo conhecidos seus três lados, e citado como inventor da primeira máquina a vapor de que se tem notícia, além de

sonhara Leonardo Da Vinci, (1452 – 1519), o conhecimento através da técnica constrói saber, o reproduz através de imagens, de obras de Arte.

Vergara (2013), em sua entrevista, declara que utiliza o meio que for necessário para a formalização de sua obra. Sendo necessário, conforme seu critério e saber, uma monotipia poderá receber uma impressão em plotagem ou uma camada de pintura, ou ainda uma fotografia realizada com uma câmera de última geração pode ser uma pintura ou ser base para uma impressão ou escultura. A técnica é uma ferramenta, ela não subjuga o homem de saber, pelo contrário, o alimenta com possibilidades de realização poética.

A Monotipia no campo expandido possui entre seus fundamentos a expansão possível aos meios de reprodução. Sendo ainda relevante citar que a reprodução técnica produz dois efeitos dignos de nota, o primeiro relacionado aos processos artísticos trata da transformação do duplo reproduzido em relação com o labor poético, dito de outro modo, a imagem de origem pode apresentar um fim poético distinto do seu duplo, invertendo inclusive, a ordem de realização e transformação poética, por exemplo, a imagem original realizada em um atelier, que seja uma Monotipia, pode ser concluída e exposta com o acréscimo de pintura durante o processo, enquanto que seu duplo ou cópia poderia ser alterado digitalmente tendo suas marcas reproduzidas por meios de impressão avançada, dando ao duplo o caráter de origem, de original.

---

dispositivos que moviam água, um deles conhecido como a *fonte de Heron*. Foi essencialmente um autor de muitos livros de física e matemática, especialmente na geometria, da antiga Grécia. Fonte: <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/Heron000.html>. Acessado em 08/02/2015 às 00:22.

O segundo efeito, diz respeito ao deslocamento da imagem, sua relação simbólica e social. No documentário 5+5, que aborda o deslocamento de uma tiragem de serigrafias realizada na década de 1960, com reproduções de obras de Carlos Vergara e de outros artistas, é apresentada, através da narrativa dos colecionadores e compradores das obras, as relações afetivo/simbólica estabelecidas com a obra e seu proprietário. Mesmo diante da reprodução de uma série de cópias idênticas, cada obra adquire uma realidade simbólica de acordo com as pessoas que a acessam. Novos caminhos são criados, independente da ordenação na série ou da relação matriz e série impressa. A reprodutibilidade permite formas de experiência múltipla, verdadeira e simbólica. São, por sua vez, todas elas obras originais, obras do artista. O que garante sua evidência, é a relevância cultural determinada por seus possuidores, seus colecionadores e o público que as acessa.

## 2 O artista e seu procedimento

Figura 22 - Procedimento de Monotipia, 2015.



Fonte - Acervo do autor.



## 2.1 O que penso/faço sobre e com a Monotipia

Figura 23 - Procedimento de Monotipia, 2015.



Fonte - Acervo do autor.

Observando que no período de formação, escrita, e organização do projeto de pesquisa no Mestrado em Artes Visuais revi minha atuação enquanto artista através de pesquisas no atelier dos artistas Carlos Vergara e Daniel Senise, e que estudei procedimentos no Grupo Apotheke e realizei ações de ensino com a Monotipia no estágio de docência orientada, faço então, nesse momento, uma revisão da pesquisa com a Monotipia, do ponto de vista da investigação poética.

Afirmo no Trabalho de Conclusão de Curso, defendido em 2011, que as experiências com a

Monotipia surgiram provavelmente a partir do momento em que passei a usar a tinta acrílica em alta diluição para a Pintura em tela ao invés da tinta espessa e pastosa que usava antes de iniciar a formação no Bacharelado em Artes Plásticas. Observo hoje que não somente este fato determinou minhas pesquisas com a Monotipia, mas sim uma série de fatores e experiências contribuíram para a efetivação da investigação e realização na imagem. Ocorreu uma consonância entre procedimentos do Desenho, da Pintura, da Gravura e até mesmo da Escultura para tal concretização. Saliento que a soma de fatores constitui o caminho e a chegada. Na Pintura, experimentei a tinta em alta diluição, no Desenho a linha e na Gravura a compreensão da potencialidade da marca que junto com a Escultura ampliaram meu estudo e observação sobre materiais 'expressivos' como, por exemplo, graxas, cera, sangue, percloro, verniz para água-forte, e materiais alternativos como dióxido de carbono e sal. Dentre os artistas que considero referência sobre a questão do uso de materiais 'expressivos' e/ou alternativos em suas obras cito Antoni Tàpies, (1923 – 2012), e Joseph Beyus (1921 – 1986), por exemplo. Situo este momento da pesquisa em um grupo que pode ser caracterizado pela atenção à potencialidade da matéria, sua materialidade mesma, seu sangue e vida e não a representação da sua energia que é algo frívolo. Quer dizer, a matéria deve ter espaço para demonstrar a sua realidade mesma, como, por exemplo, o apodrecimento ou a corrosão e não a representação desses fenômenos com outros meios como, por exemplo, a representação. Em outras palavras, significa dizer que dou atenção à chapa de ferro que oxida grudada em uma lona e que a representação da ferrugem por métodos pictóricos não interessa-me. Na Gravura, o que lhe é constituinte é a

atenção ao tato e a superfície em detrimento do olho. Isso evocou a pormenorização dos detalhes, marcas e arranhões que em uma superfície gravada são determinantes para o acontecimento da imagem. **'Acontecimento'**, palavra comum à Gravura porque nessa linguagem a imagem é deslocada para o estado de acontecer, de em acontecimento, uma vez que a imagem tende a passar por estados de elaboração, etapas, movimentos que contribuem para a sua realização. **'Acontecimento'**, nesse caso, refere-se ao estado de acontecer, ao movimento da experiência em íntimo grau, em foco e in loco e isso é diferente de **'Acontecimento'** como sentido de evento ou ação midiática, que perde-se nas brumas de ações estéreis e performativas sem a substância da realização e consumação na plenitude dos sentidos.

A inversão da imagem, uma característica comum aos procedimentos gráficos<sup>13</sup> foi um mote de pesquisa poética. A inversão da imagem ocorre na passagem da imagem gravada na matriz para um suporte ou estampa. É de conhecimento uma série de artistas pintores que quando retratados em água-forte<sup>14</sup> tem a mão que

---

<sup>13</sup> Dentre os procedimentos gráficos caracterizados pela inversão da imagem entre a gravação e a impressão da imagem ou estampa destacam-se a xilogravura, linóleogravura, as técnicas classificadas como gravura metal; ponta seca, água-forte, água – tinta, zincografia e Litogravura. Catafal, (2003).

<sup>14</sup> Segundo a Enciclopédia Itaú Cultural, água-forte, Termo usado até o século XVII para designar o ácido, chamado atualmente de nítrico, quando diluído em água. Por ser usado num dos processos da calcografia, em que a imagem obtida na impressão é fixada sobre uma chapa metálica após a corrosão dos traços do artista, pelo ácido nítrico, passou a designar, além do processo, a matriz usada para a impressão da gravura e a própria gravura, já concluída. O processo se dá a partir do revestimento da chapa - que pode ser de ferro, cobre, latão ou zinco - com um verniz de proteção, seguido da incisão do desenho que se deseja obter, com

segura o pincel invertida. Pintores destros são assim representados como canhotos. Isso se deve a uma inversão ocorrida no processo de impressão. Para evitar essa distorção, o gravador deveria ter invertido a imagem com o auxílio de um espelho. A inversão, um fato gráfico, possui reverberações amplamente discutidas pela filosofia ocidental no que concerne à noção de realidade e ficção, real e imaginário, a fonte da imagem e seu reflexo no espelho. Minhas indagações a respeito da inversão reverberaram no livro de artista intitulado 'Poema Inverso' no qual reuni imagens de conflitos humanos gravados à ponta seca e com o que restava das marcas do verso das chapas durante o processo de impressão e que normalmente é descartado. Os inseri no livro com textos que escrevi em tom irônico, trazendo a questão de personagens excluídos da sociedade apresentados na perspectiva em primeiro plano como assunto principal. Na apresentação do livro foram impressas as palavras: '**poema inverso**', em um papel transparente para que a inversão fosse revertida e o leitor pudesse lê-las na forma cursiva. A compreensão do sentido da inversão reverberou no projeto 'Fanáticos', que idealizei posteriormente, no qual em um dos procedimentos inverte as cores dos escudos e uniformes de equipes de futebol, tema do projeto,

---

estilete ou outra ferramenta de ponta metálica. Dessa forma, o desenho aparece onde o verniz foi retirado, sem arranhar o metal, permitindo a ação do ácido, que forma os sulcos em que a tinta será colocada. O tempo do mergulho no ácido pode definir tonalidades diferentes e o processo pode ser repetido inúmeras vezes. O método da água-forte pode ser combinado com outros processos de gravura, em particular a ponta-seca, mas difere de todos os outros por ser o único em que a gravação é feita totalmente pela ação dos ácidos. fonte: Enciclopédia Itaú Cultural. <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo28/agua-forte>. Acessado em 02/11/2014.

buscando com isso uma discussão a cerca do fanatismo no esporte que se estende à cultura.

Estas são algumas questões levantadas pelo estudo poético de procedimentos, iniciado na formação do Bacharel em Artes Plásticas. É desnecessário citar que um trabalho poético não se constitui apenas de modo prático. É evidente que meus *insghtis* costumam ocorrer em ação, no momento da criação. Constantemente uma questão levando a outra, mas obviamente minha ação é permeada por questões encontradas na filosofia, na cultura, na Arte e na literatura, para não citar outras fontes. Por exemplo: a leitura das obras literárias de Gabriel Garcia Marquez, entre elas “O General em seu labirinto”, “Cem anos de Solidão”, são pontos de significação que reverberam na Monotipia pela via da percepção da ação do tempo sobre a matéria humana e inerte. Retomo, então, a atenção para o momento de acontecimento da Monotipia. Quando este procedimento ‘aconteceu’ no meu processo de pesquisa? Em 2007, na ambiência da solução e concretização do projeto/livro ‘Poema Inverso’, buscava uma forma de tornar presente minha escrita sobre as imagens que havia selecionado para o livro. Eu possuía no atelier que estruturei em minha residência em Tijucas/SC, uma série de madeiras, papelão e ferramentas que eram materiais da realidade do trabalho do meu pai. Com nanquim e pigmento acrílico negro diluído, iniciei uma série de imersões de papel no fluido pigmentado e os instalei sobre madeiras e papelão. Estas foram as primeiras Monotipias que consumiei. O meio líquido usado como meio de transferência de imagem não é uma novidade ao campo da Arte. Uma série de processos fotográficos que hoje são ambientados no processo da Monotipia como, por

exemplo, a cianotipia<sup>15</sup> entre outros procedimentos, prescinde de meios líquidos para a sensibilização do suporte e para a gravação da imagem. O que é característico nesse procedimento que inventariei<sup>16</sup> é o modo de gravação que se utiliza do tempo para registrar a imagem de um lugar–matriz, geralmente madeira e papelão. Outra questão de pertinência poética é a cor cinza, originada da junção entre o papel branco com o pigmento negro. Sobre essa questão que intitulei “O Cinza e o Cinza, entre o céu e a terra”, e também sobre a possibilidade da dupla imagem da Monotipia consta minha reflexão no Trabalho de Conclusão de Curso<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Segundo o Glossário de técnicas e processos gráficos e fotográficos do século XIX além da cianotipia, técnica proveniente das investigações com a fotografia pode ser citadas outras técnicas nas quais o meio líquido ou a sensibilização pela luz solar atuam na gravação da imagem. Dentre elas a Colotipia, Fotogravura, Fotolitografia, Negativo/Colódio Úmido, Negativo/Gelatina, Papel Albuminado, Papel de Gelatina e prata, Platinotipia e Sépia. <http://www.ims.com.br/ims/explore/acervo/noticias/glossario-de-tecnicas-e-processos-graficos-e-fotograficos-do-seculo-xix>. Instituto Moreira Salles. Acessado em 02/11/2014.

<sup>16</sup> Atrevo-me a usar o termo inventariei que segundo o dicionário online Português pode significar: “Estabelecer uma relação com; enumerar várias coisas; listar ou catalogar: inventariou as escolas para as quais deveria mandar o trabalho” ao invés do termo inventar que no mesmo dicionário pode significar: “Achar, criar algo de novo”. Fonte: Dicionário online Português. <http://www.dicio.com.br/inventariar/> Acessado em 02/11/2014.

<sup>17</sup> .... Mergulhava papéis sulfite e instalava sobre pedaços de tábuas e compensados e deixava-os secando ao tempo. .... Durante a secagem o papel em contato com a madeira assumia a forma da matriz. Registrava-se ali em gradações de cinza e com cores do pigmento próprio da madeira tal qual um sudário registrando o suor do Cristo no calvário. Na parte superior do papel, aquela que não estava em contato com a madeira, acontecia uma imagem aleatória em certo sentido com caráter mais aéreo e sutil. Uma característica particular desse processo é a “dupla–face” da imagem. Num lado a marca da matriz a “terra”, no outro o etéreo, as nuvens e o “céu”....

No Atelier de Gravura da Universidade do Estado de Santa Catarina, ainda em 2007, fiz as primeiras monotipias com o que restava de tinta sobre a matriz após a impressão. É desse período uma série de Monotipias com solvente e tinta *offset*, outra série com verniz para água-forte e também algumas Monotipias com a fuligem de percloro. No ano seguinte visitei pátios de empresas desativadas, e ferros-velhos e coletei matrizes já gravadas pelo tempo e pela ação humana que possuíam marcas relevantes e realizei uma série de trabalhos com tinta *offset* e solvente.

Em 2009 exerci a função de monitor da sala de Gravura da Universidade do Estado de Santa Catarina, e em paralelo à dedicação e auxílio à formação acadêmica de graduandos de Bacharelado e Licenciatura em Artes Plásticas, avancei em pesquisas com fuligem de percloro e tecido, bem como dei continuidade aos processos de Monotipia com tinta *offset* e solvente, dentre outros fluídos como o verniz para água-forte e também o percloro, pensados para o papel suporte. Realizei ainda uma série de Monotipia com serigrafia, catalogação de fluidos monotípicos que gerou a série 'Invitru', entre outros.

As pesquisas com percloro e tecido transcorreram o ano de 2009. Este projeto recebeu o título de 'As Chagas', por observar as feridas deixadas pela corrosão lenta do metal que fundia-se ao tecido. Para a consumação dessa investigação utilizava os tonéis de fuligem de percloro, que é o líquido descartado no processo de gravação a água-forte. É o que sobra de material após as inúmeras seções de gravação e geralmente possuem baixo potencial de corrosão e apresenta a cor alaranjada pelo acúmulo de

---

metal corroído em oposição à cor verde do percloreto quando em estado de solução antes de seu uso na gravação das chapas. Acrescentava ao percloreto, que instalava em grandes bacias, recortes de metal que eram pontas de chapas, arestas cortadas e aparadas para a gravação. Após acrescentar o metal, mergulhava o tecido na solução. Esta experiência permanecia instalada em estado de gravação/acontecimento por aproximadamente 30 dias. Essas pesquisas se estenderam ao ano de 2010 e no ano seguinte, 2011 no momento de reflexão para a elaboração do Trabalho de Conclusão de Curso, pratiquei a digitalização em alta resolução do meu acervo de Monotipia e em parceria com o acadêmico Eduardo Moraes criei uma série de gravuras digitais, imagens matrizes, as quais foram impressas no Atelier e Galeria de Gravura de Wilton Pedroso, em São Paulo.

Em 2012 dediquei-me à inserção de elementos da cultura visual no procedimento de Monotipia. Ampliei a pesquisa entorno da Monotipia que realizava sobre a superfície de madeira, que eram tábuas de pinus largamente usadas na construção por seu baixo custo. Visitava construções e coletava tábuas que haviam sido usadas para a produção das estruturas de madeira usadas para o levantamento das vigas e do alicerce da obra. Essas tábuas já possuíam, portanto, a marca do corte e uso para a edificação.

A forma que encontrei para usar imagens da cultura visual foi o xérox e a reprodução por impressoras. Dentre as imagens que retirei do contexto da cultura visual e inseri na minha pesquisa cito imagens de conflitos humanos do século XX, imagens do futebol, mapas antigos de cidades e sítios arqueológicos, imagens da história da Arte e reproduções de meus trabalhos.

Estava interessado no redimensionamento da imagem de conhecimento da cultura inserida no contexto do meu procedimento. Testei a possibilidade da repetição da seção de imersão sobre o mesmo trabalho, repetindo a imersão várias vezes.

Ainda em 2012, empreendi uma série de estudos com pigmentos naturais. As primeiras pesquisas foram praticadas com folhas de eucalipto e hibiscos. Nesse procedimento fervia as folhas de eucaliptos e os hibiscos e o chá resultante utilizava após o resfriamento da solução no processo de Monotipia sobre madeira. O pigmento natural tende a esmaecer e desaparecer, portanto, trata-se de um trabalho que tende ao desaparecimento e morte. Poeticamente tenho evidenciado através da pesquisa, que após o resfriamento o fluido tende ao esgotamento pela decomposição. O fluido das folhas de eucalipto escurece progressivamente até seu apodrecimento e isso tende ser a tônica de todos os pigmentos naturais. Em minha poética está implícita a questão do esmaecimento e morte, não uso esse fato da ordem da matéria como um texto panfletário sobre a atuação enquanto artista. Isso está no trabalho. É a fala do trabalho. No que diz respeito à pesquisa, tenho a intenção de por à prova o esmaecimento do pigmento natural. Pretendo observar até que ponto ele resiste ao tempo e de que forma poderá ocorrer o citado esmaecimento e consequente transformação da imagem.

Em 2013 progredi com a pesquisa coletando pó de serragem em serrarias de Nova Trento, no interior catarinense, e organizando as seções de aquecimento e gravação da Monotipia sobre a madeira. Geralmente preparava os pigmentos durante a noite, fervia e coava e acondicionava o fluido em um recipiente, geralmente galão com tampa de rosca, e na manhã seguinte

preparava a madeira no chão e instalava a imersão. Os papéis de baixa gramatura eram mergulhados na solução e logo colocados sobre as tábuas enquanto que papéis de gramatura maior, 200 ou 300 gramas, eram colocados em estado de imersão por aproximadamente 12 horas.

Testei o pigmento base para a produção de tinta de alta qualidade, material especificamente artístico de uso e conhecimento de numerosa gama de artistas, mas tive o inconveniente de o pigmento nesse estado não se aglutinar e formar solução homogênea com a água, causando no papel uma camada de pigmento que após a secagem desprende se do papel. O recurso encontrado foi moer e preparar o pigmento com emulsão acrílica e então adicionar água.

Em 2014, já no contexto do Mestrado em Artes Visuais, ampliei as pesquisas com o suporte tecido. Retornando da viagem de pesquisa nos ateliers de Carlos Vergara e Daniel Senise, que possuem investigações com a Monotipia com o suporte de tecido, realizei experimentos com esses materiais no contexto do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke<sup>18</sup> e também no Estágio de Docência Orientada<sup>19</sup>.

As pesquisas que tenho realizado desde 2007 com a Monotipia visam, agora, no contexto do Mestrado em Artes Visuais, a formulação de um documento aberto para pesquisa, a princípio direcionado para graduandos do Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais, mas

---

<sup>18</sup> Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke, Coordenado Pela Profa. Dra. Jocielle Lampert Udesc, Dav, Ppgav, Vinculados A Projetos de Pesquisa e Extensão e ao Grupo de Pesquisa Entre Paisagens Cnpq.

<sup>19</sup> Estágio de Docência Orientada realizado na disciplina de Pintura com graduandos de bacharelado e licenciatura em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC sob orientação da Prfa. Dra. Jocielle Lampert.

que pode ser estendida a pesquisadores e professores também. O intuito é formular um documento de pesquisa, um 'livro de artista', endereçado a professores, estudantes, artistas e pesquisadores. Como isso pode ser tratado? Não tenho a pretensão de construir um manual de receitas hermeticamente sistematizadas, mas sim apresentar experiências realizadas, algumas descobertas de pesquisa e torná-las públicas para a transformação na experiência.



### 3 Metodologia da pesquisa

Figura 24 - Procedimento de Monotipia, 2015.



Fonte - Acervo do autor.



### 3.1 Objetivos

Figura 25 - Procedimento de Monotipia, 2015.



Fonte - Acervo do autor.

Os objetivos desta Dissertação foram:

- 1 Desenvolver estudo sobre a Monotipia no Campo Expandido em meio à perspectiva contemporânea de Arte/Educação.
- 2 Pesquisar o ensino da Monotipia no Campo Expandido em consonância com a educação contemporânea, articulando pesquisa sobre Arte e com Arte.

3 Desenvolver livro de artista a partir de estudos de Monotipia, com finalidade a mostrar o processo e possibilidades (poéticas e de ensino)<sup>20</sup>.

**Problemas de pesquisa:**

\*Quais as ferramentas metodológicas poderão ser utilizadas para fundamentar o ensino/aprendizagem da Monotipia no campo expandido, evidenciando sua forma aberta/livre de ensino/aprendizagem que envolve a produção de sentidos, a experiência e o espaço/tempo expandido?

---

<sup>20</sup> Este é o objetivo específico que fundamenta a criação do livro de artistas com procedimentos de monotipia que investigo em meu processo criativo. Sendo que este documento de pesquisa é parte integrante da Dissertação e seu produto pretende – se que seja de acesso para professores, pesquisadores e artistas.

### 3.2 Derivações sobre a problemática da pesquisa: a Monotipia no campo expandido do ensino.

Figura 26 - Procedimento de Monotipia, 2015.



Fonte - Acervo do autor.

Desde a formulação do projeto de Mestrado em Artes Visuais na linha de Ensino das Artes, ainda em 2013, o problema de pesquisa constituía-se em uma questão de difícil definição. Seu objeto e problema pairavam na 'nuvem de questionamentos' que foram gerados em um projeto em estruturação, tendo em vista que a formação no Bacharelado em Artes Plásticas balizava meu pensamento. Naquele momento, as ações de ensino eram experiências provocadas pelas pesquisas em poética, dito de outro modo, o artista que

pesquisava para construir objetos, palavras e imagens que possibilitassem a reflexão de seu público, ensinava com o repertório de descobertas adquiridos na prática poética. Ainda na formação, na Graduação em Artes Plásticas, a investigação com a Monotipia, a princípio fundamentada no campo da poética, engendrou possibilidades ao campo do ensino.

As questões entre poética e ensino na Monotipia embasaram a dúvida premente na formulação do projeto de pesquisa. O ensino de Monotipia pautado na investigação do artista/pesquisador – professor etc., constituía o objeto/objetivo do projeto. O Ensino da *Monotipia no Campo Expandido: Reflexões sobre Arte e Arte/Educação Contemporânea*, título do projeto, comunicava o interesse proposto; ensinar a Monotipia no campo expandido pautado nas investigações do artista/pesquisador – professor etc. e no estudo da experiência segundo o pensamento de John Dewey (2010), portanto, partia do princípio, que as ações do artista/pesquisador – professor etc. propunham a experiência consumadora e significante.

Durante o desenvolvimento do projeto, já inserido no contexto da investigação do Mestrado em Artes Visuais, o problema de pesquisa modificou-se durante o percurso de estudo, ocasionando a transformação da proposta como um todo. A princípio, o pensamento no entorno da Monotipia no campo expandido, pela pesquisa em Arte e a experiência poética, tinha como objetivo a formulação de uma aula ação de ensino. Posteriormente pautei meu estudo na elaboração de um programa de ensino de Monotipia para, então, redefinir meu objeto/problema na concepção de um manual de monotipia. Na apresentação do relatório de Mestrado foi questionado o uso do termo ‘manual’, que teria atribuições restritas e, portanto, fechadas, que seriam de

todo modo conceitualmente contrárias às intenções iniciais, que seria organizar um documento aberto dado à pesquisa de professores, artistas e pesquisadores. Com isso o objetivo foi reordenado entorno da criação de um livro de artista, tendo por premissa a apresentação das pesquisas que realizo com a Monotipia no campo expandido.

**Neste caso, a concepção de um livro de artista de Monotipia, diferente de um manual, não teria o propósito de transformar-se em um modelo ou livro de regras a ser seguido, pelo contrário, o problema/desafio está, agora, em justamente construir um objeto para a investigação de artistas, pesquisadores e professores, que não seja e, muito menos aponte, para um fim em si, mas que demonstre possibilidades de experiências com a Monotipia no campo expandido. Sendo assim, algumas das experiências constantes no livro de artista são de conhecimento da cultura visual, são investigações já realizadas por outros artistas, porém o que proponho aqui é demonstrar que tais possibilidades conhecidas podem desdobrar em outras investigações e ad infinito. São proposições que indicam o campo expandido.**

Entre as proposições de conhecimento da cultura, com amplo histórico de pesquisa e teste, há pesquisas inéditas que não são de conhecimento de artistas, pesquisadores e professores, ou o são de forma restrita. Nesse campo específico cito as pesquisas que realizo com a Monotipia desde 2007. Ainda assim, há algo relevante que merece ser enunciado, os ensaios para o livro de artista que apresento têm como suporte os processos dos artistas referência para a pesquisa, Carlos Vergara e Daniel Senise. Com base nas pesquisas que realizei nos ateliers desses artistas, da

visita às exposições e entrevistas, dei início ao estudo do procedimento que ambos realizam sobre a Monotipia. Sob o auxílio técnico do artista Frantz Soares que possui notório saber no que refere-se ao conhecimento sobre materiais, seja de uso da tradição ou alternativos, como, por exemplo, a análise do comportamento do diesel, material expressamente alternativo, iniciei os estudos poéticos.

Juntamente a esse aporte reflexivo pautei alguns tópicos de relevância que tratam do problema da pesquisa. Quais as ferramentas metodológicas poderão ser utilizadas para fundamentar o ensino/aprendizagem da Monotipia no campo expandido, evidenciando sua forma aberta/livre de ensino/aprendizagem que envolve a produção de sentidos, a experiência e o espaço/tempo expandido? Portanto, o problema de pesquisa mostra-se como fator que engendra ações, que deambulam entre a poética e o ensino com base na pesquisa em Arte, artistas e processos de artistas.

Nesta medida, a elaboração do livro de artista com experiências com a Monotipia pretende atender a demanda levantada pelo problema de pesquisa e ser um documento aberto à investigação de professores, artistas e pesquisadores.

O Livro de artista pode ser a ferramenta metodológica apropriada para fundamentar o ensino/aprendizagem da Monotipia no campo expandido por ser um documento expandido que apresenta experiências alargadas no tempo/espaço e na relação entre mídias. E que tem a potencialidade de apresentar a experiência poética de um artista/pesquisador – professor etc., que pretende formar ensaios com a Monotipia que possam serem transformados na experiência e pesquisa do outro.

## 4. O Caminho Metodológico

Figura 27 - Procedimento de Monotipia, 2015.



Fonte - Acervo do autor.



#### **4.1 Pesquisa com a Monotipia no campo expandido no Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke e no Atelier particular**

Figura 28 - Procedimento de Monotipia, (chapas gravadas com vinagre), 2015.



Fonte - Acervo do autor.

Para tratar dos caminhos de pesquisa e da metodologia adotada apresento aqui os lugares da pesquisa, locais onde investiguei os processos de Monotipia, realizei testes poéticos e de ensino e esbocei a possibilidade de inserção da marca no campo expandido.

Dentre os lugares referenciados, cito inicialmente minhas ações de pesquisa/pesquisador e retomo minha

trajetória de estudo; o que realizei até o presente momento, de que forma, com quais materiais, com que sentido poético e que possibilidades para o ensino.

A investigação e pesquisa com os artistas Carlos Vergara e Daniel Senise, realizada em dezembro de 2013, constitui o ponto relevante da investigação e a compreensão da passagem da ação poética e de ensino para o campo expandido. Sendo pertinente observar também a entrevista com João Vergara, filho do artista Carlos Vergara e responsável pela organização e pelo plano de expansão do Atelier Carlos Vergara.

O Estágio de Docência Orientada<sup>21</sup>, o Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke<sup>22</sup> e o Atelier<sup>23</sup> que construí em minha residência, em Tijucas/SC, são os lugares onde realizei os ensaios de pesquisa e a experimentação com materiais.

A pesquisa com a Monotipia, que investigo desde 2007, tem a particularidade de utilizar o meio líquido para a transferência da imagem (ou marca), sendo os meios líquidos a água e pigmentos, óleo diesel, sal e água, chá de folhas, pó de serragem, dentre outros fluidos, oriundos de materiais que a princípio não são de conhecimento dos artistas e também não estão listados nos manuais de procedimentos artísticos.

Esta investigação deriva de estudos anteriormente realizados na Graduação de Bacharelado em Artes

---

<sup>21</sup> Estágio de Docência Orientada, realizado na disciplina de Pintura com graduandos de Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC, sob orientação da Prfa. Dra. Jocielle Lampert

<sup>22</sup> Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke, Coordenado Pela Profa. Dra. Jocielle Lampert, Udesc, Dav, Ppgav, Vinculados a Projetos de Pesquisa e Extensão e ao Grupo de Pesquisa Entre Paisagens Cnpq.

<sup>23</sup>Atelier particular localizado na cidade Tijucas/SC, à aproximadamente 50 km da capital Florianópolis.

Plásticas e desdobra-se ao Mestrado em Artes Visuais, vinculando a dimensão do fazer artístico (e poético), ao ensino como possibilidade e potência para a construção de minha identidade/subjetividade como artista/pesquisador/professor.

Figura 29 - procedimento de monotipia, Dezembro, 2007, Atelier do artista.



Fonte - acervo do autor.

As entrevistas, realizadas no espaço de ambos os Ateliês, de Carlos Vergara e Daniel Senise, possibilitou o adensamento de reflexões, enquanto artista/pesquisador/professor, bem como, potencializou o fazer sobre a Monotipia, voltada para o ensino.

Nas entrevistas, apresenta-se implicitamente a discussão de 'como' ensinar arte. Ou ainda, se a Arte poderá ser ensinada. Dentre outras questões, que perpassam o ensino de Arte no Brasil tratadas objetivando o ensino de Monotipia, considerada por alguns artistas, como Daniel Senise 'um meio de campo'

entre uma forma e outra, entre Pintura e Gravura, por exemplo. Pensar a Monotipia no campo expandido conforme Rosalind Krauss (1984), buscando a expansão da experiência conforme Dewey (2010), tendo em vista que na contemporaneidade, o campo expandido pode ocorrer pelo alargamento das mídias, ou a expansão da paisagem geográfica e física, e dos sentidos, causando conexões com realidade físico/geográfica e sensório/digital constitui-se o cerne de minha investigação (ainda em andamento).

Figura 30 - Reserva de pigmentos. Atelier de Carlos Vergara, dezembro 2013.



Fonte - acervo do autor.

Figura 31 - procedimento de colagem de lonas com marcas do chão. Atelier de Daniel Senise, dezembro 2013.



Fonte - acervo do autor.

Realizei testes de campo com os procedimentos que envolvem a Monotipia, inserido no contexto de pesquisa do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke, que tem em vista a atuação do artista/pesquisador/professor. Neste espaço, busquei estudar os procedimentos, refletir sobre formas de ensino/aprendizagem, utilizando a Monotipia como meio e fim, para um processo de poética e formação docente.

No Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke, são realizadas discussões a cerca da pesquisa em Arte e do lugar do artista/professor/pesquisador. Afora às discussões teóricas debatidas no grupo, inclusive com a organização de 'clínicas de obras', método trazido pela Profa. Dra. Jociele Lampert dos ateliês argentinos e que consiste na avaliação crítica de obras dos participantes do Grupo Apotheke, além da discussão dos textos de John Dewey, (2010) e da participação de artistas/professores de

outras Universidades e centros ligados a Arte, como por exemplo, o artista/professor Fernando Augusto da Universidade do Espírito Santo, Lilian Amaral artista/pesquisadora e Lucimar Bello, artista/professora, também foram realizados séries de estudos de técnicas de pintura e Monotipia nos encontros e visita ao Atelier da professora/artista Yara Guasque e do artista/professor Rubens Oestroem.

Dentre as técnicas da tradição da Pintura, que não têm sido aprofundadas no ensino na Universidade contemporaneamente, cito as investigações realizadas com a encáustica e com a têmpera, além de testes de preparação de tinta gourmet para as técnicas acrílica e óleo.

Sobre a Monotipia, a Profa. Dra. Jocielle Lampert trouxe dos EUA, nas pesquisas que realizou nas universidades e nos Ateliês livres daquele país, experiências significativas com a Monotipia que não são pesquisadas no Brasil. O método desenvolvido pelo artista Wolf Kahn e pela artista Mary Beth Mckenzie, cujo procedimento consiste em pintar sobre uma superfície transparente tendo por baixo do vidro uma imagem de referência, para posteriormente ser retirada uma impressão com o uso de baren ou colher de madeira, é um dos métodos estudados no grupo de estudos Estúdio de Pintura Apotheke. Outro método significativo é a técnica Suminagashi, de origem oriental, amplamente explorada nos EUA.

Figura 32 - Monotipia, método Wolf Kahn e Mary Beth McKenzie, Grupo de Estudos Apotheke, fevereiro, agosto, 2014.



Fonte - Acervo do autor.

Figura 33 - Monotipia, método Wolf Kahn e Mary Beth McKenzie, Grupo de Estudos Apotheke, fevereiro, agosto, 2014.



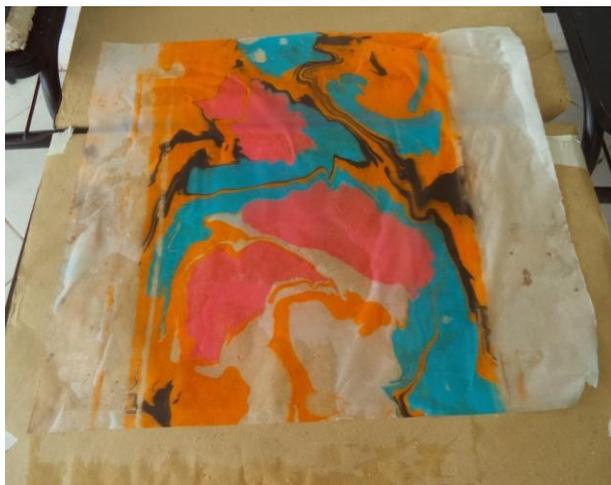
Fonte - Acervo do autor.

Figura 34 - Estudo da Técnica Suminagashi, Grupo de Estudos Apotheke, fevereiro, 2014.



Fonte - Acervo do autor.

Figura 35 - Estudo da Técnica Suminagashi, Grupo de Estudos Apotheke, fevereiro, 2014.



Fonte - Acervo do autor.

As investigações que realizei no Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke foram fundamentais para a percepção da relação entre a pesquisa poética e ação de ensino. Lembrando que o artista/professor pesquisa, e cria relações poéticas para então organizar ensaios para o ensino. Com esse aporte, pude analisar meu processo enquanto artista/pesquisador que tem como propósito ensinar o que aprende e o que cria para que sua ação de ensino possa consistir em um caminho poético e potencial para o ensino/aprendizagem da Arte.

No Grupo Apotheke, sob orientação da Profa. Dra. Jociele Lampert pude observar as relações entre métodos consagrados pela tradição e seu redimensionamento na contemporaneidade, bem como, iniciar novas investigações que expandem o campo da Arte e do ensino de Arte.

A pesquisa de campo realizada na praia da Armação, sul de Florianópolis com o Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke, serviu de espaço/tempo experimental para a realização de meu próprio processo criativo inventivo como artista/pesquisador. Desta forma, além da imersão na paisagem, e dos exercícios realizados nesta imersão, em conjunto com as entrevistas realizadas com os meus artistas referências, bem como, seguindo as leituras de Dewey (2010), compreendi que a experiência, é algo que atravessa o sujeito, e necessariamente modifica, transborda, reinventa suas práticas e saberes, quando a experiência de fato torna-se significativa. Foi deste contexto que também compreendi a prática sobre o processo de ensino/aprendizagem.

Após ter realizado à entrevista e investigação a respeito do método de criação do artista Carlos Vergara que utiliza cola, pigmento e tecido, entre outros,

materiais para o registro das marcas dos lugares onde o artista visita, sendo esse seu método de Monotipia, utilizado na criação das obras da série 'Sudário', iniciei o estudo com materiais similares aos utilizados pelo artista, conforme suas palavras proferidas na entrevista concedida em dezembro de 2013 e também na visualização do seu material de pesquisa e produção poética que observei em seu atelier.

Figura 36 - Investigação com a Monotipia no campo expandido, praia da Armação, abril, 2014, Florianópolis/SC.



Fonte - Acervo do autor.

Figura 37 - Investigação com a Monotipia no campo expandido, praia da Armação, abril, 2014, Florianópolis/SC.



Fonte - Acervo do autor.

O resultado da marca extraída das rochas demonstrou não possuir a potência necessária para a reflexão poética. Assim como, afirmou Vergara na entrevista, aquele ensaio não possuía a eloquência necessária para constituir-se enquanto obra dada à reflexão, faltava-lhe algo, e esse algo deveria ser trabalhado pelo artista no atelier.

As marcas extraídas das rochas que considerei não possuírem a potência necessária para serem encaminhadas ao julgo público, trouxe para posterior trabalho no atelier. Enquanto que a série de Monotipias que realizei com as areias da praia, localizadas próximo às rochas trouxe consigo as 'marcas do lugar'. Grudaram-se à lona, a areia da praia, as conchas e pedaços dela, que foram triturados pelo estouro das ondas de encontro às rochas. Permaneceu na lona a rede do pescador local com sua trama enviesada e salobra, revestida das investidas de pescas passadas em alto mar.



## 4.2 Pesquisa com a Monotipia no campo expandido no Estágio de Docência Orientada

Figura 38 - Procedimento de Monotipia, 2015.



Fonte - Acervo do autor.

No Estágio de Docência Orientada, vinculado à disciplina de introdução a linguagem pictórica, foi iniciado um estudo a cerca de formas diferenciadas de ensino possíveis a Monotipia. Pautado na observação dos procedimentos dos artistas Carlos Vergara e Daniel Senise, encetei uma investigação pautada em alguns materiais específicos, como por exemplo, a lona, usada tradicionalmente na pintura em tela, além de pigmento em pó e cola. Um dos objetivos era tensionar entre os limites atribuídos à pintura e à gravura, expandindo com isso seus limites, através do desdobramento das mídias.

Para o estudo usei lona, cola e jambolão, planta de origem do sul da Ásia, especificamente da Índia, adaptada ao clima brasileiro, com potencial para o tingimento de tecido. Contei com o apoio de graduandos em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina para a realização da ação que foi gestada no pátio da referida Universidade. O trabalho foi realizado durante o mês de março de 2013 em seções nas quais após a realização deixava a lona ao tempo sendo agredida pelos fatores climáticos como a chuva e o sol. Após marcar a lona com a goma do jambolão, que fora esmagado com os pés, em um método semelhante à preparação do vinho, usei pigmento base para a pintura nas seções seguintes. Quando o processo de umidificação natural instaurou-se, causando a germinação das sementes coladas à lona, trouxe os trabalhos para secar no atelier, onde realizei a raspagem final encerrando o processo de marcação.

Figura 39 - procedimento de marcação da lona com Jambolão, estágio de docência orientada, março de 2014.



Fonte - Acervo do autor.

Figura 40 - inserção de pigmento sobre lona com jambolão, estágio de docência orientada, março de 2014.



Fonte - Acervo do autor.

Figura 41 - Detalhe. Processo de sensibilização natural e marcação da lona, estágio de docência orientada, março de 2014.



Fonte - Acervo do autor.

Ainda em março, comecei no meu atelier em Tijucas/SC, a pesquisa com materiais similares aos utilizados por Carlos Vergara em seu procedimento.

Estava interessado em estudar o procedimento desse artista que é referência para minha pesquisa, e para tanto, passei a investigar o comportamento dos materiais de seu *métier*. Vergara possui em sua trajetória o conhecimento sobre o comportamento do material plástico, proveniente do período que foi funcionário da estatal brasileira Petrobrás, e com essa experiência já na década de 1960, realizou obras marcantes, ainda sob o contexto da Pop Art. O princípio do procedimento do artista é a transferência da marca do lugar para a lona através da cola, esse é seu procedimento. Sua poética é o registro dos vestígios do lugar. Em conversa com Frantz Soares, artista plástico gaúcho proprietário da Loja de materiais artísticos, Koralle, este informou-me que Vergara utiliza cola de Rhodia, material de alta qualidade que permite a fixação plena do material sobre a lona, porém de alto custo. Frantz indicou alternativas como, por exemplo, a emulsão acrílica, de uso na confecção da tinta acrílica a base de água, mas que possui o inconveniente do custo razoavelmente elevado o que inviabilizaria a curto prazo uma pesquisa com maior quantidade de tecido.

Discutimos também sobre a possibilidade de usarmos o verniz metalatêx, material destinado a construção civil usado por Daniel Senise, em algumas de suas obras e também pelo artista/professor Rubens Oestroem que apresentou-me o material em seu atelier, e ainda pela artista radicada em Santa Catarina, Silvia Simões, que confidenciou-me ter entrado em contato com o material através do artista/professor Rubens Oestroem. O inconveniente do metalatêx segundo informou-me Frantz, seria o amarelamento do tecido, fato irrelevante na poética de Senise, mas que deveria ser levado em conta. A questão premente no que diz respeito a técnica, no procedimento de Vergara, é o

tempo de colagem. Apesar de o artista falar de seu procedimento e citar que material utiliza, ele sabiamente não informa o tempo de colagem e fixação do material à lona. Isso cabe ao pesquisador. Este foi meu ponto de partida. Encontrar o ponto ideal de colagem com o material que tinha a disposição, cola cascorez, que possui alguns inconvenientes como, por exemplo, seu razoável potencial para mofar e reagir de forma a degradar o trabalho caso seja exposta a umidade.

Realizei alguns testes de tempo de colagem no meu Atelier e para o primeiro ensaio usei uma lona de dimensões razoáveis, 160 x 240 cm aproximadamente, pigmentos de uso para a produção de tinta para pintura em tela e cola cascorez.

A primeira etapa da realização foi a preparação do lugar de marcação ou lugar matriz. Uma vez que realizei o trabalho no atelier de pintura da Universidade, ao invés do chão, usei então, uma matriz de madeira e fui compondo o espaço com pigmento de uso para a preparação de tinta acrílica, e pó de carvão que moí no meu atelier e ainda argamassa, usada em revestimentos cerâmicos. Para a realização dessa etapa contei com o auxílio do mestrando Fábio Wosniak. Sobre o lugar ensaiado, basta dizer que Vergara, realiza parte de sua produção de Monotipias em seu atelier com máscaras de papelão. Em seguida preparei a lona com cola cascorez passada a rodo de pintor de parede. Uma vez o pigmento assentado sobre a madeira, e a lona preenchida com cola, então, com o auxílio dos alunos da turma de pintura, erguemos a lona e a levamos até o local preparado com pigmento e instauramos a lona sobre o pigmento. Aproximadamente 2 horas depois realizamos o levantamento da lona e a fixação dela na parede.

Apartir da observação do trabalho, duas questões pertinentes sobressairam-se: uma delas dizendo respeito à composição que deveria ser revista e outra, que dizia respeito à colagem, fez-me atentar para a quantidade de pigmento utilizado, que poderia ser menor, e também sobre o tempo de colagem, digo o tempo em que a lona deveria permanecer deitada sobre o pigmento, que a julgar pela queda do material, deveria ser maior. Passada a avaliação e secagem da lona, a trouxe para meu atelier e desativei as tensões geradas pelas formas chapadas de cor realizando imersões em pigmento diluído em água e cola, e deixando a lona sob a ação das intempéries climáticas, como por exemplo, a chuva.

Sob estas condições a lona, antes marcada por áreas de cor, teve suas tensões reduzidas por áreas de passagem de cor. Este estudo, que apresentou erros essenciais como, por exemplo, o tempo de colagem, foi primordial para as experiências realizadas logo em seguida e para os projetos organizados para a expansão da pesquisa.

Figura 42 - momento de preparação do lugar de gravação, atelier de pintura, Universidade do Estado de Santa Catarina, março de 2014.



Fonte - Acervo do autor.

Figura 43 - momento de instalação da lona, atelier de pintura, Universidade do Estado de Santa Catarina, março de 2014.



Fonte - Acervo do autor.

Figura 44 - momento de assentamento da lona, atelier de pintura, Universidade do Estado de Santa Catarina, março de 2014.



Fonte - Acervo do Autor.

Figura 45 - momento de levantamento da lona, atelier de pintura, Universidade do Estado de Santa Catarina, março de 2014.



Fonte: Acervo do Autor.

Figura 46 - Detalhe. Lona marcada, atelier de pintura, Universidade do Estado de Santa Catarina, março de 2014.



Fonte - Acervo do Autor.

Figura 47 - Lona marcada, atelier de pintura, Universidade do Estado de Santa Catarina, março de 2014.



Fonte - Acervo do Autor.

Uma vez realizado experiências investigativas com a Monotipia com vistas ao ensino, teci reflexões sobre formas diferenciadas de ensino, observando as aulas de minha orientadora, bem como, testando de fato, a possibilidade de ensinar Monotipia no campo expandido. Com esse aporte de reflexão, uma vez definida a questão norteadora da proposta de pesquisa que constitui-se em realizar um livro sobre a Monotipia no campo expandido com vistas à experiência de ensino, e partindo disto, apresentei aos estudantes de Graduação em Artes Visuais, Bacharelado e Licenciatura da UDESC, a pesquisa realizada e seu resultado durante as aulas que ministrei. Parti inicialmente das entrevistas realizadas com os artistas Carlos Vergara e Daniel Senise, e das discussões referentes ao ensino de Artes observando as aulas com uma visão crítica, para então, realizar estudos de Monotipia como demonstração aos

estudantes, e por fim, realizar experimentação junto aos estudantes de fato, sobre possíveis técnicas da Monotipia.

Com esse aporte, iniciei minha ação de ensino no Estágio de Docência Orientada, sendo que o objetivo seria realizar uma ação de ensino/aprendizagem com o procedimento de Monotipia que pesquiso desde 2007. Como forma de introdução dos conteúdos aos estudantes, no que refere-se à Monotipia no campo expandido, foco da minha pesquisa de Mestrado em Artes Visuais, apresentei as imagens dos ateliês dos artistas Carlos Vergara e Daniel Senise, enfatizando pontos relevantes na entrevista que realizei com ambos os artistas, apontando para o aporte do ensino de Arte e da Arte como potência para experiências com a Monotipia. Falei sobre meu trabalho como artista/pesquisador e professor. Procurei deixar aberta a discussão para a observação das conexões possíveis com a Monotipia, que aproxima-se por vezes da Pintura, do Desenho, da Gravura e de outras mídias de forma diversa, dependendo da proposta e interesse do artista e, que isso poderia ser de interesse para formação artística e para o ensino potencializando aproximações e expandindo campos antes demarcados pela tradição.

Na ação de ensino<sup>24</sup> realizada no meu atelier, na cidade de Tijucas/SC (próximo de Florianópolis/SC), apresentei aos graduandos o procedimento que pesquiso e os materiais que utilizo, e o espaço onde trabalho a Monotipia. A Monotipia em meio líquido, procedimento que pesquiso, possui uma característica particular, que refere-se à formação e concretização da imagem no papel suporte ou estampa. Por conta da

---

<sup>24</sup> Ação de ensino realizada no Estágio de Docência Orientada com alunos da Graduação em Artes Visuais, Bacharelado e Licenciatura, Turma L de Pintura, em 22/05/2014.

característica específica dos pigmentos e do material de suporte usado para a imagem, o papel, por fim forma-se duas imagens; uma possuindo características oriundas da área de contato, geralmente madeiras e outras com áreas amenas de passagem de cor por não sofrerem a ação de uma marca ditada pelo atrito de outra matéria. Na parte superior do papel, aquela que não recebe o contato com a madeira, acontece uma imagem aleatória em certo sentido, com caráter mais aéreo e sutil. Uma característica particular desse processo é a “dupla-face” da imagem. Em um lado a marca da matriz a “terra”, no outro o etéreo, as nuvens e o “céu”.

O céu e a terra, forças que em harmonia assentam o fluxo da vida e que refletem-se na experiência e na imagem da Monotipia. A imagem, uma marca da experiência, consoma a presença do céu e da terra em seu âmago, (contida no tempo/espço, sendo um sopro dos ares amenos e banhada por uma água de cor e intenção, a Monotipia amplia o tempo, o espaço, a dimensão do ser na experiência).

Após ter apresentado os modos de operação, materiais e espaço de criação da Monotipia no campo expandido, os graduandos iniciaram a ação/experiência com a Monotipia investigando o procedimento apresentado buscando a experimentação através da ação criadora introduzindo no procedimento questões próprias a cada estudante no que diz respeito ao estudo da imagem.

Figura 48 - Ação de ensino realizada no Estágio de Docência Orientada com alunos da Graduação em Artes Visuais, Bacharelado e Licenciatura, Turma L de Pintura, maio 2014.



Fonte - Acervo do Autor.

Figura 49 - Ação de ensino realizada no Estágio de Docência Orientada com alunos da Graduação em Artes Visuais, Bacharelado e Licenciatura, Turma L de Pintura, maio 2014.



Fonte - Acervo do Autor.

No espaço do Atelier os estudantes observaram as pesquisas que realizei, os testes, erros e acertos, que do ponto de vista da imagem, expõe as trajetórias das pesquisas, algumas abortadas, e outras em expansão,

que demonstram os caminhos da investigação poética. Partindo da pesquisa poética, que relaciona-se com a realidade do artista e a ‘leitura’ que este faz do que o cerca, de acordo com seu ponto de vista, que pressupõe seu saber adquirido e experiência ‘consumada’, tendo como campo de observação a cultura e seu objeto de diálogo objetos de ordem diversa, como por exemplo, madeira, papéis e pigmentos. Observando a conexão entre poética e ensino, suas particularidades e momentos, tempos e espaços na instância do **artista/pesquisador – professor etc.**, os estudantes tiveram uma mostra do percurso de pesquisa no qual pretendendo realizar experiências relevantes no ensino.

A imersão proposta, tinha por objetivo ambientar os estudantes no procedimento que organizei para a ação, tornando-os íntimos de uma pesquisa e de uma ação de ensino/aprendizagem, (que pretendia-se ser relevante para a experiência deles), que iniciam na formação acadêmica e serão futuros professores/artistas/pesquisadores. Uma vez inseridos no contexto da pesquisa com a Monotipia, diante dos materiais previamente testados, que apontam caminhos trilhados, mas que, de forma alguma estão esgotados, os estudantes puderam então adentrar no procedimento, realizando uma imersão na experiência.

Para a realização de uma ação de ensino com vistas à formação de estudantes críticos e potencialmente reflexivos, sendo a experiência, o ponto norteador do movimento da aprendizagem é fator de relevância a criação de um contexto acolhedor, que potencialize o deslocamento da criação transformadora. Inseridos no contexto de uma ação de ensino no procedimento de Monotipia no campo expandido os estudantes foram “atravessados” pelo espaço e tempo da ação expandida, que absorveu suas indagações no

movimento da ação criadora, sendo o resultado dos gestos e ações não somente objetos físicos sem significação, mas sim, objetos catalisadores que apresentam nas marcas do papel a presença da consumação singular e significativa, uma experiência transformadora.

Ter uma experiência no campo expandido com a Monotipia exige uma ação de pesquisa e poética (tanto no ensinar Arte, quanto produzir Arte), voltada para o ensino que requisita a imersão do sujeito na experiência. Pesquisar as obras de artistas que produzem a Monotipia, caso de Carlos Vergara e Daniel Senise, ouvir 'a fala' destes artistas, investigar suas marcas encontradas em suas obras e seus vestígios, encontrados em seus ateliers chama a atenção para a dimensão ampliada do procedimento que realizam que subverte a dimensão de tempo e espaço aproximando, alargando e projetando na dimensão da reflexão o uso de materiais de origem da tradição gráfica, da tradição da pintura ou da tradição da siderurgia ou da indústria de plásticos. Há que se ater a um campo de experiência imerso na cultura que lida com equipamentos, procedimentos, individualidades, ânsias e desejos que escapam pelos olhos, pelas mãos, que salta e reverbera no objeto, no material no canal de relação que aporta na criação e na consecução, na obra e na experiência.

Ensinar alunos de Graduação do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais, na Universidade do Estado de Santa Catarina a ter uma experiência com a Monotipia no campo expandido, exige um mergulho reflexivo (e prático) no procedimento, estudo dos artistas referência, da revisão das pesquisas já construídas, estudo e ação, ação e estudo.

### 4.3 Derivações para um livro de artista de Monotipia no campo expandido

Figura 50 - Monotipia, 2015.



Fonte - Acervo do autor.

Como organizar e realizar um livro de artista que não seja mera reprodução de procedimentos e de conceitos artísticos? Que enfatize a poética do artista/pesquisador – professor etc., que a engendra sem a submissão à técnica? Como documentar uma experiência aberta ao ensino e a pesquisa artística? Como eliminar o preconceito enraizado na Academia que opõe o fazer, considerado da ordem da manufatura, ao conceito ou ideia, considerados exemplos do gesto intelectual? Acaso, é possível realizar uma obra, objeto,

coisa, experiência, projeto, caminhada, sem a concretude ou intersecção da ideia? Acaso é possível divorciar ação do pensamento? Ainda hoje, no século XXI, confrontamos fazer e saber, como se fossem funções distintas do ser humano e não percebemos que toda ideia tem sua matéria, e que toda matéria é ideia.

Quando organizou a publicação 'Gravura em metal', Marco Buti (2002) já chamava-nos a atenção, para o risco de restringirmos a função de um manual como mero repositório de procedimentos técnicos. Observando que Buti tratava de um manual de Gravura, que possui processos que necessitam de acompanhamento e organização por etapas, como por exemplo, a preparação da chapa de gravação, imagem, polimento e gravação com ponta seca, buril ou ácido. Ele articulava tais procedimentos com a investigação e transformação no fazer da obra e avalizava que o manual, por mais descritivo que seja contém as experiências de seu idealizador. Por seu posto não cabe agora, dimensionar e organizar a pesquisa realizada com a Monotipia no campo expandido sob a lógica de um manual. Em virtude desta constatação elaboro então, um livro de artista, documento de pesquisa aberta de um artista/pesquisador que pretende apresentar e testar suas pesquisas poéticas ao campo do ensino.

A elaboração, portanto, de um livro de artista de Monotipia que pretende-se aberto ao campo expandido do ensino e da criação poética não está ancorado em bases fixas e estruturas delimitadas de tempo e espaço. Não é minha pretensão apresentar um manual de como fazer determinada técnica ou procedimento da mesma forma que ensaiam-se os passos de uma dança ou os acordes de uma nota cifrada.

Apresentarei indícios de investigação de experiências consumadas na minha pesquisa e criação

poética. Demonstrarei por meio de imagens e palavras momentos de acontecimento e efetivação da imagem no movimento da experiência. Citarei a conexão que determinadas técnicas possuem com a tradição, querendo dizer com isso, que respeito as pesquisas e descobertas realizadas por aqueles que vieram antes de mim e colaboraram para descobertas significativas. Darei atenção a essas experiências consagradas, muitas delas intermediadas por equipamentos do *métier* da linguagem gráfica, como por exemplo, a prensa aperfeiçoada por Gutemberg. Colocarei em evidência o procedimento de Carlos Vergara e Daniel Senise, artistas de notório conhecimento, que tive a oportunidade de entrevistar, e ter acesso a seus ateliers. A eles dedico minha atenção e observação da expansão da Monotipia através das mídias, na intersecção entre uma linguagem e outra ou ainda outras, mais de uma, e também pelo espaço, físico, geográfico e dos sentidos. Abordarei ainda as pesquisas que realizo com a Monotipia, descobertas fundamentadas através do meio líquido e do estudo e percepção da atmosfera.

A possibilidade de tornar pública a investigação com a Monotipia, na perspectiva do campo expandido, constitui esforço singular que visa à promoção do conhecimento e a troca de experiências a respeito deste procedimento, que historicamente esteve localizado entre mídias, no limite entre uma e outra, e que agora constituí a abertura significativa pela qual o campo da Arte expande-se.

A Monotipia demonstra possibilidades infinitas de construção da imagem com base na experiência. Investida no campo expandido demonstra transformação e sintonia com as alterações no campo da Arte e da cultura, respondendo as fricções e ações do debate contemporâneo, migrando, transformando se e

redimensionando a reflexão sobre as imagens, sendo ferramenta para a criação e a reflexão na experiência.

Não tenho a pretensão de elencar uma série de acontecimentos subordinados a um passo a passo, ou configurado por etapas. Pelo contrário, apresento indícios de uma possibilidade aberta, onde cada momento ou estado de acontecimento apresente formulações outras, que não estarão ditas ou informadas. Não se trata de um ensaio com começo, meio e fim, demarcado pelas imposições da palavra ou por algumas imagens, que supunham etapas a realizar. Demonstro aqui possibilidades de uma experiência, torno visível um caminho, mas deixo outros, muitos, em aberto para a experiência singular.

O livro de artista, um objeto de investigação para professores, pesquisadores e artistas, é o objeto que finda esta Dissertação. É por sua vez o objeto que documenta a investigação que realizei durante o Mestrado. Nos ensaios visuais que organizei para a criação do livro busquei apresentar os processos e procedimentos que realizei com a Monotipia que transbordaram no meu próprio processo criativo. Quero dizer com isto, que procurei reinventar, ampliar minha investigação, renovando minha poética. Para isto as investigações que realizei ambientado no Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke, no Estágio de Docência Orientada e as entrevistas e visitas aos Ateliers de Carlos Vergara e Daniel Senise, assim como a entrevista que realizei com João Vergara, filho do artista Carlos Vergara, foram de substancial importância para a ampliação do meu processo criativo. Sem essa expansão não seria possível construir elementos de visualização e conexão com o campo do ensino e da pesquisa, diluindo com isso os limites que antes acercavam cada instância, o ensino e a poética.

Por fim a experiência no meu atelier. Neste lugar, no meu lugar expandido, as horas de pesquisa e ação poética ganharam a dimensão de reflexão que necessitava para assentar as experiências adquiridas e dar conta do meu desafio de pesquisa, criar um livro de artista com base em minhas investigações com a Monotipia no campo expandido.

Retomei a produção no meu atelier em dezembro de 2014 procurando dar conta das experiências realizadas no período de investigação no Mestrado. Comigo estavam as entrevistas com Carlos Vergara e seu filho, João Vergara, a entrevista com Daniel Senise, a experiência adquirida na visita ao atelier destes artistas, as conversas com Frantz Soares, proprietário da empresa de materiais artísticos Koralle, sábio conhecedor do comportamento de materiais artísticos e alternativos para a criação artística. Estava também a palavra da Profa. Dra. Helga Correa e da Profa. Dra. Marta Martins que compuseram minha banca juntamente com minha orientadora a Profa. Dra. Jocielle Lampert, que desde sempre instigou-me e motivou-me na pesquisa, propondo investigações, apresentando referências e cedendo, de forma generosa e aberta, suas pesquisas com a Monotipia, que realizou fora do país, uma investigadora, professora e artista exemplar. Comigo estavam também, as leituras, os vídeos, as entrevistas e textos teóricos acessados durante a pesquisa. Com estas e outras fontes de experiência, mergulhei no meu processo artístico e iniciei meu procedimento de estudo e realização com vistas à conclusão da minha Dissertação e a solução do meu problema/objetivo que era criar um livro de artista, com base em minhas experiências com a Monotipia, com vistas à ampliação da experiência de professores, pesquisadores e artistas.

No livro de artista que segue a esta Dissertação trago apenas ensaios realizados em 2015. São, portanto investigações recentes, realizadas entre os meses de janeiro e abril de 2015. Ao optar pelos ensaios de 2015, enfatizo o caráter vanguardista desta pesquisa. Dentre os procedimentos que apresento no livro destaca-se o estudo com tecido que parte do procedimento dos artistas de referência, Carlos Vergara e Daniel Senise. Há também um ensaio que apresenta a Cianotipia, técnica proveniente dos primórdios da fotografia que foi retomada no Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke, sob coordenação da Profa. Dra. Jocielle Lampert. As demais investigações são pesquisas que desenvolvi em meu atelier.

Indicar as referências dos ensaios que trago no Livro de Artista informa meu respeito às fontes primeira da pesquisa, mas devo citar também que no Livro que trago para a análise e pesquisa pública não há uma sucessão de procedimentos que informam possibilidades de criação de imagens com base no uso de determinados materiais, pelo contrário, no Livro de artista construído com a Monotipia, trago os caminhos de uma investigação poética aberta. Referencio no documento determinados materiais que utilizo e que de fato são imprescindíveis para a criação, mas enfatizo o processo de criação e realização de uma obra. Assim apresento os rudimentos da transformação poética, a criação que surge, ora informe, ora indefinida, e que ganha forma e contexto crítico. No fazer a obra apresenta-se ao processo e a poética, surge por fim, a dimensão crítica da obra, seu texto.

Tendo em vista que minha pesquisa com a Monotipia no campo expandido pretendeu-se desde início, expandida e aberta, ao ensino e a poética no contexto da pesquisa e ação reflexiva, procurei

apresentar um documento aberto a reflexões que apresentassem passos dados, alguns incertos, mas que no seu todo, no andamento do processo criativo, tragam a luz da reflexão crítica, obras, imagens, para a apreciação e julgo público. Pretendi deixar em evidência os passos da pesquisa, demonstrando com isso, os caminhos da pesquisa e ação poética, minha poética. Afirmando ainda que a poética não existe a priori, deslocada da criação, ela acontece durante e em meio a criação de uma obra.

Ao ensino pretendi apresentar caminhos de investigação abertos que possam ser reinventados, recriados e transformados. São apenas índices. Os ensaios visuais que poderão ser observados no Livro de artista que apresento nesta Dissertação como elemento de pesquisa e conclusão da investigação, são possibilidades abertas à investigação e a construção do saber através da experiência consumadora com a Monotipia em campo expandido.

Acredito que com essa pesquisa, o campo da Arte ganha mais um instrumento, uma fonte de pesquisa que na proposição do campo expandido dilui e quebra os limites, físicos, conceituais e estruturais que cerceavam a expansão da Arte e da experiência. Com esta reflexão a Monotipia ganha à visibilidade de um campo, diverso e frutífero, para a pesquisa poética e de ensino. Com esta Dissertação sinto-me seguro para trilhar meu caminho expandido, na poética e no ensino.



## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. **A Poética do Espaço**. Tradução: Antonio de Pádua Danesi; Revisão da tradução: Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2003. (coleção tópicos).
- BARBOSA, A, M. **A Imagem no Ensino da Arte: anos 80 e novos tempos**. São Paulo: Perspectiva; Porto Alegre: Fundação IOCHPE, 1991.
- BASBAUM, R. R. **Manual do artista – etc.** 1º ed. Rio de Janeiro: Editora: Beco do Azogue, 2013.
- BENJAMIN, W. A Obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura; Tradução Sérgio Paulo Rouanet; prefácio Jeanne Marie Gagnebin. - 7º edição. São Paulo, Brasiliense, 1994. – (Obras escolhidas; v. 1).
- BLAUTH, L. **Marcas, passagens e condensações**. Porto Alegre, RS: Editora da UFRGS, 2011.
- BUTI, M. LETYCIA, A (orgs). **Gravura em Metal**. São Paulo, Edusp: Imprensa Oficial do Estado, 2002.
- CATAFAL, J; OLIVA, C. **A Gravura**. Lisboa: Estampa, 2003.
- DEWEY, J. **Arte como Experiência**; org. Jo Ann Boydston; tradução Vera Ribeiro. – São Paulo: Martins Fontes, 2010. – (Coleção Todas as Artes).

EISNER, E. **Educar la visión artística**. Buenos Aires - Argentina: Paidós Educador, 2005.

KRAUSS, R. **A escultura no campo ampliado**. (Tradução de Elizabeth Carbone Baez). Gávea: Revista semestral do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Rio de Janeiro: PUC – Rio, nº1 p. 87 – 93, 1984. (Artigo de 1979).

MORRIS, R. **Notes on Sculpture**, part 4. The present tense of space (1968). In: Continuous Project Altered Daily: The writings of Robert Morris. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993. p. 51 – 69. (tradução nossa).

RESENDE, R. **Os Desdobramentos da Gravura Contemporânea**. São Paulo: Itaú Cultural, 2002.

VELTHEM, L. H. V. Das cobras e lagartos: a iconografia Wayana. In: VIDAL, L. (Org). **Grafismo Indígena: estudos de antropologia estética**. São Paulo: Studio Nobel: Editora da universidade de São Paulo: FAPESP, 1992.

VERGARA, C. **Sudário**. Catálogo da exposição no Museu de Arte Contemporânea, Niterói, Automática, 2013.

## Anexo

### **A entrevista com Carlos Vergara e Daniel Senise: marcas do tempo no tempo.**

Neste anexo apresento entrevistas realizadas com os artistas Carlos Vergara e Daniel Senise, e também com João Vergara, filho do artista Carlos Vergara, que apresentou-me o Atelier de seu pai e forneceu informações pertinentes sobre a trajetória deste artista. Além das entrevistas, realizei visitas aos Ateliers dos artistas e com isso tomei conhecimento de seus espaços de pesquisa/criação, seus materiais e a gestão dos mesmos. Outro fator relevante para a pesquisa foi a possibilidade de visitar a exposição 'Sudários' de Carlos Vergara, montada no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, MAC/Niterói.

Carlos Vergara e Daniel Senise são artistas brasileiros com pesquisas relevantes no que refere-se ao âmbito da monotipia, sendo, portanto, referências relevante para o procedimento que estudo.

A proposta de pesquisa consiste em refletir sobre a monotipia no campo expandido e pressupõe uma abordagem investigativa que perpassa o saber sobre os procedimentos de artistas referência para a monotipia e estudo objetivando a prática de ensino ampliada.

Para tanto efetuei o aprofundamento da prática que elaboro com a monotipia, através da investigação poética e de ações de ensino que realizo, retomando e reaproximando questões que envolvem procedimentos, materiais, tempo, espaço, práticas artísticas e de ensino.

Para a realização das conversas foi organizado um instrumento de entrevista semi-estruturada<sup>25</sup> que

---

<sup>25</sup>Questões para a entrevista com os artistas Carlos Vergara e Daniel Senise.

consistia em questões de relevância para a compreensão dos procedimentos e processos realizados pelos artistas com a monotipia. E com isso analisar a possibilidade da organização de conteúdos para o ensino acadêmico em artes ou ensino em atelier com vistas à compreensão da experiência da criação de imagens.

Nas entrevistas, objetivei deixar a 'fala' do artista em evidência, realizando correções gramaticais pontuais para a compreensão do leitor e por vezes, mantendo formas de linguagem que enunciam o momento da fala, por considerar que a escrita, conforme a regra gramatical poderia imobilizar a ação reflexiva assinalada pelo artista.

O saber constituído por extensa pesquisa e produção de artistas referência, caso de Carlos Vergara e Daniel Senise, constitui a substância necessária para a compreensão da pesquisa poética que realizo, (e seu desdobramento para o ensino de Arte).

---

1 - Fale sobre a pesquisa sobre monotipia. Como surgiu, processo, procedimentos e o desenvolvimento da técnica.

2 A técnica mudou ou 'amadureceu' com o tempo, em que você utiliza.

3 - Sobre a gravura ou Arte (no geral) no Brasil em relação a outros países? Como você situa o Brasil?

4- Sobre arte e o ensino. Crianças, jovens e alunos de escola frequentam seu estúdio? Como funciona isso? Do que eles gostam ou são mais interessados?

5 - Sobre a arte ensinada nas Universidades hoje no Brasil, ou em meios acadêmicos: como você percebe isto? O que vê de pontos bons e/ou negativos.

## A substância da marca no procedimento de Carlos Vergara.

Figura 51 - vista da exposição Sudários de Carlos Vergara no Museu de Arte Contemporânea de Niterói/RJ, dezembro de 2013.



Fonte - Acervo do autor.

Carlos Augusto Caminha Vergara dos Santos nasceu em Santa Maria (RS), em 29 de novembro de 1941, é atuante no campo da Arte, desde a década de 1960, sendo um dos precursores da Pop Art no Brasil, e que depois de diversificadas experimentações nas mídias desenho, pintura, gravura, objeto, instalação, vídeo e fotografia, inicia no final da década de 1980, na cidade mineira de Rio Acima (MG), sua investigação com a monotipia, explorando os pigmentos naturais daquela

região aplicados a princípio na queima cerâmica. Com tais pigmentos que fazem menção a paleta de artistas do Barroco Brasileiro, e cola e lona crua, Vergara efetuou a série de monotípias instaladas nas bocas dos fornos da cerâmica Morgan em Rio Acima em 1989, abrindo caminho para pesquisa vigorosa e consistente com a monotípia investigando os vestígios do lugar sob a conduta do artista viajante.

Desde então, Vergara tem expandido o campo da pesquisa com a monotípia com seu olhar agudo e sensível realizando obras cuja permanência está em trazer para o campo da Arte um vestígio ou uma marca de um lugar.

Sua liberdade poética é fator de grande relevância para a pesquisa em arte oferecendo gamas de conexões vigorosas e múltiplas para o ensino de Arte e a criação poética.

Na entrevista, que realizei com Vergara o artista falou sobre seu procedimento de monotípia. O artista guiou-me por suas obras na exposição, apresentando-me seu trabalho e falando sobre seu procedimento. Sobre o procedimento da monotípia Carlos Vergara, (2013) afirma:

Penso que seja um jogo de dado e um jogo de dardos a monotípia. Eu quero uma coisa, quer dizer; eu tento acertar um dardo, mas tem uma chance porque é o trabalho por trás sem ser visto. Só quando levanto que vejo o que aconteceu. (VERGARA, 2013)

A monotípia, que segundo o artista pode ser realizada com materiais simples e por qualquer pessoa possui sua potencialidade na possibilidade da escolha. O artista fala da liberdade de escolha dada ao olhar agudo

e sensível que permite a escolha do lugar e da marca desejada. Essa operação de escolha e realização aponta caminhos para a pesquisa e para o ensino comprometido com a experiência consumadora e abrem perspectivas para a formulação do projeto que tenho construído objetivando a formulação de uma publicação com experiências com a monotopia no campo expandido

No procedimento de Vergara a expansão do campo, está instaurada na dimensão do lugar físico e da sobreposição das mídias.

**Vestígios de pesquisa:** contextualizando as circunstâncias da entrevista com Carlos Vergara.

Viajei para o Rio de Janeiro no sábado, 14/12/2014, pela manhã, e logo após pousar no aeroporto Santos Dumont desloquei-me para o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, MAC/Niterói, para visitar a Exposição Sudários de Carlos Vergara.

Através do contato com João Vergara, filho do artista Carlos Vergara, acordei a visita à exposição no sábado, 14/12 e a visita ao atelier e entrevista com o artista na segunda-feira, 16/12.

Logo que cheguei ao MAC Niterói naquela manhã ensolarada, subi a passarela do museu e fui ao encontro do artista Carlos Vergara, pois havia sido informado por seu filho que ele lá estava. Tão rápido subi a passarela do MAC que não me atentei para detalhes da exposição e procurei de pronto uma forma de obter contato com Vergara. Fui encaminhado então para encontrar o artista no anel externo próximo as janelas do MAC com vista para a baía.

Após o cumprimento, Vergara informou-me que viajaria para Búzios e que não estaria em seu Atelier,

que se localiza no bairro Santa Teresa, na segunda-feira, data agendada para a entrevista. Dessa forma a entrevista deveria ser realizada naquele momento, pouco antes da abertura oficial da exposição marcada para as 10 horas da manhã.

Realizado pela oportunidade de entrevistar o artista referência, porém um tanto quanto desorganizado em função da alteração dos planos, iniciei a entrevista.

Caminhando pelo espaço expositivo o artista apresentava suas obras expostas, falava sobre sua trajetória e respondia as questões elaboradas.

Figura 52 - Vista da exposição 'Sudários' de Carlos Vergara, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, MAC, Niterói. Fotografia: Carlos Eduardo Thompson.



Fonte - página facebook do autor<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> Disponível em:  
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=776261009054570&set=>

## **Entrevista com Carlos Vergara.** Vestígios de uma experiência com a monotipia.

Vergara inicia a caminhada pela exposição apresentando-me suas obras expostas:

*Carlos Vergara: Essa é uma monotipia feita em frente à ponte do Brooklin em Nova York. Desta monotipia passamos para um lenço feito no Pelourinho em Salvador. Essa monotipia foi feita no ultimo degrau da escada que foi gravado o filme brasileiro, 'O Pagador de Promessas'.*

Leandro: Essas monotipias fazem uma conexão com o tempo ou com a memória?

*Carlos Vergara: Não há uma preocupação sobre essas questões. A preocupação é pegar um registro suave e levar adiante. A primeira grande viagem foi à Índia, mas eu não fazia monotipia nesse período.*

Leandro: A viagem para a Índia é antes da Turquia?

*Carlos Vergara: É bem antes. É de 1990<sup>27</sup>. Então, nessa época eu não fazia monotipia ainda. Então na verdade aqueles panos são roupas para secar, não são monotipias. (Risos). Vergara apontando para uma*

---

[a.776259105721427.1073741986.100000120352526&type=1&theater](http://a.776259105721427.1073741986.100000120352526&type=1&theater). Acesso em Setembro, 2014.

<sup>27</sup> Observei que Vergara havia realizado monotipias anteriormente, em 1989, na cidade mineira de Rio Acima. Consultei João Vergara, filho do artista e responsável pela gestão do atelier do pai, que confirmou que a viagem a Índia foi realizada no mesmo ano da experiência com as bocas dos fornos em Rio Acima, MG em 1989.

*fotografia de um templo na Índia próximo a um rio com roupas estendidas no chão para secar.*

Leandro: Eu não tinha conhecimento dessa viagem, (realizada por Carlos Vergara à Índia).

Carlos Vergara: *Vamos andar que eu vou te mostrando. Em 2012 fui a Londres e lá produzi algumas monotípias. Vergara mostra o lenço realizado no Túmulo de Karl Marx no cemitério de Highgate. Além deste lenço Vergara realizou outra monotípias no Palácio Kensington também em Londres.*

Leandro: Porque você usa o lenço? Seria por causa da suavidade do material?

Carlos Vergara: *É o lenço porque tem essa questão de campanha mesmo. De quem coloca no bolso e vai levando, compreende<sup>28</sup>?*

Leandro: Sim.

Carlos Vergara prossegue: *Tem um lenço nessa parede que é do Cazaquistão, (viagem realizada em 2009). Esses são pontos de ônibus que fotografei andando na estrada do Cazaquistão. Há uma série exposta aqui. São pontos de ônibus de uma estrada longuíssima.*

Leandro: Trata-se uma construção bem particular mesmo. (Comentário). Avisto uma marca de ferradura em um lenço e pergunto: Porque a ferradura em um lenço?

---

<sup>28</sup> Carlos Vergara menciona o texto na entrada da exposição de autoria de Luiz Guilherme que cita as viagens de Carlos Vergara. Eu havia entrado apressado indo ao encontro de Carlos Vergara e não havia lido o texto do curador.

Carlos Vergara: *Porque a ferradura? O primeiro povo que dominou o cavalo<sup>29</sup> foi o cazaque habitante da Mongólia. E essa história ancestral é a história de duas espécies diferentes, o homem e o cavalo, que auxiliou a espécie humana. E esses lenços são os capins das estepes. É um verão ameno de 30 graus que se assemelha a um mar verde que o vento bate, (apresentando a fotografia exposta), e no inverno 37 abaixo de zero. Este lenço foi realizado em Pompéia. Aqui você pode observar o vídeo que fala sobre São Miguel das Missões. Esse lenço foi feito na Capadócia, Turquia.*

Leandro: Observei em sua pagina no facebook imagens de crianças visitando seu atelier, Como isso ocorre?

Carlos Vergara: *De vez em quando sim e muitos adultos também. Tem gente que marca através do site, marca, pede para ir e agora tenho recebido algumas escolas que de vez em quando pegam um grupo e daí vai para conhecer o atelier daí e eu 'armo' assim para as crianças uma brincadeira qualquer para as crianças verem, compreende? Não é uma coisa sistemática senão eu fico muito invadido.*

Carlos Vergara prossegue: *Esta vendo essas bandeiras daqui e de lá? (Apontando para fora do museu através das janelas). Em 1997, em São Paulo no projeto Arte*

---

<sup>29</sup>Segundo a revista 'Scientific American Brasil' o povo que domesticou o cavalo à aproximadamente 5.500 anos foi a etnia 'Botai', povo que habitava o norte do Cazaquistão. <http://www2.uol.com.br/sciam/> consulta realizada em agosto de 2014.

*Cidade eu realizei o projeto Farmácia Baldia<sup>30</sup>. Aqui são plantas localizadas no entorno do museu, plantas medicinais que estão aqui. Estão sendo recolhidas e está sendo realizada uma série de estudos sobre essas ervas.*

Carlos Vergara define sua exposição: *De certo modo esses lenços explicam essa exposição sem ser falada, sabe? Somente com as fotografias.*

Leandro: Essa é a exposição Liberdade? Comentando enquanto observava o catálogo da Exposição Liberdade realizada no ano 2012 em São Paulo e reedita no MAC.

Carlos Vergara: *Liberdade esta montada lá embaixo, (no terraço do museu).*

Leandro: Há também o DVD '5+5' que é um trabalho que parte de uma tiragem serigráfica de suas obras da década de 1960 não é mesmo? E observando sua trajetória que atravessa a década de 1960. Estudei seus comentários no qual você afirma que parte da tradição da pintura e chega nessa questão do contato, tendo a tradição da pintura como base de reflexão. E como se dá essa passagem para monotipia onde você vai retirar a marca de um lugar? Seria a palavra memória adequada a essa questão?

---

<sup>30</sup> Em colaboração com uma equipe de pesquisadores Carlos Vergara realizou a reedição da 'Farmácia Baldia', projeto realizado inicialmente em São Paulo no Projeto Arte Cidade em 1997, com a catalogação de ervas medicinal existente no entorno do MAC/Niterói. O projeto contava inclusive com médico da saúde Familiar. A esse respeito, Luiz Guilherme Vergara, curador da exposição 'Sudários' na MAC/Niterói fornece maiores informações.

Carlos Vergara: *A monotipia, por exemplo, aquelas de São Miguel das Missões, começam como monotipia, mas tem pintura posterior adicionada. Algumas monotipias como aquela na parede que gosto muito, (aponta para uma monotipia exposta), nessa a impressão foi suficiente, mas ela na verdade ela é uma monotipia composta. Eu usei uma pedra que me interessava e fui compondo como pintura, imprimindo em vários lugares, compreende?*

Leandro: Tem um trabalho pictórico de montagem?

Carlos Vergara: *Sim. Lá é uma monotipia dos fornos de Minas Gerais.*

Leandro: Do ano de 1989?

Carlos Vergara: *Isso. Lá é uma fotografia da mina de Cauê de Itabira porque é algo impressionante, é uma pintura aquela fotografia. É uma pintura da natureza, por si só, compreende? Naquela parede há monotipias da cruz do pelourinho e naquele lugar uma homenagem a meu pai que era reverendo missionário pelo interior do Rio Grande do Sul. Então lá está o cálice e a patena que ele usava no cavalo para dar a comunhão.*

Leandro: E quanto ao uso da questão do impresso e do '3D' que são inserções da década de 1990 para diante não é mesmo?

Carlos Vergara: *Sim.*

Leandro: como funcionou na obra e esse formato de 'X' também, essa marcação que é presente em sua obra?

Carlos Vergara: *Não é 'X' é uma cruz, por vezes eu monto daquele modo inclinado, mas geralmente é no*

*formato da cruz. São cinco lenços, compreende. Então ao invés de fazer um apenas coloco um, dois, três, então faço cruz, que é uma marca. A cruz é uma marca. É uma marca. Por um lado cristã, mas é o ponto é um ponto no mundo.*

Leandro: Tem isso a ver com o que você comentou em um de seus vídeos? (Disponível no site do artista). Um risco, dois, espaços...

Carlos Vergara: *isso. Dois riscos, quatro espaços e uma cruz. Essa questão da cruz é um ponto, compreende. Não é só um símbolo que remete ao Cristão porque ali ela esta colocada na posição normal. Aquilo refere se à outra monotipia, é a mó de São Miguel das Missões. É a pedra mó de São Miguel onde era moído o milho para a fabricação do alimento. Então imprimir a pedra mó e aquela monotipia é o sagrado coração que é uma escultura feita pelos índios Guaranis. E esta monotipia é uma pedra com a terra de São Miguel. (aponta para a monotipia na exposição).*

Leandro: Outra questão Vergara, refere se ao pigmento. As obras são feitas com pigmentos? Há uma preparação desses pigmentos?

Carlos Vergara: *Sim. Nessa exposição tem menos essa 'pegada', sabe. Nessa exposição têm essa questão do viajante que tenta recolher algo do lugar, quer dizer, que você quando viaja para o desconhecido para fora do seu lugar, você está abandonado frente ao conhecimento dos outros. Na entrada, na rampa de acesso do museu coloquei uma frase do Borges<sup>31</sup> que trata disso.*

---

<sup>31</sup> Descobrir o desconhecido não é uma especialidade de Simbad, de Érico, o vermelho, ou de Copérnico. Não há um único homem que não seja um descobridor. BORGES. Jorge Luis. Prólogo. In.

Carlos Vergara segue apresentando as obras expostas: *Esses trabalhos são da Capadócia*. Apontando para uma parede no museu. *E naquela parede são monotípias do Cazaquistão*.

Leandro: E sobre seu interesse por outras regiões do mundo, como por exemplo, a Capadócia e o Cazaquistão? Poderia falar sobre essa questão?

Carlos Vergara: *Porque você na verdade aprende muito sobre você mesmo quando você está fora do seu lugar, sabe você aprende muito o valor de uma couve, por exemplo, porque nesses locais não há couve, (riso). Então eu fiquei com saudade de comer couve*.

Leandro: Essas monotípias são os jacarés? Monotípia realizada no Pantanal com marcas de Jacarés.

Carlos Vergara. *Sim. São os jacarés do Pantanal*.

Leandro: Foi sua primeira experiência com a marca de animal?

Carlos Vergara: *Sim. Eu coloquei o pigmento do lado de fora da borda da lona e eles vieram e atropelaram... (referindo-se ao movimento dos jacarés sobre a lona preparada com pigmento e cola)*.

Leandro: E essas obras já foram montadas em uma retrospectiva, não é mesmo?

Carlos Vergara: *Sim*.

Leandro: Essa é de 1989? Apontando para uma monotipia na parede.

Carlos Vergara: *Eu não recordo, é um pouco posterior.*

Leandro: É de Minas Gerais?

Carlos Vergara: *É de Pirenópolis, Goiás. Essa monotipia foi feita no Uruguai, 1994. Carlos Vergara aponta para o material instalado no chão: instalamos esse material aqui no centro da sala com um colchonete por dentro para as pessoas deitarem aqui.*

Leandro: Para interagirem?

Carlos Vergara: *Para ler. Na verdade haverá mais livros aqui. Livros inclusive das regiões de Cazaquistão, da Capadócia, para que as pessoas possam ler. Na verdade para quem tiver curiosidade poder usar esse espaço. É um convite. Na verdade o trabalho é um convite a tornar o olhar mais esperto, sabe. Um pequeno vestígio, uma monotipia pode trazer histórias fortes, compreende? Quer dizer, as pedras de São Miguel, por exemplo, são granitos gigantescos esculpidos pelos índios. Consta por exemplo, que no Brasil a tradição indígena possui trabalhos de pena, trabalho de palha ou então uma memória oral. No sul do Brasil há construções gigantescas. A catedral de São Miguel é uma construção ordenada pela grandiosidade, precisamos saber. Eu gostaria que as pessoas tivessem a curiosidade de estudar um pouco mais porque São Miguel e as missões jesuíticas do sul do Brasil são uma epopéia gigantesca. Os padres que vieram para cá não eram padres aculturadores. A língua Guarani é mantida por causa deles. Eles registraram toda a língua Guarani,*

*transformaram em língua escrita a língua oral Guarani e esses padres eram músicos, arquitetos de Florença, músicos de Viena. É algo superior e as pessoas não sabem. Nas escolas primárias do Brasil, não se ensina essa importante epopéia. A ideia do Cazaquistão surgiu porque os mongóis atravessaram o estreito de Bering há aproximadamente 11 mil anos antes de Cristo, e teoricamente eles poderiam ter vindo reproduzindo se e descendo o continente americano e ter chegado à Patagônia em mil anos. Quando levei o filme de São Miguel para o Cazaquistão e mostrei na universidade eles levaram um susto quando viram o índio Guarani porque é a 'cara deles'. 'Eles são eles, compreende? E a língua cazaque (faz gestos fonéticos com a língua) tem fonemas, detalhes que encontramos somente no idioma Guarani. Eles usam músculos para falar que só os índios usam também aqui. Nós não usamos. Nós os latinos não usamos.*

Leandro: Então existe uma proximidade?

Carlos Vergara: *É, pode ser isso. Então há na verdade o que são os mistérios, as histórias. É uma grande jornada da humanidade que pode num vestígio feito por uma monotopia deslanchar, em você uma curiosidade, um interesse em ir mais fundo. E a frase do Borges; "Descobrir o desconhecido não é uma especialidade de Simbad, de Érico, o vermelho, ou de Copérnico. Não há um único homem que não seja um descobridor", que há na passarela, escrita por Borges em uma viagem que fez por todo o mundo com Maria Kodama, sua esposa, quando ele estava cego. Portanto sem enxergar, ela via por ele, mas ele que tinha uma cultura gigantesca soube colocar sua experiência em palavras. A frase é maravilhosa, porque Borges diz que todo homem é um*

*descobridor. Não é privilegio nem de Simbad o marujo, ou de Copérnico. Todo homem é um descobridor, pode ser um descobridor. Começa descobrindo o amargo, descobrindo o salgado, descobrindo o asco, acaba por descobrir a própria ignorância.*

Carlos Vergara prossegue: *Gostaria que você lesse esse pequeno texto<sup>32</sup> que escrevi. (texto plotado na parede do espaço expositivo).*

Leandro: *Seria então o corpo, o espírito, a sensação... Seria colocar-se em estado de conhecimento?*

Carlos Vergara: *Sim. É olhar pensando. Pensar vendo. Dar para o olho uma liberdade que normalmente ele não tem. O olho é muito pragmático, ele é muito usado para não tropeçar nas coisas, (riso) se você deixar você só usa o olho para isso. Mas o olho é uma janela para o mundo. Eu penso que seja um jogo de dado e um jogo de dardos a monotípia. Eu quero uma coisa, quer dizer; eu tento acertar um dardo, mas tem uma chance porque é o trabalho por trás sem ser visto. Só quando levanto que vejo o que aconteceu.*

---

<sup>32</sup> Qual a substância desses lenços? Qual a sua pertinência? Quantos sentidos pode ter a palavra viagem ou viajante? Qual a proposta contida no convite à viagem? Como apreender tantos mistérios defrontados quando se está fora do seu lugar? Como partilhar o espanto, a curiosidade, a admiração, o conhecimento, a ignorância, o medo, a inveja, a estupefação diante do sagrado e dos vestígios da aventura humana nos seus lugares? Existe um invisível no visível que se pode vislumbrar. Como trazer isso embrulhado num lenço? Fazer pessoalmente tem alguma importância, ou valor preponderante? Terão eles alguma dimensão pública? Têm, quando a invenção é um procedimento que exige escolha refletida ou intuída nessa operação que fica entre um jogo de dados e um jogo de dardos. Como trazer isso embrulhado num lenço? Carlos Vergara.

Leandro: Isso mesmo. Podemos preparar um lugar, ver sua possibilidade, mas o que acontecerá é uma surpresa.

Vergara: *A monotipia é usada por muitos artistas, sabe, quer dizer não é uma descoberta minha e isso começa com o lenço de Verônica que é o sudário mais conhecido da história.*

Leandro: O lenço de Verônica seria a monotipia mais antiga da história?

Carlos Vergara: *Penso que a monotipia mais antiga não é o lenço de Verônica, são as mãos na caverna, compreende? Óleo, mão no barro, e.... Pá! (sonorizando o possível movimento ancestral de pressionar a mão na parede da caverna), na parede! Sou eu! Imagino que a primeira monotipia tenha origem nas cavernas e penso que esse procedimento une momentos da história da humanidade humildemente sem nenhuma pretensão. É uma tradição humana que você sem técnica alguma, sem praticamente nada você pode apenas com teu olhar agudo achar um lugar perfeito e com algo que não é exigido grande artesanaria fazer uma monotipia. Qualquer um pode, qualquer tinta é suficiente. Eu uso na maioria das minhas monotipias pó de carvão vegetal que é o primeiro giz do mundo.*

Leandro: Vergara e sobre o ensino de Artes na universidade. De que maneira você observa a formação do artista?

Carlos Vergara: *Por vezes fico um tanto quanto assustado com algumas coisas, por exemplo, as museólogas que foram trabalhar comigo no atelier, não*

*possuem tanto conhecimento a respeito dos procedimentos contemporâneos, porque vamos dizer, nós estamos falando da atualidade. Estudar arte antiga é uma coisa, mas hoje você tem uma produção gigantesca que opera com instrumentos que, por exemplo, eu opero com câmera digital de última geração, compreende? E faço o trabalho que de repente volto para a pintura usando aquele material. Eu uso, por exemplo, aqui, nesses vidros que você pode observar obra do artista exposta no MAC Niterói, que há uma foto que foi impressa sobre vidro, mas antes trabalhei com pó de mármore desenhando com a mão no vidro e sobre essa ação foi impresso. Foi realizada uma plotagem sobre a dolomita que é esse pó de mármore branco e as fotografias são registros das viagens, compreende? Então atualmente não tenho um estilo. Eu me permito à liberdade de trabalhar com qualquer meio. Apenas não faço Performance, (riso). Estou muito velho, vou passar vergonha, (riso). Mas qualquer coisa é, pode ser. Isto aqui, por exemplo, esse lenço é açafraão. Um tempero turco compreende? Isso por exemplo é a rede que as mulheres da Capadócia usam para prender o cabelo.*

Leandro: Isso traz uma memória do lugar também ou o uso do lugar porque é uma sensação, um tempero, um cheiro?

Carlos Vergara: *Na verdade é um aroma, uma fragrância do lugar, uma coisa que se eu pudesse fechar o olho poderia imaginar, entendeu? Aquele lenço ali foi feito no Cazaquistão nas pedras das primeiras cidades invadidas e destruídas por Gengis Khan e que agora estão reconstruindo, (restaurando). Eu imprimi então nos tijolos daquela cidade, compreende? Então é isto. A monotipia é uma forma e às vezes é suficiente, a primeira*

*impressão é suficiente, quando erguida está eloquente tem a potência necessária, fala por si, ela diz a que veio, quer dizer ela se justifica, às vezes não então opero sobre com outros procedimentos como a pintura, por exemplo.*

Leandro: Vergara, tenho experiências com a monotipia desde 2007 e tenho pesquisado seu trabalho desde então, por exemplo, eu cheguei à universidade em 2006 e não sabia o que era gravura, não sabia o que era uma gravura ponta seca, observava impressões e pensava que fosse desenho e fui ter esse conhecimento na UDESC.

Carlos Vergara: *Na verdade a monotipia é um tipo de gravura.*

Leandro: Sim. A monotipia tem uma proximidade. Ela tem uma base, uma proximidade com a pintura e também com a gravura. E pensando sobre essas experiências voltadas para o Ensino de Arte de uma forma que posso experimentar questões que envolveriam o que poderia ser chamado de acaso, mas em certa medida realizar procedimentos que esteja em curso o ‘acontecer da imagem’, de uma forma que utiliza procedimentos, mas que ainda assim, parte do processo distanciado da mão do artista e do mecanismo por ele usado e se relaciona com materialidades de outra ordem, como por exemplo a chuva ou o fogo, ou o vento e seriam fatores relevantes para a marca ou imagem da monotipia e que potência poderia ser explorada para o Ensino de Arte pensando, não a monotipia em si, como um procedimento estruturado em uma disciplina de gravura ou pintura, ou uma mídia, mas sim a intersecção, ou conexão, que ela faz com a fotografia, com a pintura,

com o clima e com a geologia e geografia, com essas potências, que ela possui e esse potencial de trazer uma memória para um trabalho, do mesmo modo, refletir sobre a marca como um vestígio de determinado lugar?

Carlos Vergara: *Quer dizer, na verdade, como disse anteriormente a monotipia é uma técnica primitiva, as vezes ela é suficiente e o que penso que é interessante é que a monotipia é mais próxima dos outros, quer dizer, ela não é uma exibição de alta habilidade.*

Leandro: de um virtuosismo ou virtuose?

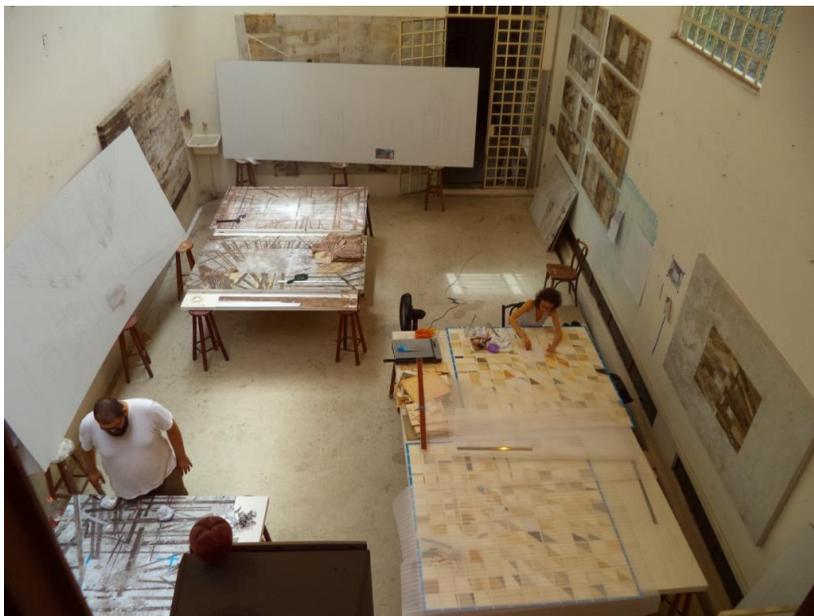
Carlos Vergara: *Embora eu venha do desenho, da pintura e da gravura, eu sou capaz. Sou capaz de fazer, compreende? Eu estou fazendo agora uma serie de pinturas, inclusive sem monotipia, mas o que a monotipia tem e que eu penso que seja potente é essa comunicação tosca, compreende? Quer dizer aquilo é um muro, é uma porta, são as paredes dos fornos, é a película de pó que estava nas paredes. Aquilo não foi produzido, foi simplesmente roubado de lá.*

Leandro: Isso são vestígios, situações do trabalho humano?

Carlos Vergara: *Isso é deslocamento. Se você registra uma marca e desloca para outro lugar, por exemplo, deslocar para um museu significa provocar outro tipo de olhar para isso, outro tipo de coisa, mesmo que seja um pedacinho de capim exatamente porque provoca você. Essa é uma casa (museu), quer dizer o museu seria a casa das musas aonde você vai para falar com os oráculos, se informar e pensar não é? Então é isso.*

## A presença da ausência na monotipia de Daniel Senise.

Figura 53 - Vista do atelier de Daniel Senise, 2013.



Fonte - Acervo do autor.

Figura 54 - Vista do atelier de Daniel Senise, 2013.



Fonte - Acervo do autor.

Daniel Senise artista de notório saber, reconhecido por sua participação na 'Geração 80' da Arte Brasileira, período que não caracteriza-se como um movimento, mas sim, um momento de retomada pictórica principiado pela pintura de vertente Expressionista. Investigando materiais alternativos, como pó de ferro, entre outros elementos, descobre, '*por acaso*', como afirmou na entrevista que realizei, o uso da monotipia em seu trabalho. Um acaso, não tão casual assim, haja vista que os materiais de origem diversa da tradição da pintura inseridos no contexto do seu atelier, foram indiciando a possibilidade da marca, uma característica pertinente à monotipia. Senise, elabora com a monotipia um processo imbricado que parte da retirada das marcas de assoalhos de madeira e do próprio chão do atelier, para em seguida, recortar essas lonas carregadas pela presença das marcas desses lugares, e remontá-la, segundo uma lógica proveniente da marchetaria que consiste em compor a ilusão do espaço com madeiras de cores diferentes, exemplo disso é encontrado na decoração de castelos medievais, e portas de aposentos reais. Senise elabora sua obra simulando, inclusive a perspectiva dos espaços onde expõe ou realiza as ações de registro com lonas carregadas de marcas extraídas do chão. O artista possui um procedimento com a monotipia que desdobra por si, ora simulando a ilusão da perspectiva conforme o pensamento renascentista, ora, apresentando a marca do lugar como registro de uma ausência.

## **O atelier como monotipia no procedimento de Daniel Senise.**

Na semana em que estava preparando-me para visitar o atelier de Carlos Vergara no Rio de Janeiro lembrei-me do contato que havia realizado anos atrás com o artista Daniel Senise. Sabendo que o artista possuía atelier no Rio de Janeiro percebi a possibilidade de conhecer seu atelier e entrevistá-lo, assim como, havia organizado com Carlos Vergara. Enviei um email despretensioso sem a expectativa de retorno, e eis que de pronto obtive o retorno e seu email particular. Sua resposta dava conta de que estaria de volta no Rio de Janeiro apenas no último dia de minha estadia lá. Pensei que não seria possível. Mesmo assim enviei novo email informando meu horário, mas apesar dos imprevistos obtive êxito ao observar o retorno do Daniel Senise dando conta de que poderia me receber em seu atelier um pouco antes do que havia me informado no e-mail anterior. Consultando a recepcionista ela me informou que o atelier do Daniel Senise, Rua Silvio Romero 34, Lapa, centro se localizava próximo ao Hotel Fluminense cujo endereço era a rua dos inválidos e que eu poderia ir a pé.

Desloquei-me a pé e aproveitei para observar a cidade. Após 'bater na porta errada' na casa 52 a ultima da Rua Silvio Romero que a princípio supus que fosse a reserva técnica do Daniel, mas que descobri posteriormente se tratar de Ateliê de Teatro, já nas proximidades de Santa Teresa, desci algumas construções após ser informado por dois homens que estavam fazendo manutenção na residência ao lado do Ateliê 52 que o atelier do artista Daniel Senise, poderia encontrar-se algumas residências abaixo. Desci a ladeira e finalmente encontrei o atelier. Apertei o interfone. Senise atendeu-me e liberou a porta de acesso.

Ao entrar e ser recepcionado pelo artista, ele alertou-me sobre o barulho e levou-me para seu espaço de produção. Na parte da frente da construção, em um espaço que dá acesso ao piso superior onde se localizava a cozinha e a reserva do artista e é acesso também para o atelier, alguns homens estavam quebrando o contra piso para provavelmente executar algumas correções no local. Ao avistar o atelier, constatei que, seu espaço é o lugar cuja imagem está disponível em seu site. Ele sentou em sua mesa de trabalho, solicitou que eu ‘puxasse’ uma cadeira e sentasse próximo para conversarmos. Iniciei então a entrevista.

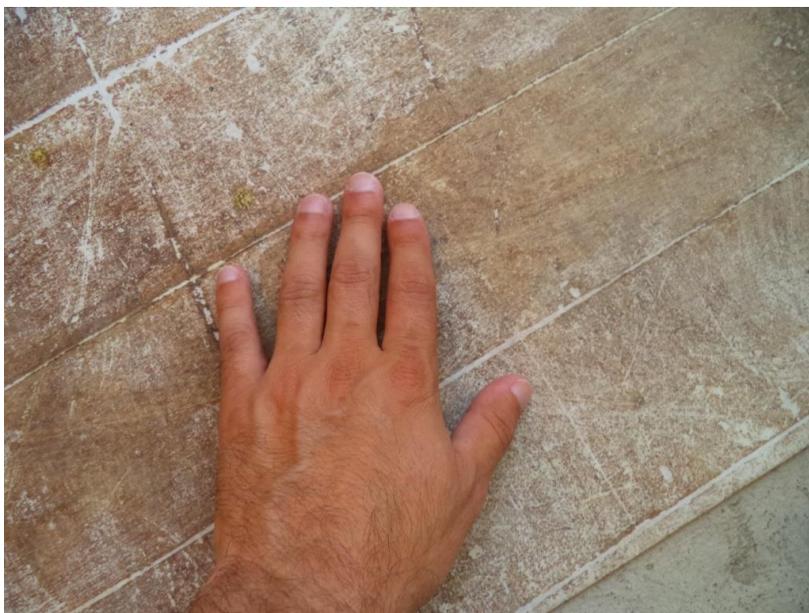
Figura 55 - Daniel Senise em seu atelier, 2013.



Fonte - Acervo do autor.

## Entrevista com o artista Daniel Senise.

Figura 56 - Detalhe, lona crua com marcas de chão de madeira, Atelier Daniel Senise, 2013.



Fonte - Acervo do autor.

Daniel Senise sentado em frente ao computador apresenta sua ideia de monotipia:

*Veja! Há monotipia aqui nesses trabalhos também. (mostrando imagens de trabalhos de outros artistas a partir de seu computador). Esse é um trabalho feito com prego. Eu ponho em uma superfície e o prego deixa a marca dele, é uma monotipia.*

Leandro: Gostaria de saber sobre esse trabalho, você deixa ao 'tempo', sobre a ação do tempo?

Daniel Senise: *Não. Eu não deixo no tempo, eu controlo o processo. Ponho a lona na horizontal, deixo-a em cima de uma superfície. Coloco água e sal e essa água possui um pouquinho de cola branca porque desse modo vai para superfície e cola imediatamente. É uma superfície impermeável pintada com tinta esmalte sintética. Isso é uma monotipia. A monotipia é um meio de campo. Veja o que eu estou pesquisando...*

Leandro: Seria um meio de campo entre a pintura e a gravura?

Daniel Senise: *Não. É um procedimento que não é uma linguagem, é uma estratégia.*

Leandro: Porque o desafio que tenho agora no meu projeto de mestrado é de pensar a monotipia como uma mídia ao lado pintura do desenho, da gravura....

Daniel Senise: *Não sei, não sei.... Porque, é legal, por exemplo, você conhece Marx Ernest que fazia as (assemblage)?*

Leandro: E há também o Anselm Kiefer, artista alemão.

Daniel Senise: *Quanto ao Kiefer acredito que ele faça também. Veja, estou pesquisando um procedimento que é muito popular na atualidade que é para você ter uma ideia e ir fazendo um paralelo com a monotipia que é a acumulação. São artistas que acumulam coisas, objetos. Por exemplo, esses fizeram uma acumulação de perfis*

*de pessoas caídas. (mostrando imagens de trabalhos de outros artistas a partir de seu computador).*

Leandro: É marca, não é?

Daniel Senise: *São 9.000 mil marcas. É acumulação. Esse trabalho, por exemplo, é uma acumulação de capacetes de ciclista, esse de milho... São artistas diferentes, acúmulo de chaves. Esse é o trabalho de um artista que vai colocando o dedinho dele e no final a superfície é totalmente preenchida, veja é acumulação. Esse trabalho nem sei o que é. Isso é acumulação de teclado de computador. Isso é acumulação de sinais, acumulação de banquinho, aqui penso que é um coador de café aberto com tinta em cada um deles, acumulação de ferro, acumulação de caranguejo, bicicleta, corda, saco de cimento, mas aqui não é só acumulação ele cria uma forma. Então, o princípio que usei ou a palavra 'procedimento' é acumulação, mas, há 'n' maneiras diferentes de usar esse procedimento. Veja! Acúmulo de barquinhos, tudo isso pendurado é submarino, isso é corda de novo, saco de cimento, ovos, concluindo, são vários artistas realizando trabalhos que são acúmulos, quer dizer, A monotipia também é um meio de campo para vários caminhos diferentes como, por exemplo, o procedimento de acúmulo de materiais que pode ser realizado de diversas maneiras. Há uma diferença entre a monotipia e a pintura, por exemplo. Também na pintura você pode observar, por exemplo, Anselm Kiefer (1945), ou Édouard Manet (1832 – 1883) ou ainda Tomie Ohtake (1913) que são procedimentos totalmente opostos. Basicamente interesse-me por monotipia porque quero usar o material do lugar onde estou. A ideia de monotipia vem de sudário. O sudário de Cristo que é um objeto que é representado com a sua própria matéria. Esse é o*

*princípio da monotipia, sudário. Mas vou adiante, porque represento meu espaço com a impressão dele próprio no trabalho. Quando imprimo um chão ou um assoalho digo que este lugar é meu atelier. Essa é a solução técnica para dizer que é sempre uma impressão do meu Atelier.*

Leandro: Eu tive acesso a um vídeo de seu atelier em Nova York cujo processo que observei consistia em colocar o material, esticar a lona, lavar o chão e posteriormente erguer trazendo a marca do lugar.

Daniel Senise: *Sim. Eu já residi em Nova York e imprimi naquela atelier. Ocorre sempre desse modo. Eu ponho cola, água e misturo e espalho encima do pano com rodo e então quando seca retiro e essa matéria que marca o tecido é o que estava no chão.*

Leandro: Há algum preparo do chão ou o trabalho é realizado da forma como o local é encontrado?

Daniel Senise: *Varro para tirar as protuberâncias para o pano não ficar com relevo. O pano não imprime onde há relevo, compreende? Basicamente é isso que uso.*

Leandro: E há a sala na Bienal de 2010, de São Paulo...

Daniel Senise: *Sim. Havia uma sala de catálogos de Arte que eu reciclo e retiro toda a informação e faço um tijolo de papel. É o contrario da monotipia. A monotipia é você retirar a informação de um lugar. Nesse caso é retirar a informação. Que é a mesma operação, porém invertida. E dentro daquele ambiente havia outro trabalho que continuo produzindo com páginas de livro. Depois eu te mostro, ela, a assistente, esta montando o trabalho.*

Leandro: Esse ano, 2013, visitei uma exposição de obras de artistas Renascentistas no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo e observei uma porta de marchetaria com madeiras com cores diferentes que continham a representação de uma cena segundo as leis da perspectiva, foi então que percebi a proximidade do seu processo com esse trabalho. Haveria de fato essa proximidade?

Daniel Senise: *Sim. Com a marchetaria que consiste em agrupar pedaços diferentes de madeira pra criar uma imagem.*

Leandro: Porque observo da seguinte forma: existe a marca do espaço que ela é bidimensional, mas parte do tridimensional que seria o espaço do todo e você monta isso em uma tela, quer dizer é uma situação em que você visita a galeria e representa numa tela o espaço da galeria.

Daniel Senise: *Sim. Veja aquele trabalho, tem uma perspectiva muito suave. Cada taco é um pano colado separadamente, está vendo? Esses panos eles não são superpostos eles são justapostos. É da maneira que ele, (assistente), está fazendo. Isso gera muito trabalho. Como no caso do papel também. Vamos lá ver. Está vendo? Eu coloco isso. Aqui está sem pino hein! (mostrando uma tela em construção com a marcação do local de colagem com pinos para ser colados por seus assistentes).*

Leandro: E aqui é o projeto? Apontando para uma imagem impressa numa folha de papel sulfite a4.

Daniel Senise: *Sim. Às vezes há projeto, noutras vezes não.*

Leandro: Aqui vejo que tem uma textura...

Daniel Senise: *Isso é uma impressão de um chão de cimento, esse é um chão de madeira e ali os panos, bom agora está desorganizado aqui. Cadê os demais panos Manoel? Pergunta a seu ajudante que informa que os demais estão noutra lugar cobertos*".

Daniel Senise prossegue: *"Depende da situação porque às vezes surge uma coisa diferente, não há muito domínio sobre o que pode surgir. Porque esse pano veio carregado"?* (pergunta ao assistente).

Assistente: *"Foi um quarto que estava cheio de pó das coisas que de lá retiramos e havia uma janela aberta"*.

Daniel Senise: *"Então tinha umidade, percebe? Supõe que havia umidade no local. Cada um desses panos vem com uma cor diferente.*

Leandro: e essa marca aqui é o assoalho?

Daniel Senise: *É madeira.*

Leandro: É Madeira? (peço para colocar a mão na monotopia para fotografar). Tenho visto esses trabalhos através dos catálogos, mas lógico que a distância não é possível ter uma experiência com a obra, de tocar no material como agora dessa maneira.

Daniel Senise: *Por exemplo, esse chão aqui é coberto com cera, isto é cera. Então fica aquele trabalho que estou produzindo. Esse é um trabalho que estou fazendo e que ao lado possui uma maquete. Esse é um trabalho que você observará através de um buraco e o cientista*

*(em tom humorado se referindo ao engenheiro que estava no atelier), está desenvolvendo. Vou te mostrar esse trabalho no computador. No diálogo que segue o engenheiro responsável pela obra fala que terá que fazer alguns ajustes na maquete e que prefere trabalhar em seu atelier alegando que lá seu trabalho seria mais produtivo. Aqui veja o trabalho que a Carmem, (assistente) esta fazendo. Isso é papel. É monotipia, mas é acumulação, é justaposição de pedacinhos de livro. Venha observar.*

Leandro: Esses trabalhos dão a ideia da forma de abóbada. Esses trabalhos serão montados?

Daniel Senise: *Esses eu não sei o que serão. Estou fazendo em grande quantidade, compreende? Como se fosse uma sala que você vai entrando e saindo e vai surgindo essa situação.*

Leandro: E essa tensão do corte. Isso vem da década de 1980 ou não? Isto aqui? Penso que aquela pintura parte do Expressionismo, estou equivocado?

Daniel Senise: *Quando eu fazia uma pintura Expressionista eu estava começando, muito no início mesmo e durante dois anos e meio ou três anos produzi essa pintura e em seguida passei a incorporar outras coisas e foi nesse período que comecei a imprimir, vou te mostrar. (busca catálogos).*

Leandro: Tinha visto em um catálogo, mas não tenho a convicção de que seja da mesma série.

Daniel Senise: *Há um catálogo anterior a esse com páginas maiores, mas eu coloquei todas as cores para*

*cá. Esse é ausência porque esses trabalhos têm a ver com ausência e presença. Então são páginas de imagens de arte que estavam nesse catálogo, mas que saíram, entendeu? Essa que não está e tal... Então não tem mais as obras que estavam nesse catálogo. (trata-se da série exposta na Bienal de 2010 na qual Senise retira as imagens que representam obras primas da Arte ocidental e deixa os catálogos apenas com as referências das imagens).*

Leandro: *'Ela que não esta'* seria uma figura feminina?

Daniel Senise: *No caso é uma pintura, não é uma pessoa. Venha cá que te mostro. É uma tela que eu guardei primeiro porque ninguém quer comprar e, além disso, adoro-a. É uma impressão desse chão aqui, desse espaço onde estamos. Era cimento, mas agora está rejuntado e esse banquinho era guardado nesse local. Então ele mimetizou o chão, ele possui a mesma matéria que estava no chão. É um trabalho religioso. (conversa com engenheiro e assistentes no atelier). O primeiro trabalho da série 'ela que não esta' é este (apresentando a imagem impressa no catálogo) Esse catálogo tem todo o trabalho, inclusive o período Expressionista. Veja! 1983 é o primeiro trabalho que considero uma obra, está valendo! Até 1985 pinteí com tinta acrílica. Em 1986 já havia a tinta óleo e a primeira monotipia aconteceu em 1988, portanto desde esse período estou fazendo monotipia e isso vai se alterando. (cito o estudo de 1988 para a série ela que não esta, uma imagem cuja figura aparenta estar levitando), Há uma poética. Ali não há monotipia. Mas é feito de materiais mais 'vivos', não é tinta é pó de ferro, mas essa é a primeira ela que não está.*

Leandro: Então a monotipia surgiu no seu processo a partir da investigação de materiais?

Daniel Senise: *Sim. Foi um acidente que eu incorporei. Mas a série 'ela que não esta' é feito com pó de ferro e com prego também. (mostrando as imagens no computador). É grande, não é possível ver os pregos".*

*"Esse trabalho aqui é a segunda série 'ela que não está'<sup>33</sup>, que é um (puta trabalho) que tem uma longa história, mas é sobre pintura que está ausente, cuja referência está no meu catálogo. Essa é uma pintura do artista alemão Gaspar David Friedrich que é nessa orientação, (mostra o sentido da pintura). O título da obra é 'Abismos'. O trabalho que realizei partindo dessa obra foi inverter as montanhas porque ele trabalhava o espaço negativo, a parte que esta faltando, que é também uma maneira de falar de ausência".*

*"Em Pintura há vários materiais que juntei, por exemplo, isso que agrupei é uma ausência. Isto é um pedaço de madeira do Ângelo Venosa, um escultor. Nós dividíamos atelier e coloquei como tela depois. É um registro de ausência também.*

Leandro: e sobre o uso de pigmentos. Você usa o que a indústria fornece ou tem alguns pigmentos específicos que você pesquisa ou coleta, busca em lugares específicos?

Daniel Senise: *Não. Nesses trabalhos não há nada de pigmento. Somente água e cola. Em algumas monotipias no início eu usava alguns materiais, por exemplo, alguns*

---

<sup>33</sup> Ela que não está refere-se a um afresco de Giotto que foi coberto por uma parede, quando a parede foi retirada a imagem ressurgiu faltando-lhe partes.

*têm pigmento agregados com a cola. Esse é pigmento azul. (série piscina). Enquanto que esse não tem pigmento algum, isso é barro. Era o chão de uma escola de arte que ensinava aula de modelagem, portanto possui muito barro. Este aqui não possui colagem alguma. Da forma que o pano foi erguido pus na tela. Porque tinha uma situação que já me sugeria algumas imagens, sabe? Esse vermelho estava no chão do lugar que trabalhei, compreendeu? No local que coloquei o pano, que foi impresso, surgiram essas cores quando foi erguido. O que possui uma mancha está exposto no Paraná, e aqui não foi realizada nenhuma interferência, era um pano de 6 metros e havia uma goteira enorme no espaço que proporcionou essa imagem, essa presença.*

Leandro: E sobre o Atelier. Você recebe visitas ou há alguma programação?

Daniel Senise: *Está aberto. Caso queira combinar é tranquilo.*

Leandro: E pensando sobre o ensino na Universidade que por vezes possui uma base teórica considerada excessiva que poderia por assim dizer 'podar' o procedimento do artista que está latente iniciando a trajetória via Universidade. Você teria alguma reflexão sobre esse assunto? Como essa formação acadêmica na qual alega se um grau teórico elevado e pouca reflexão sobre a experimentação sobre o uso de materiais e os procedimentos de criação?

Daniel Senise: *Penso que Academia é sempre discutível, porque você não vai aprender a ser artista numa Academia, você vai aprender a se informar, a ter uma disciplina, mas a formulação de uma obra é além da*

*Academia. Porque ser artista não é uma profissão. Ser artista é uma vocação. Você precisa de algumas qualidades, por exemplo, se eu quiser jogar basquete ou handball, não poderei, nunca treinei. E há detalhes que você percebe na pessoa; esse indivíduo não poderá jogar basquete, esse indivíduo não poderá praticar salto com vara. É evidente. No artista isso fica mais oculto. Mas há pessoas que não podem ser artista porque não tem a cognição para fazer isso e desempenham outras funções de maneira satisfatória, mas há faculdade e a pessoa se forma.*

Leandro: Isso não garante. Esse é o meio formal de você ter acesso ao que a arte já proporcionou, mas não significa que você com essa formação, com esse acesso você será um artista. A formação é importante e todo artista de certa maneira tem, mas ele vai criar um caminho que vai tangenciar no caso. Seria aquele material que se prestou para minha pesquisa que digo: Poxa! Fui bem com aquele material, de repente, poderia ser também outro material que não havia experimentado, mas é um processo de pesquisa não é? Não teria uma relação com a cultura também?

Daniel Senise: *Tem relação com a cultura, tem relação em tudo, com a vida da pessoa, é diferente de ser um dentista e ser um artista. O dentista pode até estudar quando chegar em casa e dormir, ficar pensando com aquilo, mas ali tem parâmetros. Ali tem um objetivo que aqui não tem. Arte não tem objetivo. Em teoria não tem objetivo. Fazer uma exposição não é um objetivo. Certo? Ganhar dinheiro? Se fizer arte para ganhar dinheiro então como objetivo esta arriscado a não fazer uma boa Arte, (Romero Brito, compreende?). Não será "O Grito" (1893), compreende? (Obra de Edward Munch (1863 –*

1944)). *Está saturado de gente fazendo isso, tudo bem, estão ganhando dinheiro, mas não é Arte. Dizem que é Arte, tudo bem. Está saturado de pessoas dizendo que é música, que é literatura, porém não é, mas não importa, sabe, Penso que se você quer fazer a coisa profundamente o objetivo não é ganhar dinheiro, não é resolver o problema da humanidade, não tem objetivo. E o cliente do trabalho é você, (eu artista). Você é o primeiro espectador do seu trabalho, tem que ser crítico. É complicado porque depende muito da natureza da pessoa. Não é só disciplina que resolve, compreende? Posso fazer 100 abdominais por dia, serei um bom artista? Isso não garante. Desenhar, desenhar..., desenhar é bom, mas pode desenhar e não realizar nada.*

Daniel Senise prossegue: *Eu já fiquei durante mais de dez anos só nesse espaço, no atelier, sem assistente e agora quando o pessoal sai às 17 horas permaneço aqui até as 22 horas porque preciso ficar só refletindo sobre o trabalho, preciso de envolvimento, o tempo todo, mas não pode ter ninguém batendo ou mexendo.*

## **Carlos Vergara e Daniel Senise: procedimentos para a ação da monotipia no campo expandido.**

Ainda na Graduação tomei conhecimento dos procedimentos dos artistas Carlos Vergara e Daniel Senise. Conforme avançava nas pesquisas com a monotipia percebia proximidade entre meu processo e o destes artistas. Pesquisava vídeos, imagens, entrevistas, catálogos e artigos, porém meu conhecimento a respeito dos procedimentos ainda era limitado. Eu não tinha, até aquele momento, acesso a obra destes artistas. Em 2013 no percurso de pesquisa no Mestrado tive a oportunidade de viajar para o Rio de Janeiro, entrevistá-los e conhecer o atelier de ambos. Ter o contato com a obra, no caso de Vergara além do Atelier, visitei a exposição Sudários no MAC/Niterói, observar o trabalho e o estado de obra em acontecimento no Atelier e realizar a entrevista, foram fatores de fundamental relevância que alteraram minha compreensão a cerca da monotipia. Pude então observar a monotipia no campo expandido e sua reverberação na poética e no ensino.

O procedimento de Vergara, por exemplo, possui dois campos de expansão que deslocam a experiência. Um deles se dá pela sobreposição de mídias em seu procedimento. É notório o desdobramento que tem seu trabalho. Um trabalho feito inicialmente com monotipia pode receber um trabalho de pintura posteriormente, ou um desenho com dolomita sobre vidro pode receber uma impressão de uma imagem que é um registro fotográfico de viagem do artista. Como afirma Vergara (2013) *“Eu me permito à liberdade de trabalhar com qualquer meio”*. Vergara utiliza em sua obra o meio que for sugerido por seu olhar agudo. Não havendo regras pré-definidas a cerca do uso de materiais e do uso de mídias. Para a

pesquisa e ação poética e de ensino o procedimento do artista abre o campo para uma investigação aberta que rompe os limites definidos até então a cerca das mídias que advogavam por uma clareza e demarcação que colocava limites entre pintura e desenho, gravura e fotografia, por exemplo. Isso colabora para a expansão da monotipia, uma vez que a monotipia, considerada uma técnica da gravura, fora experimentada por artistas prioritariamente pintores desde o século XVIII e tinha na imprecisão do seu campo um fator de demérito. A monotipia não tinha seu reconhecimento assegurado enquanto um procedimento artístico sério porque não se qualificava como pintura e de outro pela impossibilidade de criação de uma série ou tiragem de estampas iguais não era considerada uma gravura de importância. A monotipia era considerada um exercício introdutório ou um esboço. Justamente a característica que dificultou o estudo da monotipia no passado agora é ponto central da investigação. O alargamento das mídias pela monotipia evidenciado no procedimento de Vergara é uma das possibilidades que estudo e que tenho testado no projeto de Mestrado com vistas à poética e ao ensino. Outro ponto relevante que observei no procedimento de Vergara e que vejo em paralelo com procedimentos que realizei com a monotipia trata – se da expansão do lugar da experiência, o espaço físico. Já em 2007 realizei experiências com a monotipia em espaços expandidos que intitulei de Lugar – matriz por considerar que esse era o lugar do acontecimento da marca pela ação da transferência. À época não tinha conhecimento dos escritos de Dewey (2010) a cerca da experiência e não tinha aprofundado a reflexão a cerca do campo expandido citado por Morris (1995) e por Krauss (1984), apesar de já ter acesso a essas discussões. Somente agora no Mestrado venho a observar o procedimento de

monotipia inserido no contexto dos escritos desses autores. Vergara escolhe com seu olhar agudo o lugar para retirar sua marca. Com o olhar do viajante o artista vai ao encontro de sua marca. Em suas viagens o artista intenciona trazer em um lenço um vestígio de um lugar que de alguma forma marca uma passagem significativa da humanidade. Vergara trouxe do Cazaquistão a marca da ferradura, símbolo da união entre duas espécies, homem e cavalo, que juntas contribuíram para a formação das sociedades antigas, trouxe de São Miguel das Missões as marcas da pedra mó e do sagrado coração, símbolos da união entre os índios Guaranis e dos padres Jesuítas. Vergara realiza duas operações relevantes para a pesquisa. Dois momentos que são a ação no lugar e a memória que retorna no vestígio marcado no lenço. Vergara viaja para o absurdo, para o fim do mundo e de lá trás o absurdo e o fim do mundo estampando em um lenço.

Outro fator de relevância diz respeito à simplicidade de criação que é possível com a monotipia. O artista fala sobre esse dado de interesse para a pesquisa poética e de ensino.

(a monotipia). “É uma tradição humana que você sem técnica alguma, sem praticamente nada você pode apenas com teu olhar agudo achar um lugar perfeito e com algo que não é exigido grande artefaria fazer uma monotipia. Qualquer um pode, qualquer tinta é suficiente. Eu uso na maioria das minhas monotipias pó de carvão vegetal que é o primeiro giz do mundo”. (VERGARA, 2013)

O artista mesmo reconhecendo seu notório saber na arte que parte da linguagem do desenho enfatiza o potencial que cabe a monotipia por causa da simplicidade do seu

meio. Para a pesquisa que tenho realizado objetivando a monotipia no campo expandido, e para minha proposta de construir um livro de artista dado a experiência de alunos de Graduação em Artes, professores e artistas o conhecimento que adquiri com Vergara expande meu saber para a concretização do meu propósito de modo satisfatório. Ter a ciência do potencial que o artista confere a monotipia ao fazê-la sobrepôr entre mídias, realizá-la no espaço expandido e apontar para a simplicidade de seu meio contribui para a expansão da minha experiência e a compreensão do campo expandido da monotipia.

Na entrevista com Daniel Senise o artista apontou outros caminhos para a monotipia. Senise considera a monotipia um meio de campo entre uma forma e outra de arte, ou entre uma linguagem e outra. Para ele é diferente falar de monotipia e de pintura, são procedimentos que se encontrariam em níveis de complexidade diferentes. O artista fala que a monotipia *'é um procedimento que não é uma linguagem, é uma estratégia'*. No futebol o meio de campo, área central do jogo, é o espaço de criação, realização e distribuição das jogadas, é o centro pensante que move as peças, os atletas. Ao colocar que a monotipia não é uma linguagem Senise afirma o lugar da monotipia como um procedimento com múltiplas aberturas para a pesquisa, produção e experiência. O artista apresenta – me uma série de artistas cujo mote de pesquisa é o acúmulo, mas a forma e o que esses artistas acumulam é totalmente diversa. Ao construir esse paralelo Senise demonstra as possibilidades expandidas da monotipia. Ao afirmar que a monotipia é uma estratégia o artista afirma o potencial de criação e transformação e modificação que pode ser conferido à monotipia

colaborando para experiências diversas e expandidas. O artista afirma ainda que seu interesse pela monotipia:

“Basicamente interesse-me por monotipia porque quero usar o material do lugar onde estou. A ideia de monotipia vem de sudário. O sudário de Cristo que é um objeto representado com a sua própria matéria. Esse é o princípio da monotipia, o sudário. Mas vou adiante, porque represento meu espaço com a impressão dele próprio no trabalho. Quando imprimo um chão ou um assoalho digo que este lugar é meu atelier. Essa é a solução técnica para dizer que é sempre uma impressão do meu atelier”. (SENISE, 2013).

Senise afirma a expansão do seu atelier ao retirar a marca de escolas de arte de galpões abandonados, casas e de seu próprio atelier. A operação reverbera no recorte montagem a exemplo da marchetaria que recria a ilusão do espaço por meio da ilusão da perspectiva. O artista afirma que em seu procedimento a monotipia foi um acidente que incorporou em seu projeto. Algo da ordem do acaso ou do acontecimento que implica na análise de seu modo de operação que desde o início visava romper os limites da pintura com materiais alternativos como ferrugem e cola.

Observando o procedimento de Senise permito me considerar que a potencialidade para a pesquisa e para a poética e ao ensino está na expansão da possibilidade de criação de estratégias de ação com a monotipia que reverberem na cultura. É um campo aberto e expandido que desvenda se a experiência.

Sobre a formação acadêmica, Senise tece críticas ácidas, mas que devem ser observadas com atenção e visão crítica para a formação de um projeto e de uma

atuação coerente com as especificidades que competem ao artista, ao pesquisador e ao professor:

“Penso que academia é sempre discutível, porque você não vai aprender a ser artista numa academia, você vai aprender a se informar, a ter uma disciplina, mas a formulação de uma obra é além da academia. Porque ser artista não é uma profissão. Ser artista é uma vocação. Você precisa de algumas qualidades, por exemplo, se eu quiser jogar basquete ou handball, não poderei, nunca treinei. E há detalhes que você percebe na pessoa; esse indivíduo não poderá jogar basquete, esse indivíduo não poderá praticar salto com vara. É evidente. No artista isso fica mais oculto. Mas há pessoas que não podem ser artista porque não tem a cognição para fazer isso e desempenham outras funções de maneira satisfatória, mas há faculdade e a pessoa se forma”. (SENISE, 2013).

A princípio retorna a expressão desastrosa para o ensino de que a arte não se ensina, mas observemos a questão sob outro prisma. Em primeiro lugar a missão do ensino não é formar artistas e sim indivíduos dotados de saber e potencial de investigação crítica. Não há equívoco em afirmar que a academia não forma artistas porque de fato, há outras qualidades que estão em cena e isso tem a ver com o indivíduo e as conexões deste com seu meio. Falar que o artista na academia é pesquisador e fora da academia é coisa de outra ordem como afirma Basbaum (2013), não resolve o problema. Apenas abre a ferida sem trazer ao problema uma solução. O artista, verdadeiro pensador, independente do seu meio, é um ser que está acima dessa discussão. Seu lugar é

academia porque sua obra é o centro da discussão e motivo do saber. Seu lugar é o universo, o cosmos porque sua obra participa do movimento e alteração deste. Ao professor cabe a compreensão crítica e construção do saber por meio da experiência da pesquisa. Sua função social é primordial e deve ser valorizada. Seu trabalho também pode ser arte da mesma forma que alguns artistas que se dizem artista podem não sê-lo. O conhecimento está em construção/transformação e debate, mas ainda assim o que deve ser observado é a relevância das ações no embate com a cultura.

Os artistas Carlos Vergara e Daniel Senise apresentaram-me inúmeros caminhos para minha pesquisa que ampliaram minha compreensão a cerca do campo expandido, da experiência e da monotipia. São artistas de notório saber, indivíduos críticos e investigadores que ousam romper a barreira da mesmice e da mediocridade capazes de corajosamente apresentar suas obras ao debate da cultura. São artistas relevantes que potencializam então minha intenção de pesquisa, organizar um livro de artista sobre monotipia. É na ampliação do verbo que a palavra ganha em dimensão e na ampliação do campo que a monotipia expande – se na experiência.



## Pesquisa no Atelier de Carlos Vergara e entrevista com João Vergara, filho do artista.

Figura 57 - Vista do Atelier de Carlos Vergara, 2013.



Fonte - Acervo do autor.

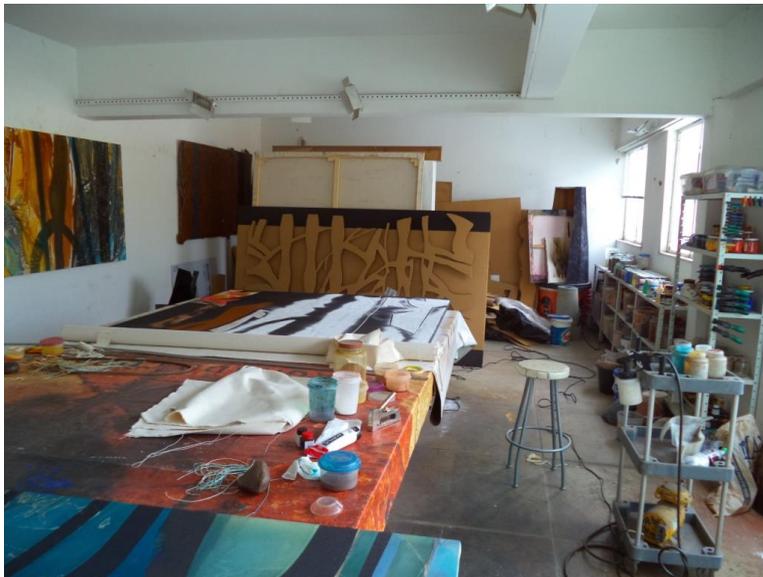
Visita ao atelier de Carlos Vergara localizado na Rua Progresso, 70 Bairro Santa Tereza, cidade do Rio de Janeiro em 16/12/2013.

Entrevista com João Vergara, filho do artista Carlos Vergara.

Apresento-me esclarecendo que sou natural de Tijucas/SC, uma cidade com aproximadamente 30 mil habitantes localizada a 60 km de Florianópolis. Cito a surpresa com as dimensões da cidade do Rio de Janeiro em paralelo com a cidade onde resido e informo que

posso vínculo com a Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC no Programa de Pós Graduação e Artes Visuais, PPGAV, Linha de Ensino das Artes.

Figura 58 - Vista do Atelier de Carlos Vergara, 2013.



Fonte - Acervo do autor.

João: *Você fez a Graduação na UDESC?*

Leandro: Sim. Iniciei a formação em 2006 e concluí em 2011.

João: *Sua pesquisa atual é na Graduação ou Pós - Graduação ou seria para sua carreira enquanto artista? Porque você esta vinculado a uma instituição não é mesmo?*

Leandro: Nesse momento estou realizando uma pesquisa de Mestrado vinculada a Universidade do

Estado de Santa Catarina investigando sobre a monotipia no campo expandido voltada para a experiência de ensino. Tenho planejado visitar o atelier e entrevistar o artista Vergara desde 2009, porque ele é referência para minha pesquisa desde a Graduação, inclusive quando fui monitor na sala de gravura da Universidade minha orientadora, Sandra Favero, cogitou a possibilidade de que eu visitasse a exposição retrospectiva do artista, que acredito tenha sido a mesma que gerou o DVD, 5 + 5 que trata das serigrafias da década de 1960, estou correto João?

João: *Eu vou auxiliar você aqui no atelier. Eu realizei mestrado em 'Gestão de Bens Culturais'<sup>34</sup> e o tema da tese foi a 'organização do atelier'. Lógico que o trabalho da-se muitas vezes em campo, até mesmo durante a montagem da exposição que você pode observar no MAC/Niterói.*

Leandro: E o que seria o momento da montagem?

João: *Um novo desafio.*

Leandro: Percebi que a forma de montagem criou um 'tempo' interessante para a visualização das obras, com espaços para reflexão e integrado a obra arquitetônica de Niemeyer.

João: *Que bom. Ótimo.*

---

<sup>34</sup> SANTOS, J. V. Dos. Sobre a Formação e o acesso a Acervos de Arte Contemporânea: O Caso do Ateliê Carlos Vergara. Rio de Janeiro. CPDOC/FGV, 2008. 90 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação Em História, Política e Bens Culturais, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2008.

Leandro: Fotografei através daqueles tecidos que estão impressos imagens de locais onde Vergara realizou suas monotípias. Eles realizam uma integração com arquitetura e paisagem do Rio de Janeiro. Que tecido seria aquele?

João: *Gostaria de observar suas fotografias, nos envie. O tecido é voal. Aquilo que fiz na montagem da exposição foi experimental, há ali as monotípias e também as experiências que são os registros. O voal, por exemplo, é o registro da monotipia sendo concretizada.*

Leandro: O registro seria um ensaio do lugar?

João: *Essa é a pretensão, mas também no final das contas a exposição montada é uma espécie de obra ou de discurso, compreende? Cada voal daquele é parte do discurso que visa à circulação e integração. O voal também de certa forma quebra presença da 'janela' com vista para a baía do Rio de Janeiro que é muito forte.*

Leandro: A janela chama muito a atenção para a direita, para a saída do espaço então a obra do Vergara chama a atenção para retornar para a obra.

João: *Exatamente e o voal cria um anteparo e até uma forma de circulação que faz com que as pessoas virem em silhuetas diminuindo a força do que está fora. (corte no assunto para tratar do atelier). Vou dar a você um panorama da produção do Vergara a partir da monotipia que é o tema da sua pesquisa.*

Leandro: Gostaria de saber sobre o funcionamento do atelier em termos de visita e acesso para pesquisa. Esse trabalho é da década de 1980?

João: *Não. Esse é recente. Esse trabalho não tem relação com a monotipia. É produzido sobre fotografias, mas veja este trabalho.*

Leandro: Permita-me fazer um recorte João. O período Pop Art da década de 1960 também foi marcante na carreira do Vergara?

João: *Sim. Esse trabalho é da década de 1960. Vou começar pela trajetória desde seu início. Eu disponibilizarei a publicação que possui imagens que você poderá usar na sua tese. Não há problemas, desde que seja feito pelos acadêmicos.*

Leandro: Observei que há pesquisas sobre o Vergara já publicadas. Li recentemente o material de uma pesquisadora do Rio Grande do sul e há também uma pesquisadora que acredito tenha algum vínculo de pesquisa ou projeto com o Vergara.

João: *Sim. É a Renata Santini<sup>35</sup>. Ela está no Rio de Janeiro, inclusive estava na exposição. Daqui a pouco ela deverá estar aqui no atelier. Mas, retomando a trajetória do Vergara, o trabalho dele começa com a confecção de jóias num contexto de artesanato e*

---

<sup>35</sup> SANTINI. R. F. Carlos Vergara: Deslocamento do Visível. Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, Programa de Pós Graduação em Artes Visuais, PPGART/UFSM, na área de concentração Arte Contemporânea, linha de Pesquisa Arte e Visualidade, Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Santa Maria, RS, Brasil, 2010.

*desenho, mas era despretensiosamente até que ele envia um projeto para a Bienal de São Paulo que naquele período aceitava inscrições e é aceito juntamente com Niemeyer e Burle Marx. A partir do momento que ele tem o aceite para expor as jóias ele sente mais vontade de investir nesse campo, sente se mais confiante. Isso ocorre nos anos 1960 e paralelamente a isso ele já produzia um tipo de pintura. Ele decide ser aluno do Iberê Camargo. Através de uma amiga ele apresenta uma série de desenhos para o Iberê que aceita-o, chama para conversar, os dois contemporâneos, coincidentemente são de Santa Maria.*

Leandro: Ele nasceu<sup>36</sup> em Santa Maria e migrou para o Rio de Janeiro em seguida?

*João: O fato de serem contemporâneos foi positivo. Vergara vai estudar no atelier do Iberê e dessa forma, aprofunda seu trabalho e em paralelo ele também frequentava o Museu de Arte Moderna, MAM/RIO como lugar de convivência e ali através do artista Antonio Dias ele apresenta seu trabalho aos galeristas Jean Boghi e o Ceres Franco que irão convidá-lo para participar da 'Mostra Opinião 65' e justamente nesse período, no auge do movimento Pop Art, até pelo fato de sua pintura estar tratando deste 'caminho' enquanto que Iberê neste período realiza uma pintura de vertente expressionista, Vergara pára de trabalhar com Iberê por compreender que estavam tomando caminhos divergentes.*

---

<sup>36</sup> CARLOS Augusto Caminha VERGARA dos Santos nasce em Santa Maria (RS), em 29 de novembro de 1941. Aos 2 anos de idade, muda-se para São Paulo, por força da transferência de seu pai, reverendo da Igreja Anglicana Episcopal do Brasil. Naquela cidade, estuda no Colégio Mackenzie e, em 1954, muda-se com a família para o Rio de Janeiro. Fonte: site do artista. <http://www.cvergara.com.br/pt/> consultado em setembro de 2014.

Leandro: Seriam potências diferentes o trabalho do Vergara e o de Iberê?

João: *Na verdade Iberê estava refletindo sobre o Expressionismo.*

Leandro: Da vertente experimentalista a exemplo de Jackson Pollock?

João: *Sim. E o movimento Pop estava surgindo com uma comunicação 'direta' relacionada com a palavra que não agradava Iberê. (João mostrando as salas com obras do Vergara). Nessa sala você pode observar trabalhos recentes. Essa é a última série dele que tem uma fotografia em uma região de vegetação cerrada. Veja! Essa monotipia é interessante. Ocorreu um incêndio aqui no atelier em 2005, portanto é uma monotipia da série chamada 'Incêndios'. Ao chegar aqui ele pensou em aproveitar o acidente então ele jogou carvão sobre e já havia quantidade razoável de carvão da queima e desse modo fez uma série de monotipias de incêndios. Mas então como tem início sua pesquisa com a monotipia. Na verdade já nos anos 1970 em um contexto que já havia uma busca por pigmentos, por exemplo, Hélio Oiticica, (1937- 1980), já havia criado a obra 'Bólides' que já possuía a cor pigmento. E ainda Vergara mantinha contato com Frans Krajcberg, (1921), seu amigo, e que também realizava pesquisas de pigmentos, inclusive em grutas em Minas Gerais cuja relação era com o meio ambiente. E Vergara tinha a intenção de encontrar uma 'Cor do Brasil' uma pesquisa ainda ligada à questão da Pop Art sob uma vertente nacionalista, vamos nomear desse modo. Havia, portanto a busca por algo que caracteriza – se o Brasil, que tratasse da sua história, ou*

*do início da pintura. Assim como é o barroco mineiro observado na paleta do mestre Ataíde, sua pintura é realizada com o pigmento que é encontrado aqui, mas que ainda assim volta – se para os primórdios da cultura humana, da pintura nas cavernas feita com pigmentos.*

Leandro: Porque aqui no Brasil tem muito vermelho, ocre, essas cores. Não é mesmo?

João: *Sim. Essas são as cores que podem ser encontradas com maior abundância na natureza. São essas que ele procura e essa pesquisa Vergara aplicou em uma série de painéis voltada para a arquitetura que ligava – se também a suas viagens pelo nordeste coletando areias coloridas engarrafadas que é um trabalho popular bastante conhecido.*

Leandro: Eu não conhecia esse momento da pesquisa do Vergara, não dessa forma, voltada para a questão do pigmento. Sobre a monotipia do Vergara conhecia a experiência de 1989 na mina em Rio Acima, Minas Gerais.

João: *Sim. Ocorre que ele pesquisa esses materiais no seu percurso. Veja! Isso aqui é importante. São pedras de pigmento natural mineiro. (pepitas de pigmento).*

Leandro: É pigmento que será moído?

João: *Sim. Este pigmento provém da jazida, da fábrica de pigmento de Minas Gerais. Ele encomenda.*

Leandro: Ele solicita uma quantidade 'X' de determinado pigmento, seria dessa forma?

João: *Sim. Esses pigmentos não são vendidos porque ele já conhece... (a mina). Essa (pedra de pigmento) na verdade é moída e depois queimada. É vendido como vermelhão.*

Leandro: *É preparado o pigmento?*

João: *É vendido como vermelhão. É aquele vermelho, mais escuro...*

Leandro: *Seria o vermelho sangue?*

João: *Sim. Antes da queima este pigmento já possui uma cor interessante. Então o que ocorre na trajetória do Vergara com esses pigmentos. Nos anos 1980 a pintura era diferente, que possuía um caminho próprio, distinto da relação com o pigmento natural.*

Leandro: *Recordo da questão do cruzamento e da tensão na pintura*

João: *Isto mesmo, dos espaços, daqueles losangos que estruturavam a obra dele.*

Leandro: *Naquelas pinturas ele aplicava a pesquisa com pigmentos?*

João: *Não, a pesquisa com o pigmento é de fato anterior. Nos anos 1970 juntamente com krajcberger ele visita varias regiões e varias jazidas em Minas Gerais, mas ele aplica essas pesquisas em alguns painéis, trabalhos feitos para a arquitetura, mas que possui pouca documentação, nunca se foi publicado. Retomando então. Depois de fazer essa experiência a pintura muda, ele realiza o trabalho com o carnaval e esse trabalho*

*perdura do final dos anos 1970 até a década de 1980 e nesse período sua pintura surge em parte do que ele estava refletindo sobre fotografia no carnaval. (problemática da grade que separa o espectador do participante no desfile).*

Leandro: Foi um retorno ou refluxo. Uma retomada?

João: *Exatamente. E, sempre dessa forma uma pesquisa ou série proporciona outra e assim por diante.*

Leandro: Seria a percepção ou mesmo o momento?

João: *Nada esgota-se totalmente. Então ele pretendia cessar a produção da pintura que ele estava fazendo nos anos 1980 (que tinha como o tema a grade). Ele chama esse momento de voltar para a estaca zero e a estaca zero então seria essa origem do pigmento que ele tinha encontrado e pesquisado nas décadas anteriores. E então ele retorna as fábricas da tinta e pesquisa o primeiro pigmento que é usado na história da pintura brasileira, ele retorna ao barroco, ao pré, ao início.*

Leandro: Esta carga histórica, ele vai buscar esse referencial então?

João: *E ele encontra na fábrica de pigmentos em Minas Gerais, em Rio Acima, MG que é a mesma que ele mantém contato até hoje. E nessa fábrica ele produz a série sobre as bocas dos fornos que expõe na sala especial da Bienal de 1990.*

Leandro: Aquela série foi exposta primeiramente na Bienal de 1990? E aquela fábrica de pigmento de Rio

Acima produz pigmento para a pintura ou a princípio seria pigmento para cerâmica?

João: *Não. Penso que a princípio era para pigmento cerâmico. Recordo que eles vendiam em grande quantidade para a Fiat lux para a pigmentação da cabeça do fósforo. Então veja como se dá a pesquisa.*

Leandro: Sim. Isso aqui é um detalhe da pintura?

João: *Esta obra é uma monotipia feita no Pantanal, por exemplo.*

Leandro: Da serie jacarés?

João: *“Sim, mas essa não possui jacarés. Esta marca é só um galho de uma arvore e umas folhas de palmito.*

Leandro: Observei um trabalho dele, acredito que seja este João. Aponto para um trabalho pendurado em uma parede do atelier.

João: *São aquarelas Ecoline. Por vezes há algum pigmento misturado e ele ‘mete bronca’, não tem muita...*

Leandro: É o fator da experiência em si não é?

João: *Mais ou menos.*

Leandro: Esta seria a série de 2013?

João: *Não. Esses trabalhos são projetos que vão acontecendo que são de uma exposição anterior. Porque há um movimento de vai e vem, por exemplo, a pintura*

*então intercala com o pensamento da imagem no espaço que intercala com a fotografia e então o pigmento...*

Leandro: essa é a série 'Liberdade'?

João: *Exatamente. São trabalhos que estiveram na exposição anterior a exposição Sudários no MAC, Niterói, organizada na Pinacoteca do estado de São Paulo e no Parque Laje. O título dessas exposições era 'Liberdade' e possuía a instalação com as portas do presídio (Frei Caneca) que você pôde observar no terraço do MAC, Niterói.*

Leandro: E esses são os trabalhos em 3D?

João: *Esse é o 3D, mas que também é experimentação fotográfica. É 'apenas' uma intenção de potencializar a fotografia. Já este trabalho é monotipia, possui ainda algo de pintura, mas basicamente é monotipia.*

Leandro: Vergara já expôs essa obra?

João: *Não! Esta não. Esse aqui, por exemplo, é impressão. É plotagem. É uma fotografia. Esse céu acima da plotagem da impressão... Como e ele fez esse trabalho...*

Leandro: Foi realizado sobre tecido?

João: *Sobre lona crua.*

Leandro: Em seguida plotou sobre?

João: *Vergara plotou sobre e em seguida realizou a monotipia. Já essas são monotipias de telhas.*

Leandro: Que potência, não é?

João: *Este trabalho é monotipia de um telhado e foi realizado com pigmento dourado. Possui a questão de ponto de vista que pressupõe que você veja através do telhado.*

Leandro: Mudando o ponto de vista do observador. Posso ver de cima, como seria ver de cima o telhado?

João: *Ou através dele. Isso aqui é um teste das lonas para sentar que você observou no MAC, Niterói.*

Leandro: Esta seria a série dos 'objetos homens'?

João: *Empilhamento é o título desta série. É exatamente o que ele pensou. Uma série de 'Homens Empilhado'.*

Leandro: Recordo agora de uma colocação do Vergara sobre a monotipia. Ele citou durante a entrevista que a monotipia a princípio pode ser realizada por qualquer pessoa, 'qualquer um pode fazer' são as palavras dele, mas percebo que o Vergara é um grande artista e sua obra não é coisa qualquer, é algo que começa pelo olhar.

João: *Mas é importante, às vezes o qualquer um faz é importante.*

Leandro: É também potência não é mesmo?

João: *Vejo dessa forma. Se a Arte é feita para ampliar a subjetividade do homem ou a sensibilidade do olhar se 'qualquer um faz' também até isso pode aproximar a pessoa de uma grande realização e não é a partir do momento que a pessoa acredita que eu (artista) posso ter um olhar sensível e fazer algo especial.*

Leandro: Penso na questão voltada para o ensino João. O que pretendo colocar é o seguinte: além desse potencial, dessa percepção, desse 'qualquer um pode fazer', ter essa consciência, tem também esse saber do artista que tem uma larga bagagem e vai trazer a 'esse qualquer um faz', vai mostrar algo da potência dele, da história da pintura assim, da história da arte vamos falar assim, da experiência dele com a arte. Penso que me encanta é isto sabe uma coisa que ao mesmo tempo qualquer um faz, ele deixa isso bem claro não é mesmo João? Mas ao mesmo tempo ele traz isso também o potencial dele para realizar esse trabalho.

João: *Compreendo. Este trabalho é uma plotagem de uma monotipia de um lenço feita em São Miguel das Missões.*

Leandro: Seria o 'Sagrado Coração'?

João: *Sim. A imagem é ampliada e impressa e em seguida Vergara pinta esta impressão, esclarecendo mais, primeiro ocorreu a pintura, em seguida a plotagem e em seguida monotipia e novamente pintura.*

Leandro: Vergara em seu procedimento integra as mídias, seria isto?

João: *Exatamente. É uma construção da imagem.*

Leandro: Este trabalho havia visto por fotografia apenas João.

João: *Isto é pigmento mesmo. São colunas de pigmento com parafina. Ótimo não é?*

Leandro: E que cores, não?

João: *São varias cores brasileiras, são as cores que estão na terra.*

Leandro: E sobre a questão da pesquisa no atelier, de que forma isto é organizado?

João: *Somos nós (João Vergara e equipe do atelier) que organizamos a questão das visitas ao atelier. Funciona da seguinte forma: se você reservou é para você vir para cá, apenas você. A intenção do Atelier na verdade é para visitaçõ e guardar os trabalhos e materiais com algum cuidado.*

Leandro: Armazenar?

João: *Mas assim...*

Leandro: E o tempo de produção, o tempo que o artista Vergara produz aqui no Atelier, ou ele produz em outros lugares?

João: *Ele vem para cá sim. É um prazer para ele o trabalho, então ele vem sempre que é possível.*

Leandro: Esses são os pigmentos? (reserva no atelier).

João: *Sim. Aqui estão os pigmentos. Aqui também há vários moldes para monotipia que é uma espécie de stencil. Deixa me ver se encontro os moldes para monotipia.*

Leandro: O Atelier recebe visitas de colégios, crianças?

João: *Recebe eventualmente. Veja! Ali estão as moendas.*

Leandro: Então ele mói os pigmentos no atelier?

João: *Sim, ele mói o carvão também.*

Leandro: Vergara citou na entrevista o que seria a ancestralidade mesmo do carvão que seria um dos primeiros pigmentos usado pelo ser humano. E esses são os materiais, são telas?

João: *São telas. Eventualmente tem algumas obras guardadas.*

Leandro: É que até mesmo observar como se dá o armazenamento do material é importante para meu aprendizado que poderei aplicar nas montagens que eu estou organizado, lógico, em uma escala muito menor.

João: *Mas não há nada demais. Acredito que isso seja bom para você perceber a simplicidade com que se organizam os materiais e o espaço.*

Leandro: Seria mesmo a ideia de um espaço de trabalho que pressupõe que os materiais estejam à mão e também um lugar de reserva das obras produzidas que tem a ideia de acúmulo e reserva. É um espaço que está em processo de transformação, seria isto João?

João: *Sim.*

Leandro: O Vergara recebe encomendas?

João: *Encomendas são poucas. Ele que faz encomenda pra si mesmo. Ele não gosta de estar submisso a um interesse, a uma encomenda.*

Leandro: Estava refletindo sobre o termo encomenda como, por exemplo, a montagem de uma exposição ou

projeto ou outras formas de trabalho dessa ordem que por vezes possuem prazos e não necessariamente encomenda de trabalhos para clientes em específico.

João: *Sim, mas depende. Quando há exposição existe prazo, com certeza. (João apresenta a equipe trabalhando no atelier).*

Leandro: O que são aquelas peças do fundo João?

João: *São feijões, são obras dele também.*

Leandro: E aquele móvel também, aquela cadeira?

João: *Aquele móvel não, (uma cadeira) aquele trabalho é do Zanine. Venha observar. José Zanine Caldas, já falecido, foi um designer e arquiteto bastante conhecido. E este trabalho é do filho dele que é um designer chamado Zanini de Zanine. É amigo da família Vergara. É dele o trabalho banco/escada e ele nos emprestou estas duas peças para ficarem aqui no Atelier. Essa peça aqui, por exemplo, é super premiada no exterior, salão de Milão e Nova York, inclusive.*

Leandro: Qual é a vista para o presídio Frei Caneca?

João: *O presídio se localizava naquele ponto onde hoje é aquele conjunto habitacional.*

Leandro: Essa montagem (escultura) João teria um diálogo, por exemplo, com o Amilcar e a questão do espaço?

João: *Com o espaço sim, sempre, mas na verdade essas esculturas têm a ver com a operação do corte, do recorte e do encaixe.*

Leandro: Então essa série seria a mais recente? A informação que tenho da conta da instalação no museu Açude que ocorreu no início do ano de 2013?

João: *Isso. É exatamente.*

Leandro: Qual seria a origem daquela imagem que apresenta aqueles dentes? Aquela imagem sempre me instigou.

João: *Esse é um trabalho 3D baseado nas fotografias realizadas na Turquia. Aqueles dentes são de bode que é uma iguaria naquele país. Talvez chame atenção por causa do olho do animal. Esse pode ser o fator que cause estranhamento no outro e na outra imagem você pode observar que aqueles elementos são sangue sugas, que para nossa cultura não tem muita significação, mas para eles é usada terapeuticamente. João prossegue: Aqui é a reserva técnica. Aqui tem o acervo fílmico (fotografias). Aqui são guardados os cromos das fotografias, e deve ser um local seco, possui umidificadora.*

Leandro: E sobre o processo criativo do Vergara, como seria? Por exemplo, ele observou a destruição do presídio do Frei Caneca. Como se dá essa tomada poética, vou chamar assim, quer dizer aquilo tocou o Vergara poeticamente ele decide trabalhar com aquilo, refletir sobre o tema, realizar as grandes séries, como isso ocorre?

João: *É por esse caminho mesmo, através da reflexão a ideia vai se formulando, ele vai se aprofundando, por exemplo, o presídio. Começou quando observou no jornal que seria implodido, e isso o tocou pelo fato de nesse presídio ter estado vários presos políticos. E*

*então, ele retoma várias questões de memória e a partir disto sua pesquisa vai se aprofundando. O que na verdade não é uma pesquisa antropológica ou científica, é artística, tem a ver mais com essas impressões, às vezes imprecisas, às vezes mais, que tem mais a ver com a memória oral.*

Leandro: Vergara citou, por exemplo, a questão da ferradura e a domesticação do cavalo pelos mongóis. Falou sobre a passagem do estreito de Bering que poderia indicar que os ancestrais dos índios brasileiros fossem os mongóis, povo da baixa Ásia.

João: *Então, pode também não ser, compreende? São essas crenças exatamente. Essas versões, essas histórias mesmo que são transmitidas oralmente e que de alguma forma por ele lá ter estado e ter refletido sobre isso e seu gesto de trazer essa reflexão através de uma imagem. Que imagem é essa? No caso ele encontrou na monotipia e também da mesma forma também a fotografia, poderia ser outro tipo de abordagem.*

Leandro: Vergara percebeu uma potência na monotipia, mas poderia também observar isso na fotografia e trabalhar com essa liberdade de utilizar o material que se adéque a sua questão poética, seria isso?

João: *A ideia da monotipia em si é trazer a escala real do vestígio real, a terra daquele local e tudo que, impregna o tecido com essa matéria, uma folha, uma palha...*

Leandro: Trazer essa essência, essa marca...

João: *Há uma intenção que também é poética porque normalmente quando Vergara viaja ele leva um lenço de*

*um lugar significativo. Na exposição que você observou no MAC, Niterói essa questão estava sistematizada apresentando os locais onde Vergara viajou, mas nem sempre isso está evidente.*

Leandro: O que havia observado nas exposições anteriores não trazia de modo evidente a questão do lenço.

João: *Normalmente ele preenchia uma parede com lenço. Foi exposto na Bienal do MERCOSUL, mas acredito que ele começou a montar os lenços no Projeto Oi Futuro, exposto no MAM do Rio?*

Leandro: Em que período foi o projeto em parceria com a Oi Futuro?

João: *2008. A exposição ocorreu em 2008.*

Leandro: Observo também uma questão da dimensão, por exemplo, Vergara viaja, traz referências, traz a monotopia, trabalha no atelier com a pintura não é mesmo?

João: *Sim. Veja. Este é o último lugar onde guardamos as 'tranqueiras'. A instalação Liberdade que refere-se ao presídio era guardada aqui. Ficava montada nesse local. Aqui ocorreu um acidente, os armários cederam com o peso. Aqui está embalada a série Empilhamento.*

Leandro: E a visão do Vergara sobre a academia que é uma questão que pode ser complicada em certo sentido pela ênfase teórica que afastaria o artista da percepção voltada para as descobertas no fazer e na experimentação através da liberdade de ir ao lugar com sua visão e não necessariamente investido de uma

bagagem teórica, O que o Vergara fala a respeito da academia?

João: *Quando chamado para uma fala ele costuma ir. Ele não tem muito preconceito sobre a academia, por exemplo, há muitas pessoas 'legais' na academia. Há artista que é professor, outros professores estão envolvidos com curadoria, então são pessoas que estão próximas, compreende? Lógico que terá aquela pessoa que é 'fechada' para o dialogo, etc. Mas a questão do Vergara é a seguinte: Ele é partidário da liberdade. Se ele sentir, se a pessoa tiver aberta...*

Leandro: Se tiver potencial, independente de onde esteja, assim, o que representa, mas essa abertura pra saber, pra conhecer não é João?

João: *Exatamente.*

Leandro: como a frase do Borges na exposição não é mesmo? Quer dizer, descobri que era ignorante desde o início, por isso digo, não sei! E que devo buscar conhecer..

João: *Sim.*

Leandro: Vergara trabalha nesse Atelier a quanto tempo?

João: *Desde o ano 2000.*

Leandro: E antes onde era localizado o atelier do Vergara?

João: *Era localizado aqui mesmo no estado do Rio de Janeiro no município de Cachoeira de Macacu.*

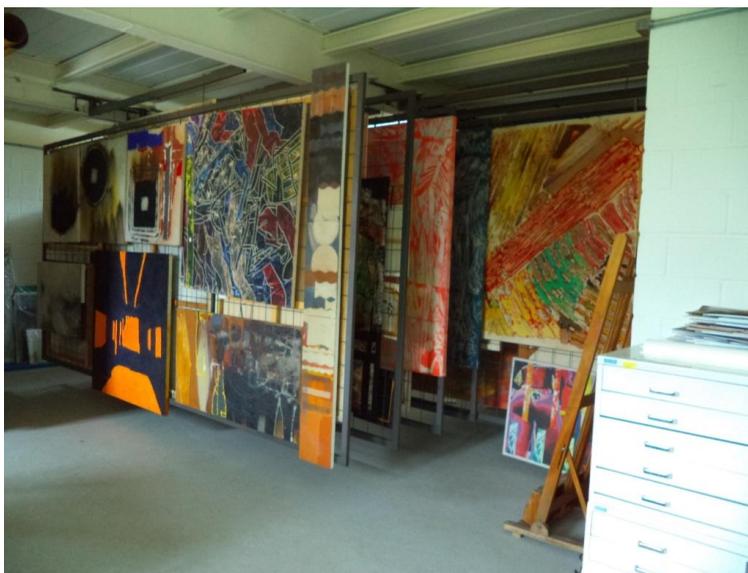
Leandro: Qual é sua formação João?

João: *Eu sou formado em desenho industrial. Em seguida cursei MBA (Mestre em Administração de Negócios), em gerência de projetos e mestrado em Gestão de Bens Culturais.*

Leandro: Você realizou sua formação no estado do Rio Janeiro?

João: *Sim. Na Fundação Getúlio Vargas e a graduação na PUC/Rio.*

Figura 59 - Reserva técnica do artista Carlos Vergara, 2013.



Fonte - Acervo do autor.