

Silvia Carvalho







Sobre Pintura & Ateliê
(Reflexões da artista/professora)

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
MESTRADO
DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES VISUAIS

Sobre Pintura & Ateliê
(Reflexões da artista/professora)

SILVIA SIMÕES DE CARVALHO

Dissertação de Mestrado em Artes Visuais, elaborada no
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do
CEART/UDESC.

Orientadora: Professora Dra. Jocielle Lampert, aluna Silvia
Simões de Carvalho.

FLORIANÓPOLIS- SC

2016

C331s

Carvalho, Silvia Simões de
Sobre pintura & ateliê: reflexões da
artista/professora / Silvia Simões de
Carvalho. - 2016.

112 p. il. color ; 23 cm

Orientadora: Jocielle Lampert de Oliveira

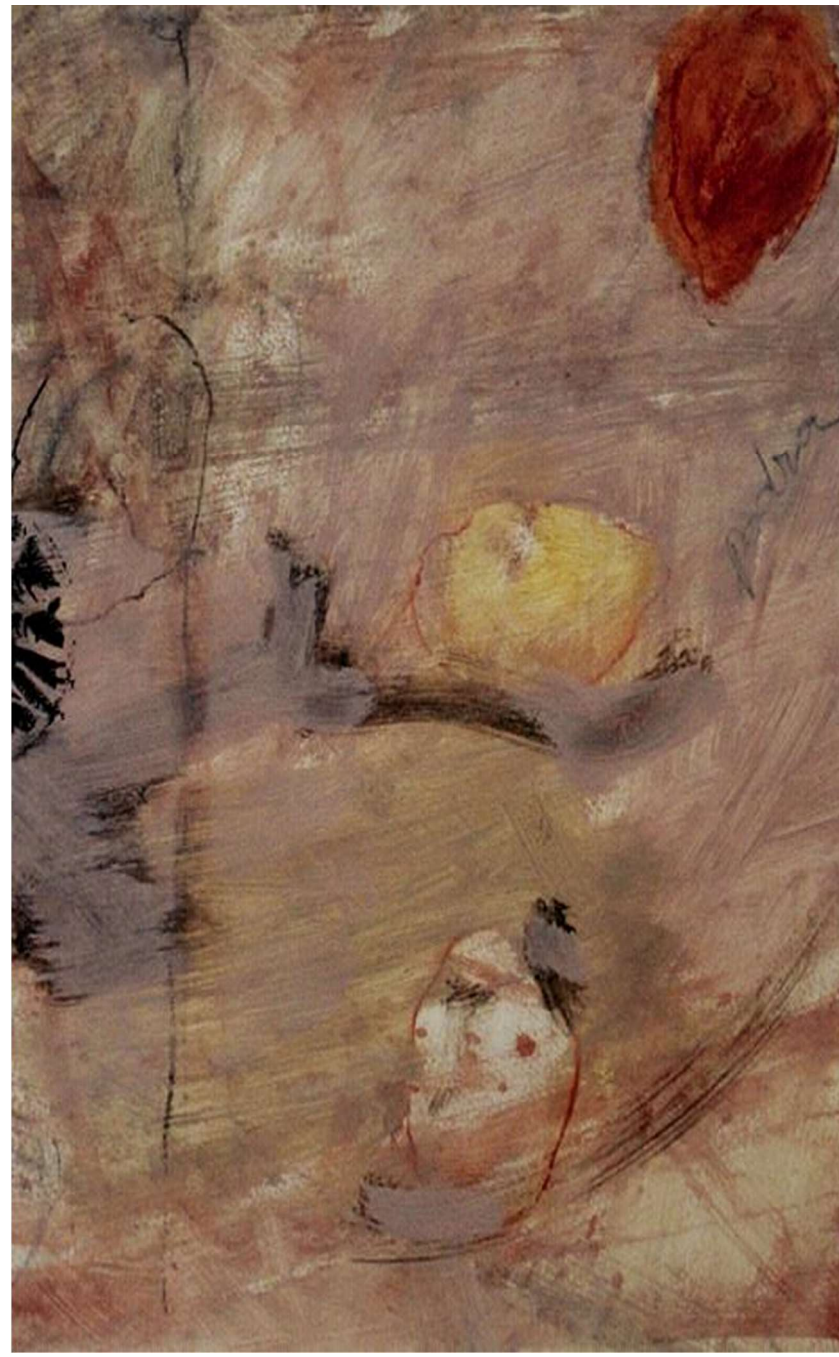
Bibliografia: p. 110-112

Dissertação (Mestrado) - Universidade do
Estado de Santa Catarina, Centro de Artes,
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais,
Florianópolis, 2016.

1. Pintura. 2. Arte - Brasil. 3. Arte -
Estudo e ensino. I. Oliveira, Jocielle
Lampert. II. Universidade do Estado de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais. III. Título.

CDD: 750 - 20.ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC



Imagens 5 e 6
Série *No meio da pedra tinha um caminho.*
PNT.Grafitte.Sanguínea.Papel Montval. A4.2015.

Sobre Pintura & Ateliê
(Reflexões da artista professora)

SILVIA SIMÕES DE CARVALHO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM ARTES VISUAIS

Dissertação de Mestrado, em Artes Visuais elaborada no Programa de Pós-
Graduação em Artes Visuais do CEART/UDESC.

Banca examinadora:

Orientadora: _____

Professora Dra. Jocielle Lampert de Oliveira (UDESC)

Avaliador externo: _____

Professor Dr. Marco Garaude Giannotti (USP)

Avaliador interno: _____

Professor Dr. Antônio Carlos Vargas Sant'anna (UDESC)

Suplente: _____

Professor Dr. Fernando Augusto dos Santos Neto (UFES)

Florianópolis, 12 de julho de 2016.

Dedicatórias

Dedico esta pesquisa a meus pais que sempre apoiaram minhas escolhas.

Agradecimentos

À Divina Natureza, que me proporcionou incríveis banhos de mar e inigualáveis caminhadas meditativas à beira de águas cristalinas, contribuindo expressivamente para a compreensão do processo artístico e a maturação da escrita.

Aos meus pais, Dora e Rubens, que motivaram a escolha nem sempre simples, mas muito apaixonante.

Aos meus irmãos músicos, Roberto e Ronaldo, que muito me influenciaram com sua Arte.

Ao meu irmão Rubens Jr, pelo apoio e incentivo financeiro em momentos difíceis.

Ao homem, companheiro, amigo, Paulo César, pela compreensão e cumplicidade.

À minha orientadora, professora, artista, amiga, Jocielle Lampert, pela dedicação e paciência, sem limites de tempo e espaço.

Aos membros da banca, Antonio Carlos Vargas, Marco Giannotti e Fernando Augusto dos Santos, que contribuíram - e muito! - para o aprofundamento desta pesquisa.

À Capes, pelo auxílio à pesquisa.

E a todos aqueles que participaram desta Dissertação, direta ou indiretamente, com ideias, sugestões, conversas... Sempre bem vindas!

Diagramação: Katia Speck

Encadernação: Ana Carolina Ferreira Martins

Revisão de texto: Roberto Simões de Carvalho

Quando curiosamente te perguntarem,
buscando saber o que é aquilo, não
deves afirmar ou negar nada.

Pois o que quer que seja afirmado não é verdade e
o que quer que seja negado não é verdadeiro.

Como alguém poderá dizer com certeza o que aquilo possa ser
enquanto por si mesmo não tiver compreendido plenamente o que é?
E, após tê-lo compreendido, que palavra deve ser enviada de uma região onde a
carruagem da palavra não encontra uma trilha por onde possa seguir? Portanto,
aos seus questionamentos oferece-lhes apenas o silêncio. Silêncio - e um dedo
apontando o caminho.

(Verso Budista - O espírito do Zen, 2008, p.18)

RESUMO

Este projeto tem por objetivo principal refletir sobre o processo pictórico. Para tal, estabeleço o espaço do meu ateliê como eixo propulsor da interação entre Arte e Experiência, local que gera produção como poética e reflexão, como ensino/aprendizagem no campo das Artes Visuais. Assim, articulo Pareyson (2001), no sentido de construir relações associadas ao saber e ao conceito da experiência, com escritos de artistas - e professores - que deambulam sobre a pintura hoje. Desta forma, minha pergunta paira na seguinte questão: É possível refletir sobre pintura, considerando Arte como Experiência em ateliê?

Palavras-chave: Arte e Experiência; Ateliê; Pintura.

ABSTRACT:

This project aims to reflect on the pictorial process. Through this method I use the space of my studio as a propeller shaft of the interaction between art and experience. And it is, in this space that production is generate in a poetic and reflective manner as a teaching / learning process in the field of Visual Arts. Therefor, I cite Pareyson (2001), in order to associate building skills with knowledge, and the concept of experience with the writings of artists (and teachers) who roam about painting nowadays. Thus my question hangs in the following: Is it possible to reflect about painting, considering Art as Experience in studio?

Key words: Art and Experience; Studio; Painting.





Imagens 6 e 7
Rancho Queimado - SC. 2008

Sumário

17	I. Apresentação
20	II. Fontes
21	Materialidade
27	Cor-forma
32	III. A carne da Terra/pigmentos naturais terrosos (PNT)
42	IV. Desenhos & fotografias = processo
47	V. Visita a ateliê
53	VI. Arte-Experiência
55	Prática <i>DE</i> ateliê
60	Prática <i>NO</i> ateliê
75	VII. Visualidade da pesquisa
95	VIII. Conclusão:
95	Notas e experiências: reflexões da artista/professora
98	Questionário <i>Joe Fig</i>
105	IX. <i>Insight</i> /ensaio
110	Bibliografia

I. Apresentação

Cabe ressaltar que o foco de meu interesse em Artes Visuais está dirigido para o campo da pintura, desenvolvida preferencialmente em ateliê, com braços estendidos para o entorno, que chamo de *jardim*. Para ponderar sobre o tema, procuro tecer urdiduras em relação aos seguintes objetos: pintura e ateliê - como uma trama, construída 'pincelada a pincelada', 'camada a camada', 'cor a cor', por meio da experiência vinculada ao fazer pictórico, e sobre o ensino/aprendizagem, junto aos alunos.

O fato de ter iniciado um percurso na pintura em 1998, e seguir pintando desde então, faz com que a escolha pelo contexto seja algo acalentado mais pela alma que somente pelo intelecto, que fale à mente e ao coração. Assim, da mesma forma que para Iberê (1994), o momento de criação é seguido pela voz da intuição - "(...)é minha carne, é meu corpo, o meu sangue e o meu espírito" (CAMARGO,1994,p.26).

De fato, a paixão pela pintura pôde abrir caminhos rumo ao exercício diário de ateliê, como artista/pesquisadora e, conseqüentemente, professora na área de Artes Visuais. Propiciando ampliar o repertório artístico-criativo também daqueles que buscam meu ateliê como um espaço/tempo não institucional, na possibilidade de 'ver' a pintura por outras brechas, descortinar um caminho, um meio, e não somente um fim em si.

Como parte destacada da pesquisa, afirmo que visitar ateliês de artistas pôde disparar em mim afetos pela ação pictórica em loco, desde o período da Graduação até os dias de hoje. Fato este que possibilita situar a produção, o processo artístico, a investigação e o ensino/aprendizagem. Considero que a experiência em ministrar aulas ou, como costume chamar, encontros de pintura, alia e amplia o repertório poético e conceitual - de professor e aluno - por meio de seus atravessamentos. Os autores referenciais são como aportes teóricos em busca de uma luz a nortear a caminhada. Procuro ancorar minhas reflexões em Pareyson, para articular conceitos de experiência (2001), e

Albers (2009), para investigações sobre a cor. A 'voz'¹ de pintores e artistas (e professores) evidencia o processo artístico e o desdobramento na contemporaneidade, e tem sido de extrema relevância para nortear, refletir, instigar e compreender diferentes maneiras do fazer pictórico e possíveis afastamentos e aproximações, "afinidades ou incompatibilidades, as ressonâncias ou antipatias subitamente percebidas pelo gosto" (PAREYSON, 2001, p.132), em relação à pintura que busco construir.

Destaca-se, o foco na pintura e relato pessoal, que envolve os materiais, técnicas, procedimentos e metodologia por mim utilizados, como, por exemplo, o pigmento natural terroso - ao qual referir-me-ei, ao longo do texto, pela sigla PNT. O desenho, a fotografia e o ateliê, como partes constitutivas da prática artística, como artífice e professora, em diferentes momentos que complementam-se no fazer e pensar Arte, são ferramentas fundamentais para mobilizar reflexões, entre alunos e eu.

Ressalta-se que minha metodologia vem sempre acompanhada pela ação pictórica, ou seja, teoria não vive sem prática e vice-versa. No intuito de buscar 'outras' soluções técnicas e estéticas para o trabalho, tendo como proposta recriar a maneira atual de pintar, compartilho o trajeto de uma série de trabalhos (em técnicas variadas), iniciado em meio ao processo de pesquisa e escrita da Dissertação.

¹ Refiro-me à voz porque utilizo vídeos e entrevistas desses artistas como referência à pesquisa.

Em '*Insight/ensaio*', faço um breve relato da visita do grupo Apotheke, da UDESC, ao meu ateliê, em abril de 2016. Dessa vez não fui eu que visitei o ateliê de um outro artista, mas o 'próprio' ateliê que veio ao meu espaço. Portanto, presenciar os Apotheke'S em plena ação artística em meu jardim, detonou-me um olhar mais acurado sobre o lugar.

Na conclusão, consta minha entrevista baseada na tradução do questionário desenvolvido por Joe Fig, e extraído do livro *Inside the Painters Studio* (2005). O Estúdio de Pintura Apotheke² trabalha o questionário amplamente na Revista Apotheke, e, até sua terceira edição, realizou entrevistas com cinco artistas que trabalham com a linguagem bidimensional, sobretudo pictórica.

² Criada em 2015, a revista faz parte do Projeto de Pesquisa vinculado ao Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke (PPGAV/UDESC), que tem como objetivo aprofundar e difundir conhecimentos na área da expressão pictórica, sobre coordenação e orientação de Prof. Dra. Jocielle Lampert. Disponível em: <<http://www.apothekeestudiodepintura.com>>.

II. Fontes

É essencial, em suma, que tanto o influxo da sociedade sobre a arte quanto o influxo da arte sobre a sociedade, tanto os antecedentes e os conteúdos da arte quanto a suas funções e seus objetivos, tornem-se, para o artista, estímulos formativos e possibilidade de arte (PAREYSON, 2001.p.117).

Citarei alguns dos artistas que servem de referência, influenciando minha investigação com os materiais e os métodos em pintura. Foram basicamente dois os aspectos norteadores de minhas escolhas:

1. Artistas que motivaram o uso da matéria orgânica como elemento pictórico, visual e poético.
2. Artistas que me influenciaram na observação da cor e na liberdade das formas.

Para tal, cabe contar brevemente como surgiu a primeira fagulha. Em 1996 havia começado meus primeiros experimentos em pintura. Comprei uns poucos tubinhos de tinta a óleo, terebintina, óleo de linhaça, alguns pincéis e duas pequenas telas. No início, utilizava a tinta de maneira totalmente equivocada, tentando dissolvê-la em água, como no gouache. Depois de tentativas frustradas, percebi que precisava usar o óleo de linhaça para 'esticar' a tinta e torná-la mais 'diluída', e que, ao utilizar a terebintina na primeira camada, poderia deixar a tinta mais opaca e a secagem mais rápida. Aos poucos, bem aos poucos, fui compreendendo que, ao colocar camadas mais escuras em baixo e camadas mais claras em cima, ou começar com camadas magras, ou seja, com tonalidades mais claras e diluídas, e ir sobrepondo camadas mais espessas, poderia construir velaturas. Desenvolvia alguns trabalhos em pequeno formato, com temática figurativa, um tanto surrealista, pois o desenho está sempre presente em meu processo criativo. Mas logo tive de abandonar a tinta a óleo. Por pintar na sala de um diminuto apartamento, com ventilação inadequada para dispersar os cheiros da

terebintina e dos solventes, iniciava-me um processo alérgico em relação a esses materiais químicos. Já estava apaixonada pela pintura, mas necessitava mudar a tinta. Guardei os tubinhos de óleo e comprei gouaches, e, mais tarde, acrílicas, em potes e bisnagas. Fazia experimentações em papel A3 e em telas de pequeno formato. Foi nesta época (1998) que procurei o curso de Rubens Oestroem³.



Imagem 8

Rubens Oestroem em seu ateliê.

MATERIALIDADE

Rubens Oestroem sempre foi uma das referências mais relevantes da pintura em Santa Catarina. Em 1998, fui ter aulas de pintura com ele no CIC⁴. Nas aulas, aprendi a utilizar pigmentos sintéticos (em pó e líquido) misturados ao verniz acrílico, para fazer minha própria tinta, e PVA com cola branca, para preparar a base da tela. Essa 'descoberta' disparou-me uma enorme vontade de 'explorar' mais esses materiais na pintura, pois me proporcionava uma sensação de maior liberdade, em virtude do baixo custo. Desde então, passei a experimentar muitos materiais.

³ Oestroem é um dos artistas que respondeu o questionário de Joe Fig, realizado pelo Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke em 2014. Imagem disponível em: <<http://ndonline.com.br/florianopolis/plural/292942-rubens-oestroem-comemora-40-anos-de-arte-com-exposicao-e-lancamento-de-catalogo-em-florianopolis.html>>. Acessado em 22 de maio de 2016.

⁴ O CIC (Centro Integrado de Cultura) é um espaço cultural de referência em Arte em Santa Catarina. Nele, está localizado o MASC (Museu de Arte de Santa Catarina), além de oficinas de Arte, o MIS (Museu da Imagem e do Som), o Teatro Ademar Rosa, um cinema e o Café Matisse.

Na mesma época, me mudei do pequeno apartamento para uma casa espaçosa, quase à beira do mar do Campeche (situado na parte Sul da Ilha de Santa Catarina), fato que me proporcionou um estreitamento relacional com a praia. Em minhas andanças pelas dunas, passei a colher objetos orgânicos, conchas, tocos de madeira, areia. "Muito processo de preparação de diversos materiais agregados à pintura" (OESTROEM, 2015), e que está sempre em transformação(????). A partir daquele momento, os aspectos físicos da natureza começavam a fazer parte de minha pintura.

Com o tempo, as experimentações expandiram seus horizontes e vieram os restos de poda de grama, folhas de árvores, sementes, flores, que têm um tempo de deterioração relativamente rápido, principalmente por conta da alta umidade da Ilha. Os inorgânicos ou industriais, como restos de rede de pescador, luvas de silicone (sujas de tinta), barbantes, papéis variados e jornais, não utilizei por muito tempo. O mais próximo do que busco hoje - a terra - foi areia, que confere ao trabalho uma textura matérica bastante resistente e áspera. A terra veio depois, e passei a usá-la na composição, junto com a tinta acrílica.

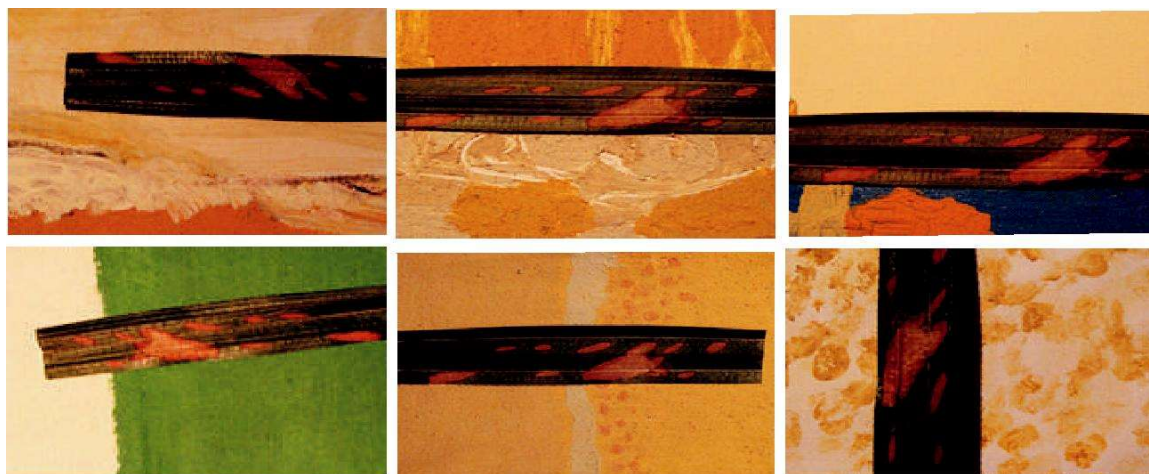


Imagem 9

S/ título. Casca de bananeira. Areia da praia. Barro. Lápis dermatográfico preto. Tinta acrílica s/ tela. 1998.

Durante a época da Graduação, 2006 a 2010, pude conhecer o universo criativo de vários artistas brasileiros contemporâneos, através de um programa de Arte Educação que assistia pela emissora SESC TV, chamado *O mundo da Arte*. Karin Lambrecht foi uma das artistas que deteve o meu olhar. É diferente quando lemos um texto sobre artistas e quando ouvimos a fala do próprio artista. A identificação com o procedimento e os materiais utilizados no fazer pictórico da artista - o barro, por exemplo - demarcou parte de minha produção posterior, ainda durante o Curso de Bacharelado e o Trabalho Final de Conclusão de Curso. Em sua série *De Corpo e Alma*⁵ - pinturas entre 1999 e 2002 - Lambrecht começa por esticar o grande tecido de algodão cru na areia bege escura, pega a água do rio com um balde e a despeja na superfície por pintar. Faz desenhos com pedaços de barro e carvão sobre a terra encharcada, que se funde aos fios da trama. Mistura o barro vermelho na água dentro do balde, forma uma lama e vai aplicando com as mãos a terra enlameada no tecido molhado. “Mais ou menos três meses de ação e de sobreposição de camadas e mais camadas”, dizia a artista.



Imagem 10 - Karin Lambrecht em processo⁶.



Imagem 11 - Karin Lambrecht. S/ título.
Terra rosa da região de Caraíva, sul da Bahia, em
meio acrílico e carvão s/ lona. 270 x 270cm.
1999/2000

⁵ Disponível em: <<http://artenaescola.org.br/dvdteca/catalogo/dvd/126/>>. Acessado em 09 de janeiro de 2016.

⁶ Imagem capturada de vídeo disponível em:

<<http://artenaescola.org.br/dvdteca/catalogo/dvd/126/>>. Acessado em 22 de maio de 2016

o que
 o colorido em si
 de igualdade
 homem e natureza

Karin Lambrecht (2015)
 um floufrou...
 - aspectos físicos da natureza

- O ideal é todos os dias fazer
 uma camada e pigmento

- a minha pintura é bem estável,
 não...
 - a água faz parte da natureza
 da minha pintura

Quando eu pinto é como se
 eu estivesse falando com alguém

A gente quer pintar, entende ele
 verdadeiramente o que é pintar. A pintura
 é um processo muito + do
 que a arte conceitual?

Serrano
 BASP
 Jobe

→ eu não pinto + trabalho,
 feito, os pigmentos são até
 os mesmos, mas é uma
 questão do tempo, do
 corpo.

eu sempre trabalho com poucas
 cores de uma vez e poucas
 camadas.

Ao longo tempo elas nunca
 desbotam.

Uma pintura que ela está
 pronta, ela brilha.

tema da minha
 gosto de pintar e fazer por
 causa da memória da terra,
 muitas camadas vai adquirindo
 do tempo e profundidade,
 como se fosse...

Imagem 12

Anotações de ateliê sobre processo de Lambrecht. Estudos escritos.

Nessa época, já utilizava a terra na tela, junto às tintas acrílicas. O procedimento de Lambrecht nessa série, provocou-me a vontade de utilizar o PNT diretamente no algodão cru, por meio de uma abordagem mais experimental no fazer pictórico. Desta curiosidade, nasceu a série intitulada *Estações-pinturas ao tempo*, um 'parto' por mês, ao longo de doze meses. Nesta época, depositava o pigmento para criar massas tonais nas pinturas e sobrepunha pequenas peças moldadas em cerâmica, as quais se assemelhavam a molduras de quadros, além de fios de arame enferrujados encontrados na rua. Os trabalhos, expostos ao tempo, sofriam intervenções da chuva, do sol, do vento, das diferentes intempéries de cada estação do ano. Os objetos imprimiam suas marcas no tecido, como monotípias, e davam ao trabalho um caráter ainda mais rústico. Todas as etapas foram desenvolvidas fora do ateliê. A utilização do espaço do jardim, ao ar livre (parcialmente protegido por bananeiras) reverenciava a parceria com a natureza. Lambrecht afirma⁷ que as cores de terras nunca desbotam, e quanto mais elas sujam os dedos maior o seu poder de tingimento. Ouvir isso de uma artista com a experiência pictórica de Lambrecht, aguça ainda mais minha disposição em adensar na pintura com esse material que, apesar de orgânico, tem característica permanente. "Gosto de pintar com terra por causa da memória da terra(...) muitas camadas vão adquirindo força e profundidade, como se fosse luz" (LAMBRECHT, 2015). O pigmento assemelha-se a têmpera em relação à transparência; quanto mais camadas aguadas sobrepostas, mais o caráter da terra vem à tona. É uma matéria com muita personalidade.

⁷ O Universo de Karin Lambrecht. Prêmio Funarte Mulheres na Arte. Disponível em: <<http://www.flowfilms.net/vinheta.html>>. Acessado em 10 janeiro de 2016.

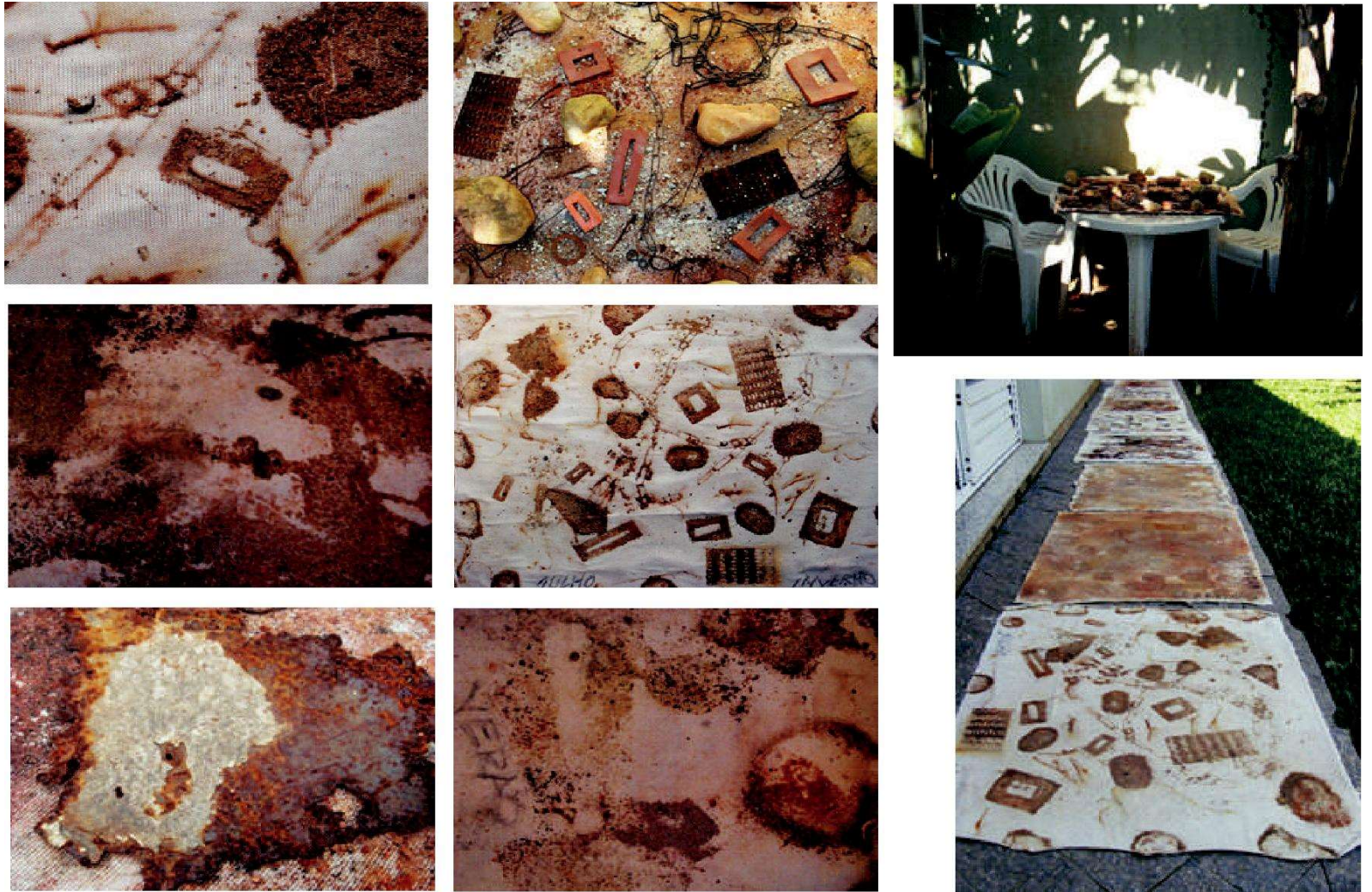


Imagem 13

Série Estações-Pinturas ao tempo. PNT s/ tela. 80x100cm (cada). 2006.

COR-FORMA

Em 2008, tive o primeiro contato com a pintura de Paulo Pasta. Ao ver a cor de Pasta, pensei: é isso, interessa-me muito essa não-cor, que vibra, é fria mas tem uma temperatura quente, que mergulha em um silêncio e um tempo sem limites, destas passagens quase imperceptíveis de tão suaves.

(...)eu associo a relação que eu faço com as cores, com o funâmbulo. O funâmbulo é o homem que caminha na corda bamba. Eu acho que a minha cor se não caminhar na corda bamba, não funciona. Então, tem que acontecer esse momento em que tudo está para se desmanchar ou para acontecer. Esse limiar onde as coisas estão aparecendo e desaparecendo. Em equilíbrio instável. Enfim, é isso que eu gosto de fazer com a cor. Quando o quadro atinge esse momento, quando a pintura atinge esse ponto, eu acho que a pintura está pronta ⁸. (PASTA,2013)

A pintura de Pasta⁹ traz à tona um vácuo meditativo embora não melancólico. Não fala de transparências nem de escorrimentos, mas de camadas construídas racionalmente umas sobre as outras, de maneira quase obsessiva. De fato é pintura-pintura, conservadora, no que concerne ao material (óleo). É poética e altamente contemplativa, “ensina uma nova maneira de olhar e ver a realidade”(PAREYSON, 2001,p.25), nos convida a chegar mais perto. Lembra a pintura de Arcângelo Iannelli¹⁰ (1922-2009), com seu silêncio e diluição das formas. Certa afinidade com os grandes campos de cor vibracionais de Mark Rothko¹¹(1903-1970).

⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=s9iYoaNxIVM>>. Acessado em 31 de março de 2016.

⁹ Imagem disponível em: <<https://www.pinterest.com/galeriaestacao/quase-figura-quase-forma/>>. Acessado em 02 de março de 2016.

¹⁰ Imagem disponível em: <<http://www2.uol.com.br/arcangeloianelli/obras/09/foto04.htm>>. Acessado em 02 de março de 2016.

¹¹ Imagem disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/rothkp-black-on-maroon-t01031>>. Acessado em 02 de março de 2016.

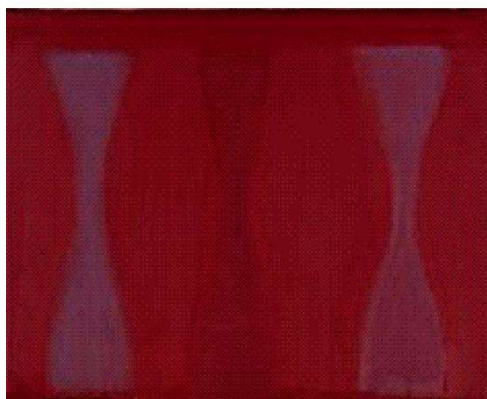


Imagem 14
Paulo Pasta. *S/título*. Óleo s/
tela. 20x26cm. 1997/1998.

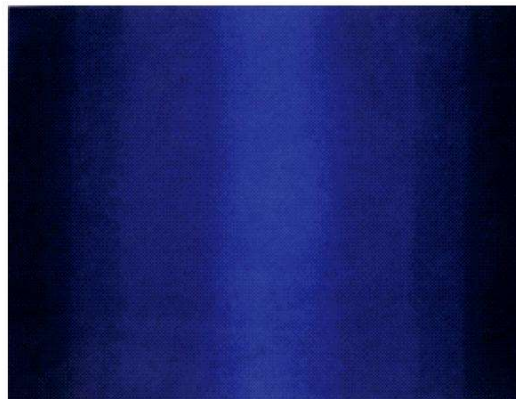


Imagem 15
Arcângelo Iannelli. *Vibrações
amazul*. Óleo s/ tela.
160x200cm. 2001.

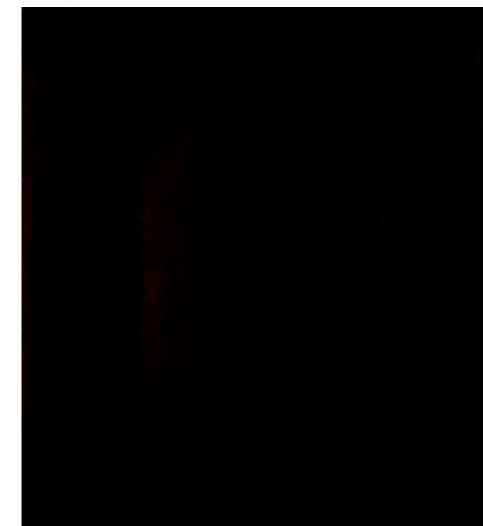


Imagem 16
Mark Rohtko. *Black on Maroon*.
Óleo s/ tela. 105x144cm. 1958.

Desde então, detive o meu olhar sobre a paleta acinzentada, de tons monocromáticos, aveludados. Minha pintura, à época, era povoada de cores fortes quase vindas diretamente do tubo. O caráter fosco dos pigmentos 'cor de terra', os terracotas, os laranjas, os ocres, os vermelhos, não me incomodava, e sim os tons berrantes das tintas acrílicas, além do excessivo uso do preto e das linhas. Cabe afirmar que meu trabalho 'sofreu' grande influência - até hoje - ao estudar mais profundamente a paleta de Pasta. Pude perceber que minha investigação na pintura começava a traçar novos rumos; de cores fortes e intensas para tonalidades suaves e pálidas; de formas ruidosas e pesadas para eliminação e/ou leveza das linhas e utilização de muito branco. De fato, procurava arduamente silenciar a pintura, calar os tons por meio da paleta reduzida. Passei a utilizar quatro ou cinco cores, nunca diretamente do tubo, misturadas ao branco. Cada vez mais, os pigmentos foram tomando o lugar da tinta acrílica e, ao dar continuidade ao processo de colheita do material orgânico, passei a escolher (enxergar) tons de cinza. Acinzentados e azulados integravam-se aos variados brancos, amarelos suaves, rosas delicados, lilases cor de carne e verdes sutis, cores encontradas em Santa Catarina e em São Paulo. Surgiam os cinzas coloridos.

Em minhas pesquisas, percebo que a escolha por variados cinzas é buscada por muitos pintores na atualidade, talvez como uma maneira de conferir à pintura um ar mais racional, frio, imerso em um tempo concreto, literalmente mais cinza, mais apático, metálico, tecnológico. Diferentemente, por exemplo, da época do Expressionismo, em que a dramaticidade era expressa especialmente através dos vermelhos vivos, sangrentos, ou do Renascimento, em que o preto sombrio era a cor primordial da obscura seriedade dos temas ligados à religiosidade.

Edward Hopper¹² (1882-1960) soube traduzir densamente a cena da solidão Norte Americana. Seus personagens parecem feitos de cera, imóveis, pessoas sem alma. Porém, sua pintura não é desprovida de alma, e sim "imagens que têm um significado humano, que falam à mente e ao coração, que transmitem sentidos interiores e profundos" (PAREYSON, 1997, p.155). Refletindo a partir de Pareyson, a obra de Arte, seja qual for a linguagem, propõe um diálogo com o espectador, quando existe nela algo que transcende o corpo da matéria e 'revela' o artista por inteiro. Em Hopper, uma sombra pode ser azul, lilás, marrom, cinza, e um fecho de luz, amarelo, rosa, laranja, bege, verde. Os tons de preto não são puros, mas sobreposições de mistura de cores, aplicados em direções opostas, conferindo movimento à composição. "Talvez eu não seja muito humano. O que eu queria era pintar a luz do sol na parede de uma casa" (HOPPER, 1992, p.15). Ao olhar de perto a pintura do artista, é possível ver, as pinceladas curtas e rápidas, os 'erros' e as várias camadas surgindo umas sobre as outras. Uma parede de Hopper nunca é chapada.



Imagem 17

Edward Hopper. *Uma mulher ao sol*. Óleo s/ tela. 101,6x152,4cm. 1961.

¹²Imagem disponível em: < <http://www.daydaypaint.com/blog/tag/edward-hopper-paintings-for-sale>>. Acessado em 04 de março de 2016.

O pintor alemão Lucian Freud¹³ (1922-2011) também está sempre presente em minhas aulas e pesquisas em relação, principalmente, ao uso da cor na construção dos personagens. O primeiro contato com sua pintura foi através de uma pequena nota em um jornal de São Paulo, em 2007. Recortei imediatamente a foto e a guardei em meu 'banco de imagens'. Fui arrebatada por sua paleta de deliciosos cinzas, e a quase real carnalidade de suas figuras humanas. Freud pintava com a presença de modelos, normalmente parentes, amigos e conhecidos.

O meu trabalho é autobiográfico. É sobre mim próprio e o que me envolve. É a tentativa de um testemunho. Eu trabalho a partir de pessoas que me interessam, e que me são queridas e sobre as quais penso, em salas que eu habito e conheço (FREUD, 2007, p.7).

De fato, seu trabalho propõe uma leitura autobiográfica observada por meio da natural intimidade entre ele e seus modelos/personagens. Eles parecem 'repousar' sobre um sofá ou uma cama rota, cenário que conduz a uma narrativa imediata, que paira sobre temáticas incomodas - a apatia e a solidão - "explorando os sentimentos que conhecemos mais profundamente" (FREUD, 2007, p.33).



Imagem 18

Lucian Freud. *Supervisora da Segurança Social a dormir*. Óleo s/ tela. 150x250cm1995.

¹³Imagem disponível em: < <http://www.aztecanoticias.com.mx/notas/cultura/63688/muere-el-pintor-britanico-lucian-freud>>. Acessado em 04 de março de 2016.

É evidente a degradação humana que emerge de suas imagens, não somente através das formas e expressões faciais, mas pelo uso sistemático da cor. A palidez evidenciada por amarelos-esverdeados, rosados e lilases carnais, azuis-arroxeados em veias pulsantes, veludos marrons-avermelhados dos móveis rasgados pelo tempo, paredes encardidas por diversos cinzas e repetidas camadas coloridas de óleo obsessivamente empastadas sobre o rosto, em sinal das deformidades anunciadas pelo rigor da vida.

Entende-se que, por meio da influência, é possível obter alargamentos de conceitos básicos em relação a cor e forma, por exemplo, tão característicos da pintura, e ser aprendidos ou aprimorados a partir do estudo minucioso da obra de outros artistas, Mestres que abrem caminho para a originalidade individual.

III. A carne da terra - Pigmentos Naturais Terrosos (PNT)

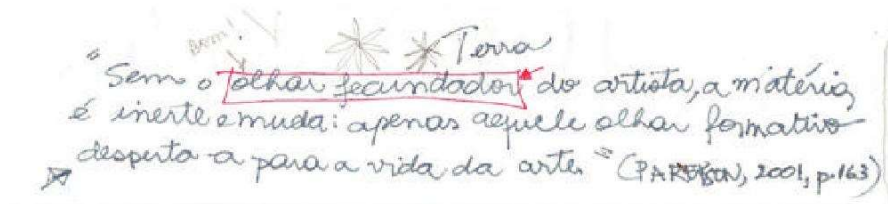


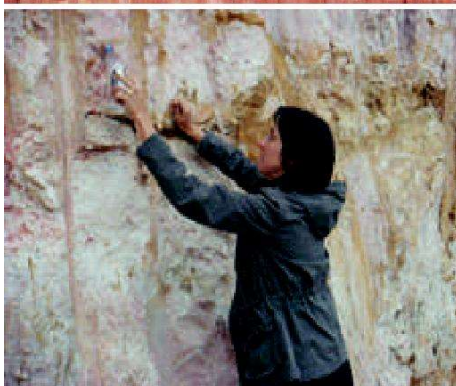
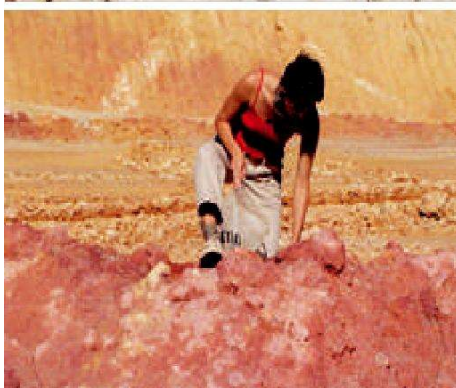
Imagem 18 - Citação de Pareyson. Estudos escritos.

Para abordar aspectos de minha caminhada na pintura, elegi o PNT, dentre as técnicas que utilizo, por ser o material mais desafiador e instigante. Elemento este, extraído diretamente da terra para a tela.

Para salientar esta escolha, faço um pequeno recorte crítico-filosófico sobre o local em que vivo há 26 anos. Início pela relação Homem-Meio, neste caso, Eu-Ilha. É fato que Florianópolis tem sido 'bombardeada' pela especulação imobiliária e pela expansão ilimitada e desestruturada há aproximadamente 10 anos.

Isto influencia a escolha artística/social/pessoal da Arte local como um todo. Cada época revela, no sentido de trazer à tona, a Arte de seu tempo. Existe uma visível preocupação dos artistas em problematizar temas tão urgentes, ligados diretamente a certas mudanças de paradigma. Reações ambientais em cadeia, advindas da superpopulação na Ilha de Santa Catarina, causam todos os tipos de poluição, desde a sonora-visual a das águas dos rios,





mares, lagoas, nascentes e afluentes. Não menos problemático é o excesso de veículos motorizados na cidade, gerador da tão famigerada (i)mobilidade urbana. Além do uso indubitável de agrotóxicos por poderosas multinacionais em todo o país, que minimiza a produção local e regional da agricultura orgânica, e acarreta no envenenamento humano, na contaminação da terra, das águas, do lençol freático, do ar, por metais pesados, entre tantas outras complicações vividas no século XXI em todo o planeta. Paro para analisar essas questões. Sento na grama em um final de tarde azul luminoso de um verão sufocante, a brisa suave a refrescar minha pele, o ar morno a entrar pelas narinas, o contato dos pés com a grama estorricada, a terra ainda quente, e um grande bem estar.

Mas o que quero dizer com isso? O que Arte-Natureza tem a ver com meu processo, com minha pintura?

Imagens 19 e 20

Colheita de terras: Rancho Queimado, Florianópolis - SC, Jacupiranga - SP. 2009.

Fotos: Paulo Cesar F. Soares.

Tais questões me ajudam ainda mais a refletir sobre o contexto não somente da pintura (do pigmento), mas da minha relação com o meio que me cerca. Este ambiente, que abarca cidade, terra, mar, concreto, praias, montanhas, lagoas, rios, campos, dunas, animais e pessoas, é onde estou imersa. Sou diretamente atravessada pela realidade florianopolitana, e outros, que vivem e trabalham aqui, mesmo os 'forasteiros' como eu, também o são. Existem inúmeros artistas envolvidos com projetos voltados à relação Homem-Natureza, que buscam fomentar uma atitude diferenciada para uma mudança (pungente) de consciência, por meio de ações diretivas na paisagem natural. Pesquisas de grande pertinência e relevância ao viver atual. *Mas, novamente, o que a pintura tem a ver com isso? O que quero dizer com isso?*

Ressalto que em 1990 busquei a capital de Santa Catarina para uma melhor qualidade de vida (comparada a São Paulo, na época). Desde que me mudei para cá, minha relação com a natureza se fez mais estreita. Mas, a partir de 1999, ao optar por morar na praia do Campeche, pude ser inundada pela complexidade do lugar. Florianópolis ainda não estava na mídia, e podia-se desfrutar de uma paisagem mais limpa e selvagem. A região Sul da Ilha era pouco explorada pelos hermanos argentinos e por sulamericanos em geral. Estimulada pelo cenário, iniciei minhas investigações e experimentações com materiais naturais que colhia na areia, nas andanças pela praia, impulsionada pelas memórias do Curso de Pintura com Rubens Oestrom. Nessas caminhadas, descortinava-se um mundo de inúmeras possibilidades.

Quando eu viajo, eu viajo querendo ver, querendo ver de uma forma assim, diferente, ver pensando, pensando vendo. Quer dizer, o olhar não é só simplesmente enxergar, o olhar é uma vontade de ver e entender, ver o que está por trás também (VERGARA¹⁴, 2014).

¹⁴ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ZIUX67e54Fs>>. Acessado em 15 de setembro 2015

Para encontrar o material orgânico, preciso deslocar-me de um local a outro, normalmente menos urbano que o de costume, com outra pessoa, que faz o registro fotográfico e/ou em vídeo do processo. Viajo por locais (principalmente no Brasil, onde a diversidade de tons é riquíssima) com o 'olhar do estrangeiro', do alquimista. Procuo ver além do que a matéria sugere, a priori. Ao ajustar o foco visual em direção aos barrancos, montes e montanhas, diversas faixas coloridas são reveladas. Acumuladas por anos, camadas de sedimentos minerais, depositam-se umas às outras, grão a grão. Cores normalmente escondidas pela pele da vegetação. Esses 'corpos' de terra, despidos de suas vestes verdes, expõem-se ao mundo ainda deitados uns sobre os outros. Não mais velados, são fendas, feridas, fissuras, frágeis e puros. O ateliê inicia-se ali, junto ao embate meditativo que envolve todos os sentidos. O cheiro da terra ainda úmida, o gosto de infância um tanto bucólico, as tonalidades vistas pela retina, absorvidas pela mente, e o toque das mãos no corpo terroso quase intocado. É como mergulhar em memórias ancestrais: a carne da Terra.

Nesse processo, da colheita à preparação das tintas, a escolha da paleta ficara evidente na visualidade pictórica. Algumas vezes, sou presenteada com terras de outros locais do país, como Brasília, Mato Grosso, Rio Grande do Sul. Nomeio cada uma delas de acordo com a cor, o local de origem e/ou o nome da pessoa que colheu, exemplo: Cinza Jacú (Jacupiranga-SP), Branco Brilhante

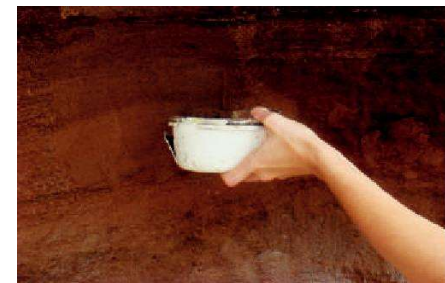


Imagem 21

Colheita de terra
Florianópolis - SC. 2009.

Fotos: Paulo Cesar F.

RQ, CinzAzulado RQ (Rancho Queimado-SC), Vinho Urubici (Urubici-SC), Amarelo Turrão Floripa (Florianópolis-SC), Lilás SelaRS (colhida por Selanir no RS), Vermelhão Sibrasília (colhida por Silvia Schmidt em Brasília), etc. Todas as cores são armazenadas em potes separados, preferencialmente de vidro e bem tampados, principalmente quando a tinta já está pronta.

Farnese de Andrade, que também era uma espécie de arqueólogo de seu tempo, apropriava-se de materiais colhidos em suas 'peregrinações' pela praia ou em/por outros cantos, como antiquários ou demolidoras de casas, acumulando-os, em seguida, em sua casa-ateliê¹⁵. O artista recolhia elementos trazidos pela maré vazante, considerados lixo pela sociedade, uma vez fora de seu lugar de uso, esvaziava-os de sua função utilitária, e os elevava à condição de objeto de Arte, por meio de suas esculturas-objetos. Algo similar às assemblages de Arthur Bispo do Rosário, que escavava o mais sombrio interior de sua alma e que, de fato, era um arqueólogo de si mesmo.

No segundo momento, inicio a preparação laboriosa do torrão de terra (que mais parece uma pedra), em pedaços, depois em pó.

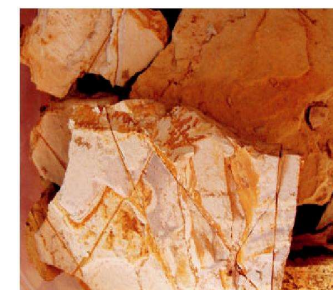


Imagem 22
PNT Bruto. 2009

¹⁵ MORAIS, Frederico. Farnese de Andrade. Galeria: Revista de Arte, São Paulo, n. 29, p. 54.

Muitos são os caminhos para chegar à tinta, e necessito utilizar ferramentas, desde a mais rudimentar até equipamentos elétricos. Martelos, madeiras, rolos de macarrão, socador, pilão, almofariz e pistilo, peneiras, meias finas, liquidificador ou processador, e, por fim, a moagem. Todo o processo é extremamente moroso e trabalhoso. A decantação é outra forma de separar grãos mais sólidos e grossos, ou mesmo impurezas, e garantir sua textura mais líquida. Nesse caso, quando a água seca, a 'nata' terrosa, que fica na superfície, é perfeita para ser utilizada. Este procedimento pode ser repetido várias vezes.

Finalmente, chega-se a um resultado muito próximo ao pigmento sintético comprado nas lojas de materiais artísticos, utilizando peneiras de várias espessuras. No entanto, a manufatura da tinta com PNT é ainda mais trabalhosa e demorada do que com pigmento sintético, que já vem pronto da loja. É preciso repetir a moagem muitas vezes, quebrar bem as moléculas minerais, e deixar a tinta bem lisinha e sem 'arranhar' a pintura. Seguindo estes passos é possível ter uma tinta de boa qualidade, as chamadas tintas 'Gourmet'. Elas são elaboradas por meio de processo que envolve ferramentas manuais e industriais. Normalmente são feitas em grande quantidade e vendidas a artistas por um valor bastante alto, devido à qualidade e às características únicas do material (tinta), que não é encontrado em nenhuma loja convencional de materiais de Arte. Portanto, o trabalho desenvolvido com tinta



Imagem 23

de terra tem uma visualidade estética muito singular, diferente de qualquer tinta vendida em loja, de fabricação industrial. Sua textura, no caso da minha pintura, é aveludada, pois elimino os grãos ao máximo. Não é pintura a óleo, nem tinta acrílica, nem aquarela, nem gouache. É pintura com terra, com materialidade pulsante e potente.

Hoje, não se mistura mais aos pigmentos os óleos extraídos dos animais. Para a composição das tintas, é possível usar outros recursos, por exemplo, resinas vegetais como a goma arábica. Embora essa resina possa sofrer alterações com o passar do tempo e causar craquelamentos na pintura, ela ainda é uma boa opção para a tinta bem aguada. Muitas sobreposições podem resultar em uma boa fatura, neste caso. Foi pensando em uma tinta relativamente limpa e natural que usei a goma arábica durante algum tempo em meus trabalhos. Nas *Oficinas de Tintas de Terra* que ministro, a utilizo como aglutinante. Penso ser relevante falar do material como possibilidade para uma tinta sem aditivos químicos, em conformidade com a natureza. O verniz acrílico, comprado em lojas de materiais de construção, veio depois e foi usado por um bom tempo. Em 2106 passei a utilizar verniz acrílico da linha artística, mais adequado à pintura.

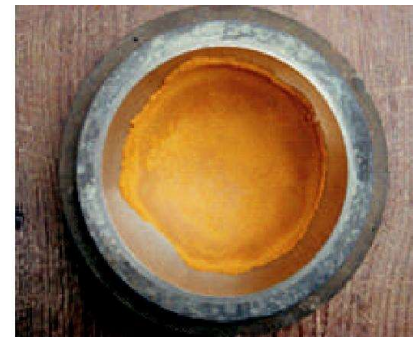


Imagem 24
Preparação dos PNTs. 2010.



Imagem 25

S/ Título. PNT e carvões/
papel Paraná. A3.
2009.



Imagem 26

S/ Título. PNT s/
tela.100x80cm. 2009.

Isto não quer dizer que seja necessário a eliminação total das tintas (industriais), mas, supostamente, de outros modos de fazer e pensar pintura. Com a tinta orgânica, por exemplo, deve haver um cuidado maior em relação ao seu armazenamento, e, se esticada em chassi, poderá sofrer algum craquelamento. Neste sentido, é mais delicada que as pinturas com tintas, acrílica e a óleo. O pigmento não estica e pode rachar, igualmente as pinturas em que se utiliza têmpera-ovo. Mesmo encáustica, que apesar de milenar, é uma técnica que requer cuidados extras, tanto no fazer quanto em sua conservação.

Uma noite de trabalho no ateliê, motivada pelos cinzas, experimentei um desses tons, em uma pintura de observação da figura humana (em posição um tanto amorfa). Escolhi uma dessas cores, que entrou como fundo (em tela de algodão cru), deixando alguns pontos de aberturas. Brechas que convidam o espectador a perscrutar no vazio, recorrentes em minha pintura, desde aquela época (2006). Deixei-a secar. O pigmento tem um tempo de secagem bem próprio, que é necessário respeitar. Normalmente, está entre (a) acrílica e o óleo: nem tão rápido, nem tão lento. De fato, essa característica torna a pintura com PNT uma 'surpresa', pois muda de tonalidade quando seca. É preciso paciência para esperar o tempo ditado por ela. Pela manhã, ao entrar no ateliê, deparei-me com um cinza discreto embora imponente,



Imagem 27

PNT lama. Jacupiranga - SP.
2008.

claríssimo, porém intenso, monocromático. A partir de então, os diversos cinzas e brancos não podem faltar em meu laboratório de cores. Os tons mais vivos, vez por outra, surgem em detalhes, para 'apimentar' um pouco a composição. Formas/personagens, que emergem da paisagem e se fundem em teias atáveis.

Entendo que é preciso ter em mente o tempo/espço situado, para dar corpo a uma ideia. A escolha do material será pessoal, ao que se pretende dizer com a obra, de acordo com o que mais se aproxima do objetivo da pesquisa. Karin Lambrecht comenta que, ao trabalhar com o barro e a água do rio Guaíba (Porto Alegre-RS), ela traz o rio para dentro de seu trabalho. Seguindo o pensamento de Lambrecht, quando utilizo PNT, agrego ao meu trabalho o contexto da Terra, sua textura, sua cor, sua força e ancestralidade. Processo que subjetivamente questiona a forma anti-natural, artificial que nos envolve todo o tempo, que inicia-se em mim, e, conseqüentemente, estende-se ao Outro. A terra é o mais puro dos materiais minerais, é muito simples, tolerante, (re)conecta o primitivo à atualidade e aponta decursos poéticos diferenciados.

Louise Bourgeois

- ~ a gênese de uma obra de arte;
- ~ ou em quais circunstâncias nasce uma obra de arte;
- ~ 1) a definição do termo gênese o processo de criação. esse é o processo de nascer, ou o processo de dar à luz?
- ~ 2) O que provoca o nascimento da obra? Qual o impulso primário? O q. faz o artista trabalhar? É para fugir de depressões (preenchendo um vazio)? É para registrar confiança ou poder? É para entender e solucionar um problema formal e reconhecer no mundo o mundo?
- ~ 3) O q. condiciona o nascimento e o crescimento

de uma obra de arte?

a) Antes do ato da criação:
aspecto sociológico (meios e ambiente)

Também ato (v) ~~da~~ teoria do ambiente.
aspecto pessoal.

b) Durante o processo da criação:
A experiência vivida durante o trabalho.

A resistência do material.
As propriedades do material.

~~Louise Bourgeois~~ Bourgeois

... embora os títulos de muitas de minhas peças se refiram à natureza ou à figura humana, não são abstrações no sentido usual. mais exatamente, surgem de um estado de consciência provocado por uma visão da natureza manifesta e passageira.

Imagem 28

Citações de Louise Bourgeois. Estudos Escritos.

IV. Desenhos & fotografias = processo

A relação entre a pintura, o desenho e a fotografia é uma constante que pode ser imprescindível em meu processo criativo. Meu caminho na Arte deu-se através dos lápis e não das tintas. Antes de morar em Florianópolis, busquei um curso de desenho de observação em São Paulo, com um professor formado em arquitetura. Naquela época, eu tinha 19 anos. Fiz o curso durante um ano e, a partir daí, pude compreender como se desenha. Aprendi a exercitar o olhar sob um objeto e perceber sua forma, silhueta, proporção, volume. Dalton de Lucca, o professor, ensinava que um desenho é formado na retina por cheios e vazios, seguidos por uma linha após a outra. É preciso paciência para captar a essência do objeto a ser desenhado, pois ela não se entrega de imediato.

Penso que minha compreensão da técnica é uma 'faca de dois gumes', dito popularmente. Por um lado, o desenho de observação não me desafia, me parece fácil. Percebo que há um 'domínio' - se assim posso dizer - maior do desenho e menor da pintura, por exemplo. Assim, acabo relegando-o a um segundo plano. Por outro lado, o desenho é algo potente em meu trabalho de Arte, é uma linguagem com a qual tenho enorme intimidade. Costumo utilizar-me dele para os esboços que antecipam a pintura, como pré-pensamentos em forma de linhas, como se elas organizassem minhas ideias. É no desenho inicial que 'vejo' a pintura.

Quando uma linguagem não atropela e nem anula a outra, mas entra em sintonia, pintura pode 'virar' desenho e desenho pintura, amalgamados aos materiais e métodos utilizados.

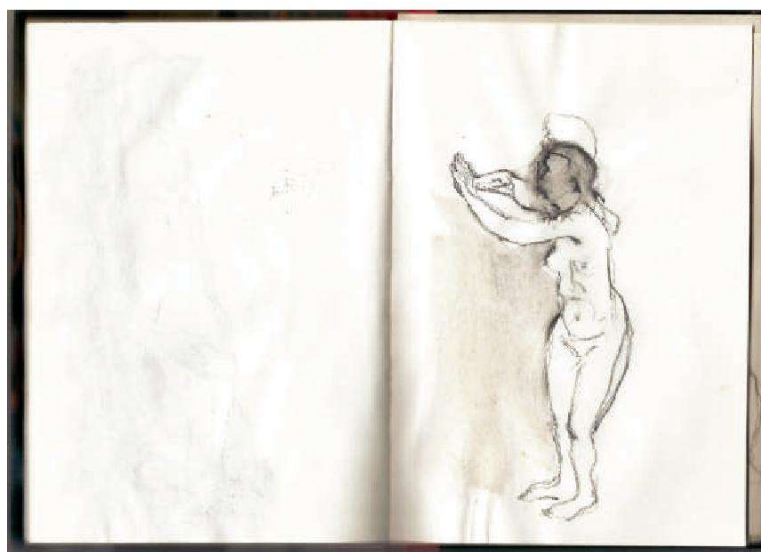


Imagem 29
Série Encapuzados. Carvão s/papel
sulfite (cadernos). 2008.

No entanto, percebo que há uma busca incessante pelo quase apagamento do desenho na pintura. Isto, de fato, é um dos meus grandes desafios, pois a linha está sempre ativa em meu processo criativo, e logo me pego desenhando com o pincel.

Tenho por método utilizar como base, na pintura figurativa, além do desenho, também fotografias (minhas ou não). Essas imagens servem de apoio para alavancar o processo, em um permanente ato de transformação, aliado ao repertório que construo na

memória. No papel, posso 'ver' melhor a ideia, e a fotografia ajuda em relação às cores e às formas. Não me interessa fazer retratos nem representar pessoas 'fidelmente', mas ampliar o horizonte pictórico. Desta maneira, a figura que aparece ao final do trabalho resulta diferente da matriz fotográfica, pois a imagem inicial serve apenas para disparar o gatilho, e sigo a pintura buscando respeitar o que ela própria pede, "uma vez que a obra falha se o artista não faz o que ela própria quer que ele faça" (PAREYSON, 2001, p.172).

Imagem 30
Mulher de chapéu antigo. Fotografia. 2008



Quando da fase abstrata, que Pareyson define como “a própria essência da pintura” (2001,p.180), o gesto era mais espontâneo, norteado pelas formas que surgiam da própria cor. O desenho praticamente não aparecia. Na pintura figurativa, em compensação, ele faz parte de todo o processo. É estranho notar que, neste caso, o desenho apenas seja um aporte para a pintura, quando muitas vezes resulta melhor que ela. Os caderninhos de desenho fazem parte de uma prática antiga. Tenho diversos deles, alguns desde a idade de 10 anos. Naquela época, desenhar era um dos ‘passatempos’ prediletos, a hora de quietude, da concentração, da criação. Surgiam desenhos-construções de um universo infantil.

De fato, o desenho tem um peso

bastante considerável em minha prática artística e deve ser levado em consideração, não somente como um esboço, mas como um trabalho individual e potente. Ele faz parte do processo, e, conseqüentemente, da pintura.

Rosana Paulino¹⁶, disse-me, durante oficina ministrada na UDESC¹⁷ (2015), que é preciso não renegá-lo a mero papel ordinário, mas buscar valorizá-lo em suporte de melhor qualidade e dimensões maiores. E, que os desenhos são trabalhos à parte das pinturas, e, portanto, não precisam necessariamente transformar-se em pintura. Cada linguagem tem seu peso e sua potência como tal, como expressão. No entanto, esses materiais ficam sempre rebaixados em função da pintura, injustamente. Vez ou outra, seleciono alguns desenhos que gosto mais, a fim de integrá-los em alguma exposição de pintura, como

¹⁶ Rosana Paulino é artista visual, pesquisadora e educadora. Doutora em Artes Visuais pela ECA/USP. Vive e trabalha em São Paulo.

¹⁷ Oficina “Traduções: Transformações da pesquisa em poética”.

parte do processo, mas as dúvidas sobre a forma de expor, pendurar, qual suporte usar, que seja leve, sem vidro, ao mesmo tempo resistente, elegante, que valorize o trabalho, enfim, tornam-se uma constante. E acabo sempre por deixá-los na gaveta, como confessionários da memória.



Imagem 31

S/ título. Lápis 6B e acrílicas s/ papel sulfite (caderno). 2009. Desenhos modelo vivo. Lápis 6B s/papel sulfite (caderno). 2009.

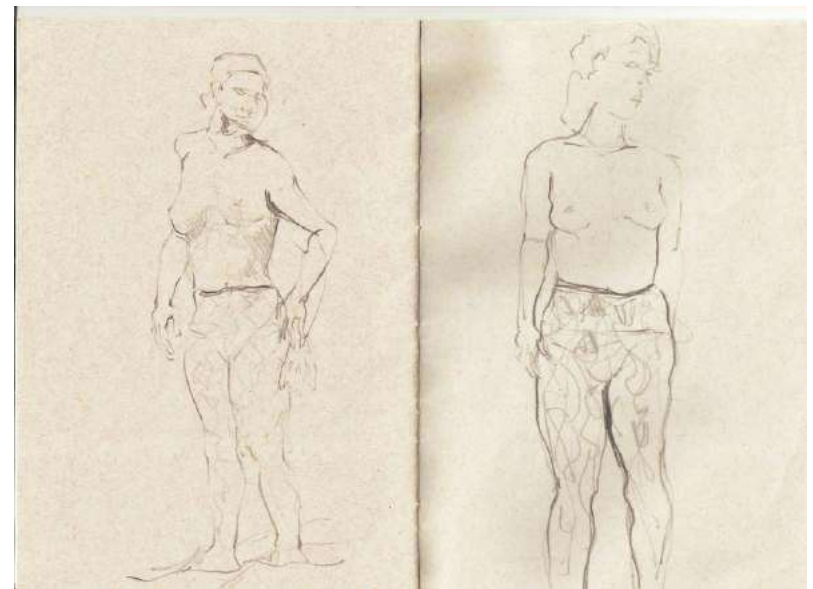


Imagem 32

Desenhos modelo vivo. Lápis 6B s/papel sulfite (caderno). 2009.

V - Visita a ateliê

Entre 2008 e 2015 tive a oportunidade de visitar os ateliês de alguns artistas, na sua maioria pintores. Isso pode proporcionar uma experiência intensa e motivadora. Concluo que assistir aos programas de Arte/Educação, àquela época, fomentou o interesse em visitar ateliês, no intuito de adensar a metodologia e o processo pessoal de cada artista. O estar dentro do espaço do ateliê poderá permitir uma abertura maior para a compreensão do processo/aprendizagem que permite a construção de significados e sentidos, de forma intimista, distintamente de quando o artista vai à Universidade ou realiza palestras e conversas, de caráter institucionalizado.

No ano de 2008, a visita foi ao ateliê do artista paulistano Paulo Baravelli, que relatou o seu processo artístico e a sua trajetória profissional, apresentando obras expostas em seu ateliê, demonstrando diversidade e densidade sobre o processo de criação. Embora, autêntico notívago (como ele mesmo se intitula), trabalhe solitário no silêncio da madrugada em seu ateliê, já fez parte de um grupo de artistas, entre outros, Carlos Fajardo, Frederico Nasser e José Resende, no período de 1964 a 1974. O grupo realizou diversas exposições e formou a Escola Brasil, entre 1970 e 1974, como relata o artista em seu livro *Portfólio Brasil* (2007). Estar em seu ateliê, ouvir a história de cada obra ali exposta ou em processo, disparou afetos estéticos em relação ao trabalho do artista. Cabe ressaltar que o espaço de produção de Baravelli é um antigo galpão de pé direito altíssimo, reformado e reestruturado conforme as necessidades do artista, e o jardim bem decorado que o rodeia. Penso que o ateliê pode ser um recurso para a reflexão que acontece imbricada ao contexto de produção. O testemunho alheio, neste caso do artista/pintor, aprofundado pela experiência do fazer, possibilita não somente uma especulação dirigida a explicar ou justificar a obra, mas verdadeira experiência concreta, que serve para dela retirar estímulos para a verificação dos próprios resultados sem, portanto, cair no mero esvaziamento de conteúdo.



Imagem 33

Luiz Paulo Baravelli na entrada de seu ateliê em São Paulo¹⁸.

Nesses locais, o artista expõe não só a matéria, mas, o seu pensar, sua forma de articular o trabalho com o contexto em que está situado. É possível ter contato com obras inacabadas, como material utilizado, o resto, o descartado, as sobras, os vestígios, as marcas. Estar em contato com o artista, vivenciar a experiência, produzir algo junto ou mesmo como espectador, pode ser transformador, no sentido da compreensão do processo em si. Desta forma, estar em um ateliê não é algo que pode ser previsto, mesmo porque, de fato, a personalidade de um artista está impregnada por todos os lados. A cada visita, uma novidade, um aprendizado, uma 'inspiração', ao mesmo tempo em que despe do artista essa aura de Semideus, de gênio cultural, e revela-o/desvela um ser 'mortal', do tipo que faz compras no supermercado e busca pães na padaria. Vida e arte fundem-se, *"a vida penetra na arte, assim como a arte age na vida"*¹⁹(PAREYSON,2009,p.41).

Rubens Oestroem, artista catarinense, recebeu-me em seu ateliê no Sambaqui(Florianópolis) durante o período de minha Graduação. O contato com o artista em seu ateliê propiciou um mergulho em meu próprio processo. Rubens, é

¹⁸ Imagem disponível em: <<http://www.stickel.com.br/atc/tag/baravelli> >. Acessado em 22 de maio de 2016.

¹⁹ Itálico do próprio autor.

um artista interessado na pesquisa sobre cor, em dissolver as fronteiras/delimitações, criar transições, planos, passagens, faturas em diferentes superfícies matéricas. Os materiais terrosos utilizados por ele, bem como o seu procedimento de trabalho, instigaram-me ainda mais no aprofundamento em pesquisas com este mineral. Oestroem, além de produzir suas obras, ministra oficinas de pintura em seu ateliê com vista para o mar. Outro aspecto relevante sobre o local de produção desse artista é seu jardim. Em visita posterior com o Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke(2014), Oestroem nos levou para uma caminhada em seu jardim, em meio a plantas, árvores, flores, pedras e histórias interessantes que ele nos contava. Conforme Rubens, o jardim é uma continuidade essencial de seu ateliê e de seu trabalho como artista.

Paulo Gaiad²⁰ foi outro artista que pude conhecer e em cujo ateliê pude estar, no Campeche. Diferentemente de Oestroem, aquele foi o primeiro contato com o artista e sua obra. Gaiad, assim como Oestroem e Baravelli, discorreu sobre os seus procedimentos artísticos. A relação que o fazer técnico/teórico teria na fundamentação de sua história de vida e criações literárias, deixava claro os vestígios de memória ligados ao seu processo criativo. Muitos de seus trabalhos, em outros suportes que não a tela, desdobravam-se em conceitos. Estar no ateliê de um artista comprometido com seu processo, podendo ouvir sobre suas experiências tão intensas, foi singularmente significativo.

²⁰ Paulo Renato Gaiad (Piracicaba SP 1953). Pintor, desenhista e gravador. Vive e trabalha em Florianópolis.

Imagem 34

Gaiad em seu ateliê²⁰.



Durante a Graduação em Artes Plásticas, tive oportunidade de ser Bolsista do NUPEART - Núcleo Pedagógico de Educação e Arte (2008 e 2009) - e Monitora do Ateliê de Pintura (2010), ambos no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Naquela ocasião, realizei monitorias e organização de eventos, e desenvolvi propostas de vivências artísticas (oficinas de Tintas de Terra) através da utilização da técnica de pintura com PNT. Como exemplo dessa experiência, organizei saída de campo para um grupo de interessados, ao ateliê da artista gravadora Lu Pires²², no Campeche. A artista evidenciou seu processo artístico realizando demonstrações de procedimentos sobre a gravura, utilizando materiais não tradicionais como a furadeira, para abrir passagens luminosas, propondo, assim, diversas visualidades estéticas sobre impressão gráfica. O ateliê de Lu Pires é sua casa. O espaço de produção mescla-se ao espaço de (con)vivência, tornando-se um único lugar. E, como para Oestroem, a caminhada pelo jardim é obrigatória. Árvores, plantas, flores, horta e um recente grande aquário na entrada do porão, embaixo do ateliê, fazem parte do contexto da artista.

²⁰ Imagem disponível em: <<http://ndonline.com.br/florianopolis/plural/113968-artista-plastico-paulo-gaiad-abre-exposicao-individual-ldquo-fragmentos-de-um-noturno-rdquo.html>>. Acessado em 05 de junho de 2016.

²² Lu Pires trabalha com gravura em metal. Atualmente, não desenvolve prática de ateliê. É coordenadora da comissão de Arte Pública (COMAP-IPUF), Florianópolis.

Janela da frente com gatos. Ateliê de Lu Pires (Campeche)



Nos encontros semanais do Grupo Estúdio de Pintura Apotheke, são realizadas diversas práticas em pintura. Entre os encontros da semana, o grupo faz um mergulho na paisagem, num sábado ao mês, fora das paredes do ateliê, para pensar e praticar pintura em outro contexto, em diálogo com o meio. Em algumas dessas saídas, visitamos os ateliês de Yara Guasque²³ e Rubens Oestroem²⁴ (reportado anteriormente). Embora na mesma casa, cada um dos espaços é totalmente diferente e com entradas independentes. O ateliê de Yara tem uma atmosfera clean, é organizado, arrumado, branco. O ateliê de Rubens é rústico, matérico (como seu trabalho), cheio de informações, objetos, pinturas por todos os lados, e cor de terra. A experiência de visitar os ateliês, em dias diferentes, pôde salientar que a personalidade do artista sempre estará presente em seu espaço de criação. O ateliê de Rubens fala por si, por sua obra, o de Yara é conceitual, fala por meio do discurso da artista.

²³ Yara GuasqueRondom é artista, e professora aposentada de Graduação e Pós-Graduação em Artes Visuais da Udesc.

²⁴ Rubens Oestroem é artista-professor. Ministra aulas de pintura em seu ateliê no Sambaqui.



Imagem 36

Visita do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke aos ateliês de Rubens Oestroem e Yara Guasque em 2014. Fotos: <http://www.apothekeestudiodepintura.com/>

A exemplo das visitas relatadas, é possível constatar que conhecer o espaço/tempo de produção de diversos artistas pode propiciar um mergulho em universos distintos, relevantes ao pensamento plástico de quem estuda, pesquisa, produz ou ensina Arte. A abertura do espaço do ateliê à visita proporciona maior aproximação e interação entre artista, obra, processo e comunidade. Entendo, que o contato com artistas em seus ateliês sempre me impulsionou bem mais que os encontros/palestras em sala de aula ou auditório, com apresentação de slides, imagens e textos. Ler sobre os artistas é relevante, mas logo pude perceber, durante as visitas que fiz a artistas em seus espaços de produção, que o contato torna-se mais próximo e extremamente instigante. Portanto, fazer pontes entre espaços não institucionalizados, constituídos com o objetivo de reflexão e prática da Arte, utilizando o conceito da Experiência como eixo propulsor do movimento, pode propiciar uma expansão maior na relação entre os diferentes contextos artísticos.

VI- Arte-Experiência

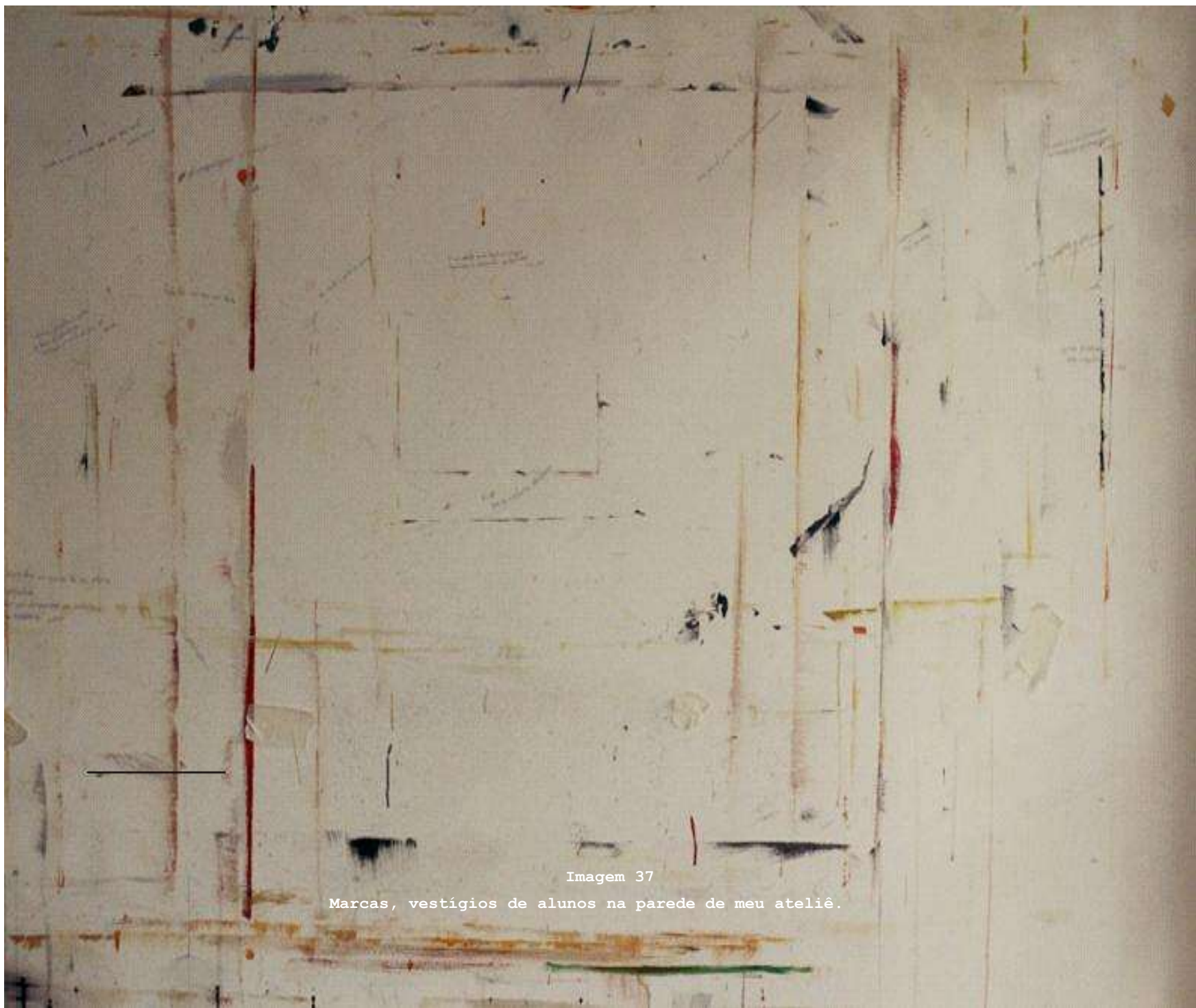


Imagem 37

Marcas, vestígios de alunos na parede de meu ateliê.

A vivência do ateliê, a ocupação física desse espaço e o confronto com a pintura são condições indispensáveis para usar o fazer como modo de produzir conhecimento (Oliveira.2015. p. 82).

Apresento o trecho supracitado como um ponto de partida, para estabelecer relações sobre o espaço do ateliê como um lugar de pesquisa em Arte, que envolve uma prática artística individual e dos alunos sob minha orientação. Normalmente, as pessoas que me procuram para ter aulas são de outras áreas do conhecimento, como arquitetura, ciências sociais, letras, etc, e não artistas, no sentido formal do termo (formados por Instituições de Ensino Superior). O interesse em Arte, para esses alunos, gira em torno da relação entre Arte e prazer, Arte e lazer, Arte e fazer, não propriamente Arte e reflexão. Embora todo artista seja um pesquisador, o pensar Arte, a meu ver, está relativamente vinculado ao processo acadêmico, no fato do aluno ser estimulado a operar uma prática investigativa. Relacionar o fazer e o estudo ao exercício da escrita, promove um avanço em questões ligadas ao intelecto e ao processo criativo. Para aquele que não tem pretensão de seguir uma carreira universitária, o ateliê do artista pode ser buscado como um local atraente e aprazível, visando à prática artística desvinculada do compromisso institucional e de todas as instâncias burocráticas exigidas pelos Programas de Graduação e Pós Graduação em todo o país.

Seguindo este pensamento, é notável, na atualidade, o volume de pesquisas relacionadas à natureza e sintonizadas com o espaço externo, fora das salas de aula e mesmo das Universidades de Artes Visuais. Em Florianópolis, cidade onde vivo e que tenho como parâmetro, grande parte dos projetos de Mestrado e Doutorado tem algo a ver com Arte-Natureza, sustentabilidade, meio ambiente e paisagem, não somente em Arte, mas em diversas áreas do conhecimento. E pergunto: *Como seguir pintando cercado por tantas outras possibilidades tão atraentes, que surgem a cada momento?*

Sou tomada constantemente por tais questionamentos, e penso ser relevante pontuar a minha prática DE ateliê, relacionada à produção, investigação e processo pictórico, bem como a prática NO ateliê, que considero a que realizo como professora, partindo da minha experiência como artista.

Prática DE ateliê

Grande parte de minha produção é desenvolvida dentro desse ambiente. O jardim externo ao ateliê participa como um complemento do espaço interno, lugar para refletir, buscar algo inspirador em meio a paisagem. Por isso, não é possível dissociar meu interesse em relação ao espaço do ateliê, pois é nele que produzo minhas tintas e pinturas, bem como os encontros com e entre amigos/artistas e alunos.

Ao pensar no pintor, logo vem à mente a ideia de um 'ser' isolado, cujo processo criativo acontece em uma atmosfera de solidão. Sim. Ao perguntar para um pintor onde ele mais gosta de estar, ele dirá sem titubear: no ateliê. A exemplo de Giannotti²⁵:

Olha, vou te dizer os dias que seriam os mais felizes da minha vida. Seriam dois, os que mais gosto. O primeiro, é literalmente um dia que eu acordo bem cedo, eu gosto da luz do dia, vou pintar oito da manhã até uma hora (13h), aí cozinho, porque acho que cozinha tem tudo a ver com pintura, e a tarde leio, e se tiver energia ainda faço ginástica. Ou seja, o dia que fico o dia inteiro em casa. O outro dia que me faz muito feliz, é um dia que eu acordo, vou dar aula, principalmente pra alunos de primeiro ano, que ainda não foram estragados pelo excesso de teoria e pouca prática, e aí volto e vou ao meu ateliê olhar o que fiz. E, preparar uma aula também me dá muito prazer (2015).

²⁵ Entrevista com Marco Giannotti realizada em 2015, pelo doutorando em Artes Visuais Fábio Wosniak, pela mestrandia Silvia Carvalho e pela Prof. Dra. Jocielle Lampert, da UDESC. Ainda não publicada.

Fica claro que Giannotti, como outros artistas, elege por mais felizes os dias em que pode dedicar-se à pintura em seu ateliê e às aulas que ministra na Universidade. Ou seja, os dois momentos em que atua como artista e como professor. De fato, a pintura é uma das linguagens artísticas, não a única, que requer um tempo (fora dos ponteiros do relógio) no ato criativo. É preciso estar/entrar em sintonia com o material e 'ouvir' o que ele tem a dizer. Este processo costuma ser demorado, longo, até sofrido. E solitário. Isso não quer dizer que o artista/pintor não esteja conectado com o que acontece ao seu redor. Ele não vive em uma bolha, ao contrário, é como uma antena, que capta as diversas frequências. É um sujeito situado com a vida, não apenas no aparentemente visto, mas no que está por vir, em seus detalhes, em sua densidade. Um questionador nato, e permanentemente insatisfeito com aspectos padronizados da sociedade que inibem a criação. O ateliê é o lugar onde o pintor sente-se mais adequado, acolhido, 'protegido' das adversidades mundanas (no sentido literal). A meu ver, ateliê é solidão, e não solidão.

No livro "O ateliê de Giacometti", de Jean Genet, o autor presencia a prática de ateliê de Alberto Giacometti, durante o processo em que posa como modelo para o artista. Nesse período transcorre um convívio intenso, que dura aproximadamente quatro anos, de 1954 a 1958. A convivência acaba por tornar-se amizade e admiração mútua "pela obra um do outro"(GENET, 2000, p.7). A obra geralmente fornece pistas sobre o artista e sua relação com a vida. Genet identificava sua própria solidão na obra e na prática de ateliê de Giacometti, embora entendesse que todo o ateliê vibrava e vivia. Isso reforça a ideia de que o artista debruça-se sobre a linguagem, e, ao entrar em contato com as mãos e a mente, a matéria é transformada em algo não mais inerte, mas potencialmente pulsante, processo que envolve mecanismos intelectuais, psíquicos e emocionais. Tal local -o ateliê- pode ser valioso para realizar estudos teóricos profundos, por meio de métodos visuais, que buscam potencializar questões fundamentadas de forma crítica e transformadora, contribuindo para uma experiência plausível.

Há artistas que preferem organizar-se em conversas ao ar livre, em praças, parques, gramados, jardins ou praias (como em Florianópolis), no intuito de uma maior interação com a natureza e o espaço da cidade. Muitos desses locais viram ponto de encontro, e, por que não dizer, ateliês abertos, no sentido de um local onde se discute sobre Arte e outros saberes. No caso do ateliê de pintura, é preciso que se situe em um determinado lugar (físico, concreto), mesmo porque se prioriza o fazer prático, o material utilizado como as tintas, pincéis, cavaletes e mesas de apoio. No entanto, as conversas, as leituras, as pesquisas, também acontecem. A exemplo dos Impressionistas, que levavam seus cavaletes nas costas em busca da paisagem 'idealizada', do ângulo diferenciado, do contato direto com a natureza, da luz natural, também tinham seus momentos primordiais dentro da concretude do ateliê. Podiam organizar suas ideias, reunir outros artistas, amigos, ou refletir a obra, pois independente de como ela é feita, "não pode haver arte sem conteúdo" (PAREYSON, 2001, p.74).

Ao entrar na era da tecnologia, muitos ateliês do século XXI são telas de computação, ou seja, os aparatos tecnológicos estão cada vez mais presentes em tais (e tantos outros) espaços. Grande parte dos artistas visuais, utilizam as ferramentas digitais não somente para pensar o trabalho, como para produzi-lo. Imagens da internet são apropriadas todo o tempo, utilizadas e resignificadas, através de diversas linguagens artísticas, e também por outras áreas do conhecimento. Em pintura, a tecnologia digital pode ser aliada ao processo, servindo como base fotográfica, impressão gráfica, plotagem, cópia, reprodução, digitalização (scanner). É possível trabalhar em uma imagem diretamente no computador e/ou sobre uma imagem impressa em diversos suportes, intervindo com camadas de tinta, recortes, colagens, entre outros, articulando uma alternativa de pintura, propondo visualidades diversas, que por vezes expandem ao tridimensional, como as pinturas-objetos.

Notebooks, por serem aparelhos portáteis e fáceis de carregar, podem estar em locais dos mais ilimitados, como salas, quartos, escritórios, cozinhas, ou mesmo praças, cafés, aeroportos, jardins, etc. Aliás, não é novidade que artistas, desde sempre, utilizem espaços abertos, como continuidade de seus ateliês. Claude Monet (1840-1926), modificou, floriu, interferiu, organizou seu belo e imenso jardim em Giverny, para seus propósitos em pintura. Foi lá que o artista desenvolveu as monumentais obras retratadas a partir da imersão diária na paisagem. Oestroem tem um grande e rústico jardim que rodeia sua casa/ateliê, e relatou, em entrevista ao Grupo Estúdio de Pintura Apotheke (2014), que empenha muito de seu tempo para "organizar o jardim e fazê-lo reviver com todo o vigor" (OESTROEM, 2014). Karin Lambrecht tem uma relação estreita com a natureza, que inclui seu jardim, de onde colhe terras e deixa alguns de seus trabalhos durante dias em contato com o tempo.

Entendo que certas ações são como ferramentas, que propõem maneiras de atingir um estado de Ser mais próximo a algo meditativo, um desacelerar da mente tagarela. Portanto, estendo minha atuação ao pequeno jardim que cerca o meu ateliê, e intercalo meu processo artístico com leituras ao sol, práticas de Tai Chi, sementes/plantios/colheitas, fora do espaço-concreto. Durante esses intervalos, muitas ideias, conceitos, pensamentos, vêm e vão, sendo 'laçados' vez ou outra. Alguns transformam-se em trabalhos. Outros, são armazenados no diário ou na *gaveta de guardados*²⁶.

²⁶ No livro *Conversações com Iberê Camargo*, Lisette Lagnado faz a seguinte pergunta ao artista: Você continua em sua memória ou se apoia nela apenas como fonte produtora de imagens? A idade atenua ou aguça a percepção? Iberê responde: A memória é a gaveta dos guardados. O clima de meus quadros vem da solidão da campanha onde fui guri e adolescente. Na velhice perde-se a nitidez, e se aguça a do espírito (1994,p.24). "O esforço exerce um papel decisivo no esquema mental de trazer lembranças que estavam sepultadas; leva o artista a mergulhar as mãos em seu pátio de terra batida, como ele mesmo diz, a fim de entrelaçar os segmentos de tempo" (LAGNADO, 1994,p.109).



Imagem 38

De dentro pra fora (meu ateliê). 2015.



De fora pra dentro. 2015.

Prática NO ateliê

Ao meditar sobre o que me leva a ministrar aulas em meu ateliê, se gosto ou não de partilhar saberes em Arte com alunos, percebo que toda a minha metodologia como professora está alicerçada na prática e no estudo, advindos da experiência contínua do Ato de Pintar, do estar diariamente no ateliê. O fato de fazer parte do Grupo Estúdio de Pintura Apotheke, reforça a relevância em uma ação vinculada não somente ao fazer, mas também à reflexão ao processo artístico. O espaço de ateliê, neste sentido, pode ser um estímulo para aqueles que desejam exercer "tanto a prática da arte quanto o exercício da leitura, da crítica e da história que dela se fazem" (PAREYSON, 2001,p.13), como forma de dar corpo ao trabalho, sustentá-lo conceitualmente. Mesmo sendo um lugar não institucional, cabe ao orientador/professor estimular o aluno em busca de sua própria linguagem, que só acontece por meio do trabalho imbricado à pesquisa (prática e teórica) aprofundada.

O ateliê onde trabalho é em minha casa. Situa-se ao Sul, a pouco mais de três minutos de caminhada até a praia. Apropriei-me da 'área de lazer' para instalar-me aos poucos, até tomar total conta do pequeno espaço. A primeira atitude ao me apropriar do local foi, como boa vegetariana, colocar um quadro bem na abertura da churrasqueira. Depois de alguns anos, a mesma transformou-se em lareira, o que é bem oportuno para os dias de inverno com maior frio e umidade. Ao longo de 12 anos, de tempos em tempos, venho modificando a decoração e tirando tudo o que não interessa e sobrecarrega o espaço, física e esteticamente. Hoje ele possui poucos móveis: uma mesa retangular com rodinhas, uma placa de compensado fixada em uma das paredes para esticar telas, dois banquinhos - um alto e outro bem baixinho - uma pia com bancada de pedra, alguns armários fixos, gavetas com materiais artísticos, livros de Arte, tintas, pincéis, pigmentos, papéis, etc. O local é bem arejado e iluminado por luz natural, cercado de vidros e verde.

É preciso atravessar o pequeno jardim para chegar ao ateliê, que fica nos fundos. Lá, ministro aulas de pintura há quatro anos.

Minha metodologia parte de um caminho percorrido na vida com a pintura, pois não vejo separação entre uma coisa e outra, entre Arte e Vida. "Afim, ensinar não é uma questão de método, mas de coração" (ALBERS, 2009, p.95). Por isso, quando um aluno procura-me para ter aulas, digo que primeiro venha ao ateliê para uma conversa. Penso ser relevante que ambos, aluno e Eu, tenhamos afinidade, inclusive com o local. A proposta de meu espaço, sendo ele próximo ao mar, é justamente deslocar corpo e olhar do contexto urbano, do centro da cidade onde 'tudo acontece', para um local mais tranquilo, com outros ruídos e ares praianos, rodeado de jardim (mesmo que simples e pequeno). Não que o centro não me interesse, mas, em uma Ilha (como Florianópolis), a falta de interação constante de pessoas circulando por todos os lados, pode tornar os bairros literalmente ilhados, de tudo e todos.

Estabelecida a conversa com o aluno, é possível identificar o foco de interesse e o que espera das aulas de pintura em um ateliê de artista (diferente de aulas coletivas em escolas ou universidades). Frequentemente, o interesse que o aluno demonstra em ter aulas com um artista em seu ateliê, está em passar alguns momentos agradáveis, descontraídos e sem grande compromisso. Uma pausa para o dia-a-dia estressante. Tanto que, habitualmente, os alunos querem ter aulas às sextas-feiras, aos sábados à tarde ou mesmo aos domingos. Isto faz com que não seja tarefa simples envolver o aluno no processo de pesquisa, estudo e reflexões aprofundadas, pois ele quer a prática pictórica (e nada mais). Um dos objetivos propostos é indicar caminhos, para que o aluno possa adentrar em camadas mais sutis de consciência, de maneira a encontrar uma pintura que dialogue com aquilo que ele busca, fora - no mundo - e dentro de seu próprio universo.

O procedimento de aula envolve um processo que começa pela pintura gestual, não exatamente referenciado pela pintura de Pollock, talvez algo mais em diálogo com a espontaneidade de Miró. Nas primeiras aulas, a proposta é utilizar somente o branco e o preto. Neste caso, o foco está na interação dessas cores, em fazer relações entre elas, e não apenas em uma combinação de cores agradável ou harmoniosa, conforme Albers(2009,p.9). Enquanto, para Pareyson, "o artista deve preocupar-se em fazer a obra, e se atingir o êxito, terá então alcançado o belo"(2001,p.182). Aspectos como luz e sombra, transparência e opacidade, e perspectivas atmosféricas como distância e proximidade, são algumas das propostas a serem desenvolvidas. Além de observar como o branco comporta-se acima/sobre o preto e vice versa. Remontando aos estudos com papéis de Josef Albers (2009), "a cor mais escura, é a mais pesada em termos visuais, ou aquela que contém mais preto ou menos branco" (ALBERS,2009,p.19), possibilitam a construção (posteriormente) de tons rebaixados ou menos coloridos visualmente, utilizando o preto ou o branco nas misturas com outras cores. O objetivo é que o aluno possa, aos poucos, familiarizar-se com os valores cromáticos. Preto e branco são cores opostas, luz e sombra, claro e escuro, *yin e yang*, e podem resultar em pinturas monocromáticas com variados tons de cinza. A cor surge de acordo com a proposta do trabalho, ou o que ela, a pintura, sugere. O processo deve seguir o tempo de cada aluno. O suporte usado inicialmente é o papel *Kraft*, um material resistente, de grandes dimensões, e que permite um estudo mais solto, com gestos largos e pinceladas livres, sem nenhum desenho prévio. A cor parda do *Kraft* poderá ser levada em consideração, similar à aquarela, em que 'pontos de luz' nascem, ao resguardar áreas brancas do papel. Neste caso, o ocre do *Kraft* é preservado, no intuito de 'abrir' possíveis frestas na pintura. É possível observar, nesses exercícios, que o branco, mesmo quando utilizado em aguadas, é mais opaco, denso e de aspecto leitoso, e não deixa a luz atravessar. Enquanto sobreposições de aguadas de preto, criam ambiências e pode-se ver o que está

por baixo. De fato, as cores tem diferentes pesos visuais, “quase nunca percebemos o que ela é fisicamente” (ALBERS,2009,p.96) pois, isso vai depender da ocasião, da influência da luz e das cores vizinhas. “A essa influência mútua das cores”, Albers chama de “interação” (2009).



Imagem 39
Alunas no ateliê. Em processo.

Dando continuidade ao processo do dia, ofereço o jardim anexo ao ateliê, como proposta ao desenvolvimento de uma poética, “explícita ou implícita”, imbricada à observação da paisagem (PAREYSON, 2001,p.18). E, pergunto: *Como o contexto pode influenciar (direta ou indiretamente) no trabalho a ser produzido em determinado espaço? Como o meio em que se está mergulhado pode vir a provocar, no sentido de instaurar no sujeito a conexão entre lugar e obra, e a maneira como habita e pensa o mundo, no qual está inserido?*

Depois de arrumar o material, o aluno pode, por opção, ficar alguns instantes no jardim, observar o entorno, sentar-se com um livro de Arte em mãos, tirar os sapatos e entregar-se à leitura, ao sol, à grama, e ao 'tempo e espaço' proposto. Esta ação busca desconectar a turbulência interna e pausar a mente. Johhanes Itten, por exemplo, em sua pedagogia mística, costumava aparecer para ministrar aulas de Arte vestido como um monge budista: com uma túnica e com o cabelo raspado. Antes de começar uma aula, pedia aos alunos que fizessem alguns exercícios de respiração e meditassem em pontos fixos até enxergar formas, que poderiam ser desde as mais concretas, como objetos variados, até as mais abstratas, como elementos encontrados em um ferro velho, para depois serem desenhadas e esculpidas, no intuito de analisarem suas funções e estética²⁷. Penso que o objetivo de Itten, em relação a tais procedimentos, diz respeito à mobilização de um processo de interiorização através de práticas que visam a concentração e desviam a mente de uma mera atitude automatizada, para uma atenção centrada no estado interno, criativo, do Ser.

Ao retornar ao ateliê, o aluno pode trabalhar por aproximadamente duas horas sem interrupção, ouvindo música, no silêncio, ou mesmo comigo ao lado, orientando-o. Há os que gostam de ficar sozinhos, e me chamam de tempo em tempo para possíveis esclarecimentos. Outros necessitam que Eu fique todo o tempo, durante toda a aula, apontando caminhos. Habitualmente, proponho que trabalhem no mínimo em duas pinturas ao mesmo tempo. Sugiro possíveis desdobramentos para os trabalhos, abro livros de pintores e buscamos aproximações e afastamentos. Edward Hopper é um dos artistas aos quais recorreremos com frequência, e voltamos atenção, especialmente, à luz em sua obra, que nem sempre é branca ou

²⁷ Disponível em: <<https://caiobosco.com/2014/08/28/a-pedagogia-mistica-de-johannes-itten/>>. Acessado em 30 de março de 2016.

ou amarelada, e à sombra, nem sempre preta ou marrom. Procuo instigar os alunos a contemplar a paisagem natural e suas diferentes nuances. Depois de Hopper, uma parede nunca mais é a mesma, e variações cromáticas passam a 'saltar aos olhos', ao investigar de perto a influência da luz solar ou noturna, artificial ou natural, sobre uma superfície (interna ou externa).

Lucian Freud é outro artista sobre o qual nos debruçamos. Observamos na obra de Freud, principalmente, a construção da carnalidade, os tons quentes, além dos verdes, cinzas, azulados, que dão à pele um ar um tanto lânguido, frio, pálido, e, por vezes, mórbido. Os empastes criam texturas e camadas grossas de óleo e aparentes marcas da pincelada, o que pode causar um desconforto visual, uma sensação de excesso, de carga emocional ainda mais real e palpável, característica também na poética de Iberê Camargo.

O livro *Pintura Sobre Pintura* do artista/professor Fernando Augusto, também é utilizado. Em nossas aulas, recorreremos sempre a ele para fazermos estudos visuais sobre cor, contraste, forma. Temos observado como Augusto resolve a fatura, as manchas, linhas, camadas. Falamos dos escorridos, dos desenhos à carvão, das massas de cor, das transparências através de diversas aguadas. As pinceladas soltas, os desenhos rápidos, a paleta reduzida. Em seu livro, além das imagens de suas pinturas, há escritos sobre seu processo criativo que instigam os alunos em pesquisas.

Ainda hoje, pratico com os alunos técnicas aprendidas no Curso do Dalton (como era chamado), no intuito de des-construir uma forma visualmente declarada. O desenho cego é o primeiro exercício, e parte da apreensão do objeto retratado sem olhar para o papel, em nenhum momento. Persegue-se com os olhos e o lápis, as linhas, que sobem, descem, que acabam, que se juntam às outras, que são retas ou curvas, e as desenham. O desenho meio cego é o segundo exercício e parte do mesmo princípio. Porém, o olhar fixa-se, atentamente,

primeiro na forma e depois no papel; olha-se a linha e desenha-se, e, assim, sucessivamente. A metodologia acima citada é infalível para a percepção sutil da forma observada. "O desenho não é mais a preparação de uma obra, mas um processo que está em desenvolvimento contínuo no espírito do artista" (SANTOS NETO, 1997, p.62).

Estudar a obra dos artistas é uma forma de investigar por qual caminho o aluno quer seguir, qual seu estilo de pintura, que aparece com a manifestação da alma, conforme Pareyson (2001, p.130). Além de criar possibilidades de diálogo e ampliação do repertório artístico-conceitual. O avanço do aluno pode ser percebido no fazer e no pensar pictórico, quando pergunto: *O que você gosta no trabalho, o que 'funciona' como imagem, o que não funciona? Eleja algumas partes que estão 'bem resolvidas' (inicialmente) e outras que precisam de mais atenção.*

Entendo, que desta forma, o aluno é convidado a refletir sobre o processo e a construção plástica e conceitual da pintura. Por isso, cada um dos alunos é orientado de maneira individual. As referências de artistas acontecem de acordo com os trabalhos que vão sendo apresentados. Outras vezes, eles postam imagens (via internet) de processo desenvolvido em casa. Comento e posto referências de pinturas e pintores que se aproximam de suas poéticas, e sugiro a pesquisa sobre esses (e outros) artistas, para serem comentadas na aula seguinte. Um dos procedimentos que considero relevante (nos bidimensionais), é colocá-los na parede em busca do distanciamento. Vê-lo na verticalidade possibilita uma visualidade de todo o contexto compositivo. A partir disso, podemos, aluno e eu, fazer reflexões que dialoguem com a técnica e a poética do trabalho. Procuro levantar questões em relação a cor, paleta, luz, sombra, a pincelada, a fatura, a textura, construção de transparências, sobreposições de camadas, e possíveis conexões entre a figura e o fundo. Em alguns casos, o trabalho pede a intervenção de outros materiais e técnicas, como o desenho, grafismos, colagens, impressões, pigmentos, e incisões, rasgos, furos, costuras, dobras.

Entendo que o material não pode ser empecilho para atingir a intenção a qual se propõe o trabalho, e sim ferramenta aliada ao processo e ao resultado final. O material é um meio, é preciso saber, portanto, qual destina-se a cada pesquisa. A experiência prática, nesse caso, é fundamental para dar vazão à ideia e ao pensamento inicial que culminam na obra.

Avalio o aluno a partir não só do trabalho mas do percurso. A expansão contínua do pensamento artístico, voltado à reflexão do próprio processo prático (principalmente), pode trazer à tona questões formais, avaliadas e percebidas pelo próprio aluno, na construção estética e poética da pintura. É notável quando o aluno está no caminho da lapidação do olhar, "(...) como o olho do pintor, cujo ver já é um pintar" (PAREYSON, 2001, p.25), ao discernir o que funciona ou não como imagem. O material, neste sentido, pode ser deflagrador de apontamentos e direções a seguir.

O objetivo de cada aula é disparar aspectos relacionados ao fazer e o pensar Arte, tendo como ferramenta a criatividade. Por exemplo: o aluno está trabalhando em uma pintura com materiais tradicionais, e na aula posterior traz algum outro material com o qual quer trabalhar. Juntos, pensamos maneiras de articular com a pintura em processo, ou mesmo iniciar outro trabalho que conecte, ou não, com o anterior. Muitas vezes, surge uma outra pintura, em técnica mista, e contínuos desdobramentos podem ser alavancados. Há alunos que preferem trabalhar somente com tintas, telas e pincéis, e avançar na técnica cada vez mais. O foco desses alunos é pintura-pintura. Não lhes interessa outros materiais, nem o desenho, nem mesmo a figuração, mas a interação entre uma cor e outra, a influência que exerce nas cores vizinhas e sobrepostas, nas construções de camadas e velaturas, nas adições e subtrações de tinta.

Nos encontros semanais do Grupo Apotheke, a professora/artista Jociele Lampert propõe técnicas vinculadas ao processo pictórico. Vários são os referenciais teóricos trazidos por ela a cada aula. Diversos livros de Arte /artistas são dispostos sobre a mesa, de forma a estimular o estudo e a investigação, para a tecitura de um pensamento que não fique somente na periferia. Além de materiais artísticos nacionais e importados, os quais é possível utilizar para produzir trabalhos imbricados ao projeto de cada um dos integrantes do Grupo. Considero relevante essa metodologia, que convida o aluno a conhecer determinados artistas, técnicas e materiais, que aproximam-se ou afastam-se de sua pesquisa. De fato, é um dos procedimentos que procuro seguir como exemplo em minhas aulas.

Outra referência em minha maneira de ministrar as aulas, é o professor/artista Antonio Vargas, da UDESC. Vargas era temido (por alguns alunos) na época da Graduação, por sua fama de bravo, 'durão', exigente, que investiga o aluno, instiga-o a pensar, que não dá moleza e que, principalmente, interessa-se pelo processo de cada um, em saber o porque de tais e tais procedimentos, ou tais e tais cores e formas, e não 'aceita' meras 'explicações' superficiais. Para isso, é preciso mergulhar fundo, e nem sempre o aluno está disposto. Tenho em consideração o que o professor Vargas dizia em aula: "O que você quer dizer com isso? Como você vai resolver isso plasticamente?" Estas questões, sempre estão 'matutando' em minha mente, e, frequentemente, aproprio-me delas, convidando o aluno à reflexão como caminho, não para 'explicar' o processo, no sentido de 'matar' o trabalho, mas abrir uma brecha ao aparentemente visível e/ou ininteligível.

Carrego comigo a convicção de que cada processo é uno, é individual, e, portanto, é preciso olhar para dentro de cada um dos alunos. No que tange à investigação de outras possibilidades matéricas e pictóricas, é possível perceber o quanto a pesquisa com os alunos e para os alunos encosta em meu próprio trabalho como artista.

Quando ambos entram em sintonia, é possível ao aluno abrir uma brecha para que o professor/orientador possa adentrar em seu universo. Daí, surgem atravessamentos, observados a partir do trabalho do Outro. Com isso, participo e mesclo minha experiência como artista/professora com o pensamento do aluno, produzindo uma espécie de compartilhamento mútuo. O aluno, quando procura o ateliê de um determinado artista para ter aulas, normalmente, está em busca de sua técnica. Entendo que, ao ensinar os procedimentos práticos/teóricos para o aluno, o artista reforça e 'recicla' ou recria seu próprio processo. Ao passo que o aluno vai adensando na pintura (ou outra linguagem), ele caminha com as próprias pernas e mergulha no essencial de maneira crítica, que pode ter sido detonado ou não nas aulas.

Anotações pós-aula:

Tenho por hábito fazer breves anotações após cada aula. Esta prática possibilita maior reflexão sobre o processo do aluno sob minha orientação, e propõe um aprofundamento para a compreensão do caminho percorrido, e maneiras de articular técnica e poética artística. Desta forma, selecionei duas anotações sobre uma mesma aluna, que considero relevantes.

ENCONTRO DE PINTURA DIA 20 DE NOVEMBRO 2015

Uma aluna trouxe pinturas em andamento feitas em casa. Em uma delas, massas de preto e vermelho chapado, e por cima duas camadas ralas de tinta amarelo ocre feita de pigmento. Pequenas aberturas de luz apareceram sem que ela percebesse, e, embora tenha coberto toda a superfície quase uniformemente, a pintura não estava chapada, pois as primeiras camadas de tinta colocadas por baixo apareciam como nuances e gradações no amarelo da camada de cima. Chamei sua atenção para os pontos luminosos, as brechas que haviam sido abertas nos locais onde havia colocado uma camada de amarelo ocre, e esses buracos sobressaiam. Mediante essas observações, sugeri que colocasse

algumas camadas de branco um pouco ralo. Ela, então, foi acrescentando essas camadas e sentiu que o trabalho também pedia algumas camadas isoladas de preto aguado, sem escorridos, por enquanto. Este trabalho ainda está bem no começo. Deixou secando.

O segundo trabalho que mostrou, é algo também em andamento, todo em preto, branco e tons de cinza, que surgiam da própria mistura do branco com o preto no trabalho. Algumas massas de preto feitas com intervenção das mãos e dos braços. Pouco pincel. Linhas em carvão ainda não fixado. Sugeri que reforçasse um pouco mais algumas das formas em preto, interferindo com uma carga maior, levemente aguada. E, conforme construísse essas camadas, poderia, em seguida, interferir com algumas aberturas de luz com branco, desta maneira, permitiria descolar as formas em preto do fundo, e trazer um pouco para frente. Disse-me que via algumas formas soltas no trabalho: "tem uma cabeça de carneiro bem aqui, está vendo?". Disse-lhe: 'você pode observar mais essas formas e dar continuidade ao trabalho, a partir delas. Ou então, em cima de algumas dessas que tem aqui, esta por exemplo (apontei para o trabalho), você pode velá-la com uma camada rala de branco e fazer uma outra forma por cima, em repetição da mesma ou uma outra forma qualquer'. Disse-me que, quando vê formas soltas em seu trabalho, lembra-se de uma pintura de Chagal que tem ao lado de sua cama. Nela, algumas figuras soltas compõem a pintura, como galinha, passarinho, boi, cavalo, além de uma menina em uma janela no canto superior direito do quadro, e que estas figuras flutuam no ar. Relatou-me que pensa ser influenciada por esse trabalho. Digo-lhe que parece um trabalho onírico, representativo de sonhos, um tanto surrealista. Sugiro que ela pesquise Magritte. Ela faz as anotações para dar continuidade ao trabalho em casa.

Pegamos o trabalho anterior, quase seco agora, e observamos a paleta que está surgindo de três tons de amarelo ocre, brancos amarelados e acinzentados. É visível a influência do amarelo e do preto das primeiras camadas. Falamos da importância da paleta do pintor, e que, na minha

opinião, pode tanto ser construída anteriormente como na própria pintura, através das camadas de cor que vão surgindo e misturando-se. Proponho observar, para o trabalho não ficar 'sujo', mas que cada camada, ao mesclar-se com a outra, possa fazer surgir uma paleta rica. O fator 'surpresa' está justamente em deixar o trabalho conduzir, que pode ser bastante relevante e revelador de cores não pensadas antes de iniciar a pintura.

O terceiro trabalho, que esticou na parede para vermos na vertical, de longe, também está em andamento. Este, ela já está trabalhando a bastante tempo, um mês, mais ou menos. Novamente, sua escolha foi por brancos, pretos e cinzas advindos das misturas nas pinturas. A ideia inicial foi de uma paisagem de nuvens, e surgiu a partir de um outro trabalho mais acadêmico. Porém, agora ela queria uma pintura mais solta e livre. Fez um grande fundo em preto e vermelho amarronzado, e, na parte inferior, utilizou pinceladas arredondadas em branco, para dar uma sensação de volume às formas de nuvens. Ela havia confessado que tem dificuldade em trabalhar com gestos arredondados com o pincel, e que isso a frustra e causa uma grande irritação. Sugerir que tentasse, então, os gestos arredondados pequenos. Algumas das pinceladas ficaram um pouco duras, e propus interações com pinceladas de aguadas de preto por cima de algumas das pinceladas em branco, tecendo uma trama entre brancos, pretos, cinzas, com objetivo de suavizar as formas endurecidas pelo gesto ainda muito controlado. Ela fez as anotações para dar continuidade em casa.

Voltamos ao primeiro trabalho, para mim, o mais interessante. Observamos novamente as cores que surgiam, e como esse é um trabalho mais silencioso, comparado aos outros dois. Este silêncio se dá por conta da superfície pictórica menos caótica, mais 'limpa', sem excesso de informações, formas e cores. Falando do silêncio na pintura, sugeri que pesquisasse sobre o trabalho de Arcângelo Ianelli, e como ele resolvia a questão do silêncio.

Em suas pinturas mais recentes, Iannelli rompe totalmente com qualquer forma, e somente a vibração da cor aparece. Outro artista que sugeri pesquisar foi Paulo Pasta, que também trabalha a cor de uma maneira muito silenciosa, sem grandes gradações e contrastes.

Ela mostrou-me uma tinta de pigmento terracota, que encontrou na rua, colheu e fez uma mistura bem rala com água fervida e cola. Antes disso, peneirou e 'cozinhou' a mistura. Propus que a depositasse sobre a pintura com as mãos, em gestos aleatórios e em várias direções, de forma a não cobrir totalmente toda a área pintada, deixando algumas frestas das camadas anteriores. Ela fez todas as anotações para que pudesse seguir em casa.

ENCONTRO DE PINTURA DIA 14 JANEIRO 2016

Hoje ela estava empolgada com a experiência que havia feito com pigmento de argila natural, no grande terraço da casa da mãe, no interior. Enlameou todo o corpo (nu) com argila medicinal comprada em loja, nas cores vermelho, verde e preto, uma de cada vez, sem misturar. Esticou um tecido no chão, em seguida deitou-se sobre ele e imprimiu sua silhueta. Mostrou-me as fotos do resultado. A primeira vez que ela havia conversado comigo (antes de fazer o trabalho) sobre a possibilidade de imprimir partes do corpo na tela, recomendei, de imediato, que olhasse o trabalho de Yves Klein, o qual utilizava modelos nuas e pintadas com o azul 'Yves Klein', nomeado por ele, que imprimiam suas silhuetas no tecido. Foi o que ela fez, utilizando argila e não tinta industrial, imprimindo seu próprio corpo, como uma performance. O resultado da vivência ficou mesmo bom, mas sugeri que ela agregasse outros elementos, em outras experiências com o corpo, como por exemplo, preparar antes um fundo, pra que a impressão dialogue com todo o entorno, e depois intervir com a pintura e outros materiais.

O trabalho em amarelo, da aula anterior, está em andamento. Recomendei que continuasse com as manchas, cada vez menos aguadas, para dar corpo ao

trabalho lentamente. Essas manchas podem seguir em pretos, brancos e amarelos.

Trouxe-me uma tela antiga que quer mexer, fazer uma interferência. Lembro-me da série *Pintura-pintura* de Fernando Augusto, na qual o artista (re)trabalha suas pinturas antigas, deixando algo que está por baixo aparecer. Olhamos o catálogo de Augusto e estudamos um pouco mais suas pinturas. Por fim, minha sugestão foi que elegeisse algumas partes que mais gosta e que pretende deixar, e 'cobrisse' parcialmente outras que não considera resolvidas plasticamente. Ela poderá vir aos poucos, com pequenas camadas aguadas, e ir ganhando corpo de acordo com o que o próprio trabalho pede. Penso que isso é muito relevante na Arte: deixar que o trabalho fale, que ele mesmo diga o que quer, que ele 'resolva-se'. É o que procuro ressaltar para todos os alunos, porém percebo que somente é compreendido com a maturidade da prática. É preciso que o trabalho esteja em constante diálogo com o artista, para que ele se faça. Hoje falamos muito dos materiais. Falei dos vernizes acrílicos comprados em lojas de materiais de construção, como uma opção de aglutinante para a mistura com os pigmentos em pó. Mostrei o Basecril, verniz acrílico comprado em uma loja de materiais artísticos em São Paulo, outra opção além da anterior, um pouco mais caro, porém mais adequado para usar em pintura. E o verniz acrílico da Golden, recomendado por Jociele Lampert, nas aulas do Estúdio de Pintura Apotheke, e Marco Giannotti (que deu-me uma amostra quando fui em seu ateliê em SP, em troca de pigmento terracota preparado por mim), que tem as mesmas finalidades do Basecril, porém é importado e mais caro. Falamos da base da tela, das diversas formas de preparo, desde aquela em que se utiliza uma camada de verniz e outras duas ou três de gesso acrílico, devidamente lixado em cada uma das camadas para abrir poros e deixar a textura da tela bem lisinha. Outra maneira é utilizar o PVA branco fosco acetinado para fazer uma camada e mais três ou quatro, sempre lixando com lixa fina, número 150. Essas camadas com PVA podem ser com ou sem cola, dependendo do material a ser usado na tela. Se

for óleo, o cuidado tem de ser maior. Recomenda-se cola de pele de coelho para a base, e gesso nas subsequentes três ou quatro camadas, sempre lixando. No trabalho com pigmento natural, por exemplo, a base deve ter pouca ou nenhuma cola, para o pigmento aderir melhor à tela. Se a tinta usada for acrílica, qualquer base é bem vinda, pois ela é bem resistente a qualquer material, adapta-se a qualquer base.

Sugeri que pesquisasse alguns artistas e seus procedimentos, entre eles: Carlos Vergara, quando utiliza pigmentos naturais em trabalhos de grande formato, e Daniel Senise, nas pinturas em que imprime o chão do ateliê em Nova Yorque, e depois intervêm com outras construções em diversas técnicas. Na aula anterior, sugeri que pesquisasse os trabalhos de Paulo Pasta e Arcângelo Ianelli, para ver aspectos da cor e da simplificação absoluta da forma resultando em trabalhos silenciosos. Não conversamos sobre, pois ela ainda não pesquisou.

VII. Visualidade da pesquisa



Imagem 40

Recorte de pintura (PNT) s/ tela. 2015.

Sempre que estou pintando uma tela, me pergunto: o que busco em pintura? As diversas camadas de tinta e de tempo, respondem momentaneamente à questão quando se alcança uma configuração que se pode chamar de um bom quadro. Nesse instante, o artista descansa com a sensação de que realizou um bom trabalho, mas como já disse certa vez Lucien Freud, essa felicidade é passageira, porque no instante seguinte manifesta-se de novo o sentimento de falta então, temos de recomeçar nossa tarefa de Sísifo, qual seja, a de levar pedras ao topo da montanha, sabendo que os deuses as empurrarão para baixo e de novo teremos de carregá-las na montanha acima ²⁸ (NETO, 2013).

²⁸ "O artista Iberê Camargo é quem gostava de comparar a tarefa do pintor ao mito de Sísifo, vendo nele, como nos parece à primeira vista, uma terrível condenação. Mas, pelos olhos de Camus verifica-se nesse mito também a nossa salvação e felicidade, pois nele está a tarefa de criar significação das pedras, de dar sentido ao absurdo da existência", conclui Santos Neto.

Dedico este capítulo ao processo artístico, disparado em plena Dissertação. A partir de então, pinturas e desenhos em diversas técnicas têm dado corpo a associações entre o fazer, o pensar, o sentir e o escrever.

Desde antes de minha viagem de bicicleta pelo Caminho francês de Santiago de Compostela(2014), sou atraída por pedras. Durante a ciclovagem, havia muitos empilhamentos pelas trilhas pedregosas, mas não um amontoar à toa. Inquietantes esculturas, marcas, vestígios, que convidavam a uma pausa no andar, a contemplar. Momento de reflexão, quem sabe até, de devoção. Possíveis formas de contato, de interlocução e encontro.

Imagem 41
Empilhamento de pedras (meu jardim)



Em meu jardim, também tenho pedras empilhadas em sinal de respeito e admiração por esses minerais milenares, que acredito trazerem força e proteção a quem os usa.

Pedra-corpo-terra, parece algo que se repete na memória do mundo. Ao acercar-me de possíveis reflexões filosóficas sobre a pedra, percebo que este elemento normalmente está presente na obra de artistas que articulam conceitos entre matéria e espiritualidade. Dualidade entre peso e leveza, visível e invisível, presença e ausência. Artistas ocidentais, muitas vezes, buscam alimentação criativa em filosofias e práticas milenares de interiorização, nascidas de países Asiáticos como Japão, China e Índia. Seguindo este pensamento, frequentemente percebo que o objeto citado está associado a processos altamente meditativos. John Cage, por exemplo, utilizou a pedra em trabalhos contemplativos. Por volta dos anos 40, o artista envolveu-se em estudos ligados à filosofia indiana e ao Zen Budismo, originários da cultura oriental. O clássico oráculo chinês, *I Ching* (Livro das Mutações), foi uma ferramenta de grande influência na obra de Cage, por toda a sua vida.

Imagem 42
Cage em processo²⁹.



²⁹ Vídeo sobre processo criativo de Cage disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=bTjivnTXN68>>. Acessado em 27 de abril de 2016.

Michael Grab empilha pedras de rios. Em *GravityGlue*, ele as sobrepõe em pilhas verticais, sem adicionar cola em sua superfície. Somente a força da gravidade sustenta pedra sobre pedra, fixadas cuidadosamente pelo jovem artista. “A gravidade é a única cola que segura essas estruturas em equilíbrio”, diz Grab. Equilibrar umas sobre as outras, de fato, é uma prática que exige concentração meditativa e metódica.

Imagem 43

Michael Crab - Gravity Glue³⁰.

Andy Goldsworthy cria composições com elementos orgânicos encontrados em suas caminhadas pela natureza. Ele também constrói esculturas com pedras. Tais criações são efêmeras, e o objetivo do artista é que sejam 'destruídas' pelas ações do tempo.

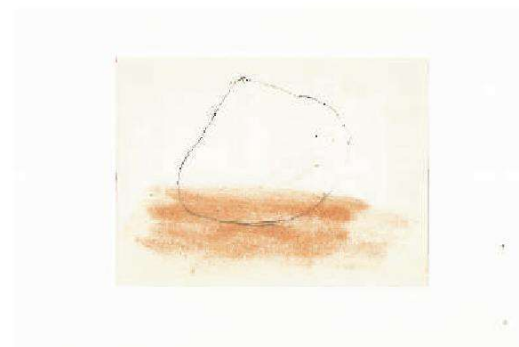
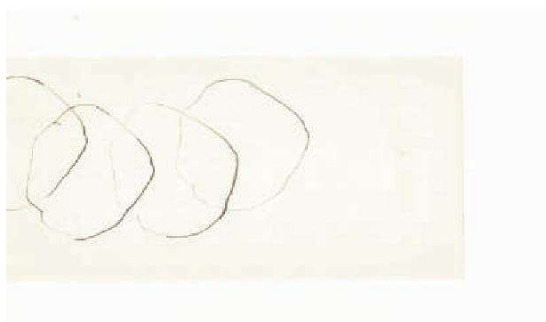
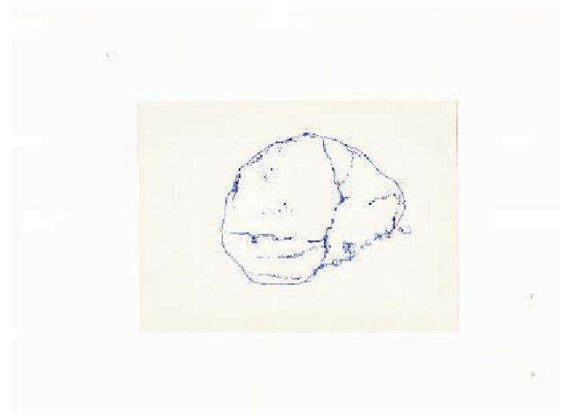
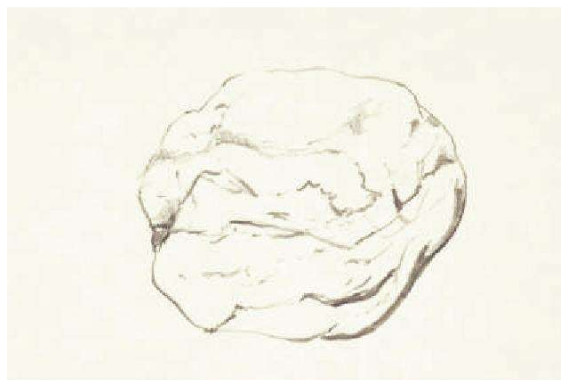
Imagem 44

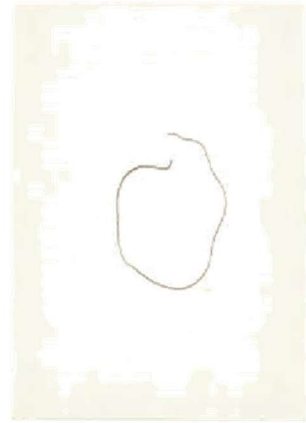
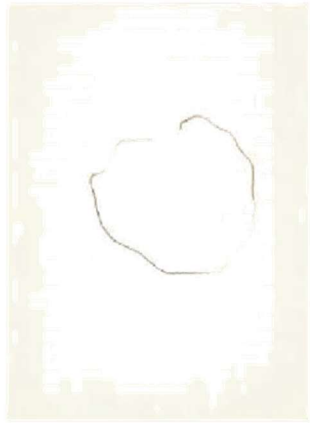
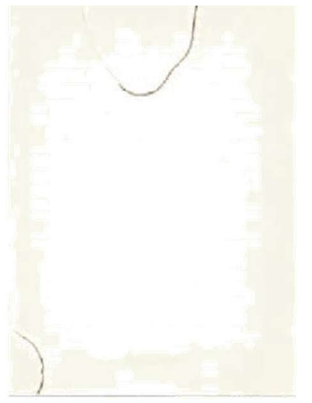
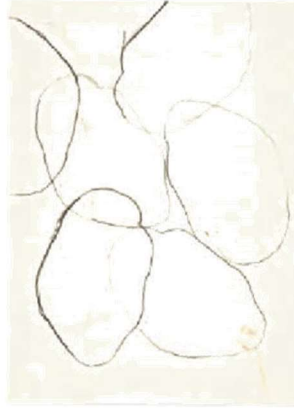
Andy Goldsworthy³¹. Empilhamento de pedras. 1990/93.

³⁰ Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ThipJ0AAJiA>>. Acessado em 25 de abril de 2016.

³¹ Disponível em: <<https://www.pinterest.com/fillmer50/andy-goldsworthy/>>. Acessado em 06 de abril de 2016.

A presente série de trabalhos foi despertada a partir de uma pedra de cachoeira. Em meio a caminhadas de pés descalços, fui arrebatada por um destes muitos objetos que habitam meu jardim. Com um bloquinho, um lápis 6B e a pedra em mãos, fiz uma série de 13 desenhos, usando o elemento mineral como método de impressão. Do primeiro ao último, a forma da pedra foi modificando-se, e surgiram os empilhamentos e repetições da forma orgânica.





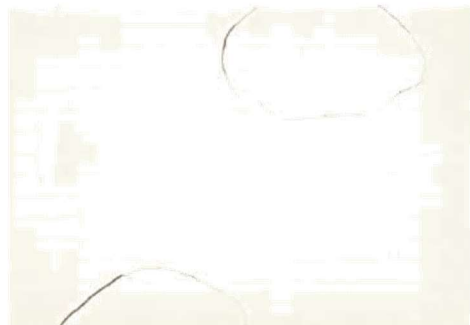
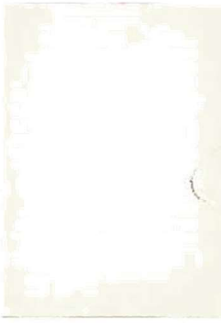
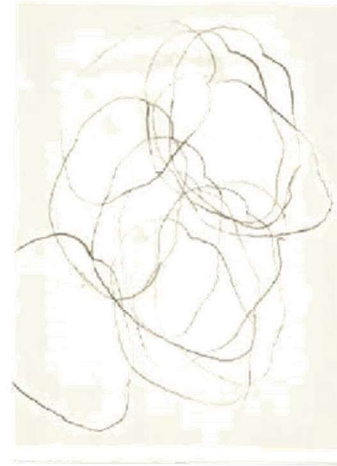


Imagem 45

Série Desenhos pedra. Lápis 6B s/ papel A5. 2015.

No trabalho seguinte, fixei um grande papel Montval na parede e iniciei a série, utilizando a pedra, o PNT, lápis sanguínea e carvão. Nela, busco rever (ou visitar) alguns procedimentos e conceitos anteriores de minha pintura, quando utilizava menos o desenho prévio e mais o gesto espontâneo e a abstração das formas, sem a presença da figura humana.

Comecei por imprimir a figura-pedra no suporte, através do desenho. Durante o processo ela (a pedra) quebrou. Continuei, com ela mesmo quebrada... E, no contínuo repetir da forma, pude apreendê-la melhor, não somente corpo matérico, mas linhas. Parodiando Drummond, 'No meio da pedra tinha um caminho', que foi escrito em diversas direções. A paleta composta por rosas, brancos, beges, laranjas, marrons e azuis de anil.

No tríptico *No meio da pedra tinha um caminho*, utilizo os materiais e a paleta citados acima. Procuro trazer à tona características do próprio pigmento, como, por exemplo, transparências tramadas por sobreposições de aguadas e escorrimentos. A simplificação das formas orgânicas torna-se cada vez mais evidente. Não uso mais a pedra-objeto, mas reorganizo a ideia do empilhamento, no bidimensional. As variações de tamanho (intencionais no desenho) propiciam movimento, e os traços, fracos ou fortes, finos ou grossos, propõem uma aparente luz e/ou sombra. E pergunto: *Como a figura entra/está no trabalho?*

O tema da figura humana é algo recorrente em minha pintura ultimamente. Nesta série, o 'personagem' entra não em contraste principal da cena, mas coadjuvante, se assim se pode dizer. A figura participa ativamente, compreende seu espaço, porém, o foco não está nela, somente. Procuro captar interações entre a pedra e a figura, ambos corpos orgânicos. A forma da pedra muitas vezes perpassa a figura ou a encobre, permitindo que figura e fundo não tenham distinção. Corpo mineral e corpo biológico, em equilíbrio, ecossistema. Nestes trabalhos utilizo, como base para a pintura, uma fotografia (de minha autoria) desfocada. Nela, uma mulher de chapéu antigo, 'disfarçada' entre as cores, pinceladas e linhas, sendo

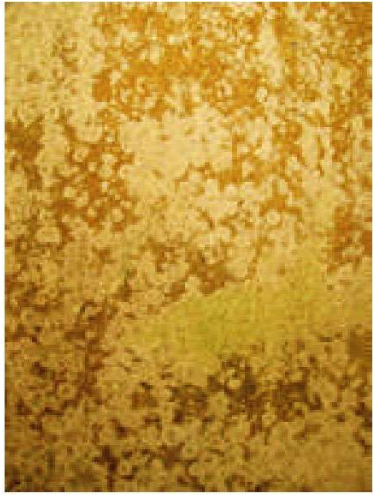
atravessada, vez ou outra, pela forma-volume, traço-impressão. Desenho e cor estão nesse lugar de paisagem, de passagem, sem fronteiras. Para criar uma ambiência, cor-pintura e forma-desenho, diluem-se.



Imagem 46

Triptico: *No meio da pedra tinha um caminho*. PNT s/ tela. 100x340cm.2015/16.

Creio que meu interesse por empilhar pedras transita pela definição citada anteriormente: o depositar pedra sobre pedra meditativamente. Neste caso, o empilhamento no trabalho artístico talvez seja uma maneira de 'aprisionar' a pedra e sua forma rudimentar, simples. Na fotografia, congela-se e imortaliza-se uma cena. Ao desenhar a pedra, penso apropriar-me dela, não mais o elemento mineral, mas sua ausência corpórea, essência. A pedra vai despindo-se de sua estrutura inicial e o jardim entra como parte integrante, ao velar e desvelar formas-luz, arredondadas, que aparecem entre a paisagem e nos fungos das paredes. Exemplo, a pintura Rosa. A pedra passa, decididamente, a ser imaterial: espírito-pedra.



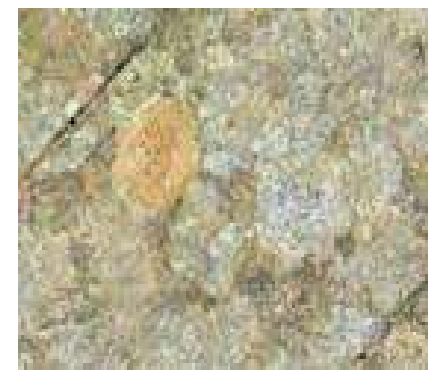
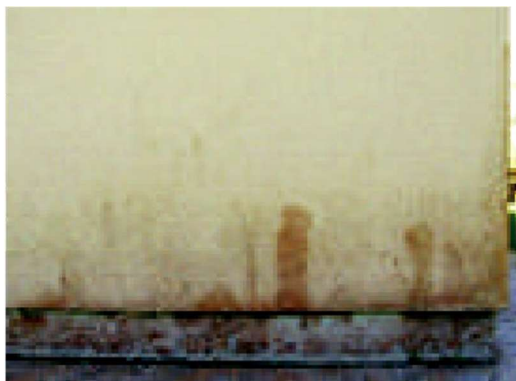


Imagem 47
Observações pictóricas: Marcas, manchas, vestígios nas paredes fora do ateliê. 2016.



Imagem 48

Rosa. PNT s/ tela. 100x80.2016



Imagem 49

Sombra e luz nas paredes
fora do ateliê. 2016.

Na pintura *Entre pedras e cinzas*, é evidente a repetição da forma-pedra. A figura que aparece intenciona integrar-se à forma, mas parece um Ser à parte, que busca a conexão, a interação, em meio às formas orgânicas, ovaladas, arredondadas, de pseudo-pedras. As camadas de transparência, agora menos presentes, abrem espaço à tinta mais encorpada.



Imagem 50

Entre pedras e cinzas. PNT. 80x100cm. 2016.

Nos trabalhos *Entre coisas*, *Entre paisagem* e *Dando as costas*, não mais as aguadas transparentes aparentes, mas camadas espessas de cor sobre cor, e figuras bem identificadas. Figura e fundo, neste caso, são (aparentemente) como água e óleo, e criam narrativas imediatas. Pinturas com desenho, pinturas-desenho ou desenhos-pintura?

Imagem 51

Entre coisas. PNT s/tela. 21x29.7cm. 2016.





Imagem 52

Entre a paisagem. PNT e acrílica s/
tela. 50x40cm. 2016.



Imagem 53

Dando as costas. PNT s/ tela. 30x40cm. 2016.

Pedras sobre pedras estão muito visíveis nos desenhos-pinturas com PNT e acrílica, dos trabalhos mais secretos da série. Neles, 'anulo' a figura, em busca da abstração. Resgato o empilhamento, o jardim e a memória das cores da praia, que (re)aparecem indiretamente.



Imagem 54

D'areia. PNT s/tela. 20x40cm. 2016.

Os trabalhos citados a seguir partiram de minha experiência com diversas técnicas em pintura, desenvolvidas no Grupo Apotheke. Em um deles, *Cianopedras*, mesclo a técnica da cianotipia, a pintura com tinta acrílica, e o desenho com lápis dermatográfico. O resultado é uma imagem abstrata, formada pelo branco, o cinza e o azul, e pelas linhas das pedras, novamente. Uma bolota vermelha aparece timidamente no canto, para aquecer a composição.

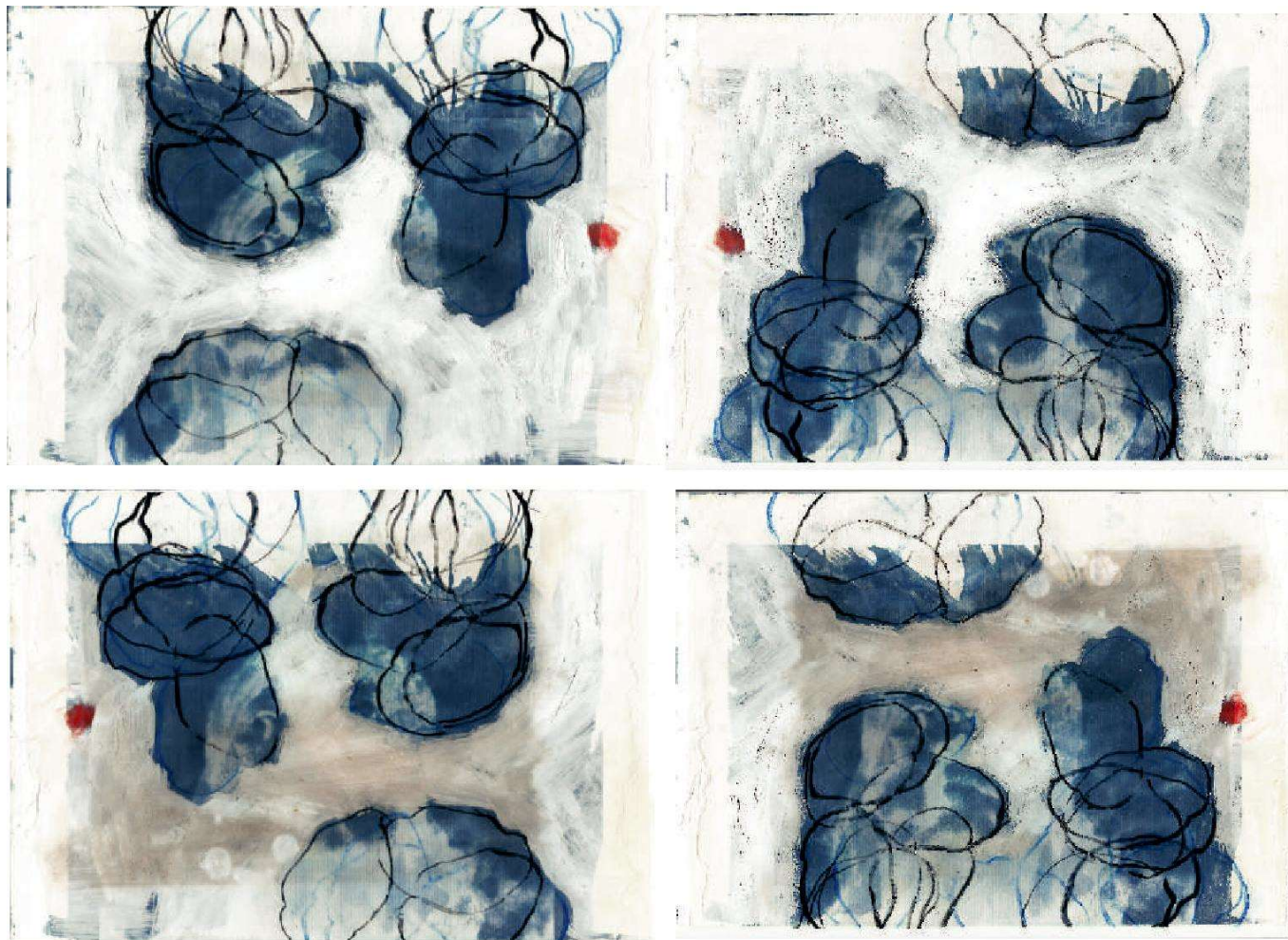


Imagem 55

Cianopedras. Cianotipia. Tinta acrílica e lápis dermatográfico s/ papel A4. 2016.

Outro trabalho é PedrAzul, monotipias utilizando a técnica de impressão digital, em papel transparência, e manual, com colher de pau em papel japonês. A série surgiu a partir de uma de minhas fotografias, tiradas em cachoeira no Sertão do Ribeirão, em Florianópolis. Nela investigo a repetição da imagem e o acaso, provocado pela alternância de intensidade, suavidade e força manual na hora da impressão, resultando em pequenas diferenças e semelhanças entre elas.

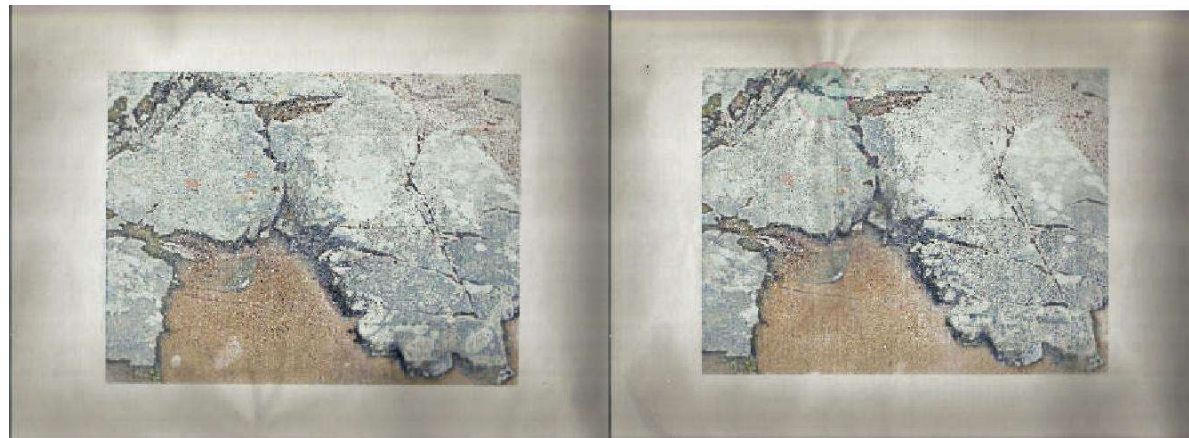


Imagem 56

PedrAzul. Monotipia. impressão digital e manual s/ papel japonês A4. 2016.



Imagem 57

PedrAzul. Impressão em transparência.
A4.2016.

Percebo que construo uma pintura em constante presença da abstração e da figuração. Persigo o entrelaçamento de figura e fundo, miscível intimamente. O fundo pode fazer o papel da figura, e pode-se “entrar na pintura por ele”, conforme comentário de uma professora sobre minha pintura, à época da Graduação na Udesc. Procuro desenvolver os trabalhos com base nesse “jogo de permuta entre forma e cor” (PASTA³²). Interessa-me a passagem sutil das cores, uma quase 'não passagem', derreter o contorno, diluí-lo em camada, pincelada, mancha, cor, embora o desenho ainda esteja muito presente.

Ao pintar, abre-se vazão à memória (recente ou passada), que extravasa ao plano da tela. As palavras faltam, é preciso mergulhar no 'abismo', rumo ao desconhecido, arriscar. À pintura exige-se paciência, demora, disciplina, cuidado, concentração. Diálogo íntimo com o sentir, exercício do olhar, do parar, da atenção. Ela, a pintura, incorre num tempo mais lento, não do relógio, mais a ver com o tempo do coração, dos sentidos, do pulsar. Do silêncio. É preciso entrar em conexão com ela, ser atravessado por outras vias, não somente relativas ao pensar, ao intelecto. Ela simplesmente é ou não é. Para Pasta, a pintura requer uma pausa, uma disponibilidade, um tempo maior para o olhar, pois o trabalho não se dá rapidamente. O fazer pode ser permeado por breves textos e anotações poéticas. No entanto existe, em artigos acadêmicos e nos discursos filosóficos proferidos tanto por curadores como por artistas, uma valorização ao culto da teoria e ao conceito da obra, que pode, ao que me parece, rebaixar o fazer em virtude da reflexão. Prefiro, pois, os escritos de artistas.

Pergunto então: A propósito, onde insere-se a pintura, neste caso? *E, se pintura é retiniana, no sentido de estimular um sentimento através da visão, como 'explicar' algo relativo mais ao sentir que ao intelecto?*

³² Entrevista disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=oYZWlJA>>. Acessado em 17 de agosto 2015.

Ao raciocinar mecanicamente sobre uma obra, prescreve-se receitas e bulas, cria-se rótulos, a coloca-se em 'caixinhas', qualifica-se em estilos ou 'ismos'. O 'explicar' racionalmente o trabalho, pode anular a subjetividade. A meu ver, a reflexão sobre(?)a obra (diferentemente de informação), propõe abrir um respiro, um vácuo, que permite ao espectador, imaginar, criar, 'fantasiar', formular seu próprio conceito diante do inexplicável.

Imagem 58

Um dia pra vadiar. PNT e acrílica s/tela. 20x40 cm.



Imagem 59

Fim de tarde. PNT e acrílica s/tela. 20x40 cm. 2016.



VIII- Conclusão

Notas e experiências: reflexões da artista/professora

Como o tema desta Dissertação versa sobre minha experiência, como artista e professora, vinculada à pintura e ao ateliê, retomo minha pergunta inicial: *É possível refletir sobre pintura, considerando Arte como Experiência em ateliê?*

Vergara diz que a "arte está na área do inefável³³". Penso as linguagens artísticas como constelações que entrecruzam firmamentos e horizontes poéticos, em um mesmo céu. A pintura é um desses universos com inúmeras questões envolvidas, surgidas principalmente do ato criativo, mas que não comporta explicações puramente lógicas. É preciso "trabalhar mais com a intuição do que com o pensamento", segundo Vergara.

Em relação ao PNT, o que proponho é a reflexão sobre o processo, a pesquisa, que começa acontecer antes mesmo do ateliê, que mobiliza também outras pessoas e traz o contexto do meio ambiente, onde me situo. E, como faço parte disso, minha posição crítica e minhas escolhas de vida, conseqüentemente, transbordam no trabalho plástico. Cabe salientar, que foi usando o PNT que aprendi muito sobre a mistura das cores, mesmo nas tonalidades mais fortes, elas nunca gritam. As cores do PNT me ensinam a rebaixar os tons vibrantes da tinta acrílica, por exemplo. Complementar minha prática a partir de Albers, estudado no Apotheke, tem contribuído - e muito - para aprofundar a investigação em relação à cor.

³³ Disponível em: <<https://www.facebook.com/ateliecarlosvergara/videos/1105418476189598>>. Acessado em 20 de maio de 2016.

Ressalto que não é o pigmento em si que 'chama' o aluno, e sim a vibração das cores da terra, em meus trabalhos. Eles não vêm ao ateliê para aprender a fazer tinta orgânica, mas pintura, independentemente do material utilizado. Sendo o ateliê um espaço não-institucional, há que considerar a razoável evasão. Entendo que isso acontece quando o indivíduo não vai ao foco do seu Ser, quando fica na periferia. Porém, o caminho se faz seguindo em frente, mesmo diante de tantas possibilidades que o cruzam todo o tempo. Muitas vezes, as bifurcações ao longo do percurso podem parecer atraentes ou até desafiadoras, perturbadoras ou confusas. Nesse momento, é preciso respirar fundo e fincar as raízes na terra. Olhar, por outros ângulos, as 'adversidades' encontradas a cada passo, pode sugerir um nutritivo material-alimento, para as inquietações e dúvidas advindas da deriva do andar, associadas aos deslocamentos constantes vivenciados pelo sujeito (professor e/ou aluno). Ao traçar um rumo ou rota que considera 'segura', ao lançar-se ao mar, frequentemente depara-se com adversidades que o levam para outro lugar. Instigante, na pesquisa em Arte, é justamente esse perder-se e achar-se constante. Ao tentar direcionar o trajeto, um abismo pode surgir, entre o que se quer fazer e o que se pode fazer. Ou seja, aos alunos que ficam, é possível compartilhar o interior de uma forma tal que permita sentir-se um com o Outro, em uma relação colaborativa. Abre-se mão da individualidade, nessa experiência.

Fazer o questionário de J. Fig com artistas/pintores foi, em alguns casos, como colocar-me diante de um espelho. Muitas das respostas relacionadas a procedimentos, métodos e processo, motivaram-me a também respondê-lo, em busca de articulações entre o fazer e o pensar, que envolvem a vida e a obra do artista. A tradução foi realizada pelo Grupo Apotheke, e teve o consentimento do autor. Considero o questionário de Fig relevante para minha pesquisa porque versa sobre o fazer pictórico, evidenciando a rotina de ateliê e os procedimentos de metodologia operativa de cada artista. Fig realizou a mesma entrevista com diversos pintores

que vivem e trabalham nos EUA. Entrevistar artistas, é apenas uma das muitas ações que realizamos ao longo de quase três anos de existência do Apotheke. De fato, a participação no Grupo permite expandir substancialmente o horizonte artístico-conceitual, em relação à minha experiência em pintura, também com os alunos no ateliê.

Penso que o Mestrado foi fundamental para ampliar meu repertório e minha visão da Arte, e (re)pensar conceitos. Antes, defendia (com unhas e dentes) a ideia de que a prática vem sempre antes da reflexão, e que é, de certa forma, mais relevante. Entendo hoje que o estudo, amalgamado à escrita, alarga os horizontes da mente e possibilita uma abertura real, norteada pelos propósitos apontados em uma direção. O exercício da escrita abre caminhos à compreensão dos mecanismos da Arte (não mecanicistas, nem maquinais), de maneira não romantizada. As revelações vão sendo desveladas e conectadas a partir da leitura, que começa a fazer verdadeiro sentido. Lamentavelmente, isto acontece no final do percurso, quando o tempo já está praticamente esgotado, e o prazo guilhotina a possibilidade de continuação (para a Dissertação), mas não a reflexão. Concluo que é possível aliar a própria prática, e a experiência, à teoria. E, enfim, articular questões associadas à vida e, sobretudo, à pintura, de maneira crítica, não simplória, mas simplificada, no sentido de trazer à tona alimento necessário para sua execução - o que fazer, como fazer, quais materiais, qual tema, qual conceito, que composição, qual título, quais referências... Escavar, cavocar na memória, cutucar na ferida, trazer à tona, e não à toa, reflexões soterradas pelo excesso de ingenuidade. Comparo o processo criativo ao bambu, com suas raízes fixas ao solo e o corpo flexível ao vento, que o permite envergar, sem quebrar. Algo móvel, não-definitivo (a priori), que transita (ou deveria transitar) entre o movimento e a 'inércia', entre o recolher e o avançar, entre o agir e o recuar, observado nos movimentos do Tai Chi. Com bases fincadas na pesquisa, que nunca acaba, mas a todo o tempo transforma-se.

Questionário J. Fig



Imagem 60
Processo de ateliê. 2016.

1.Quando foi que você se considerou um artista profissional, e quando se sentiu capaz de se dedicar em tempo integral à arte?

Parece estranho, mas comecei a sentir-me uma artista profissional quando terminei a Graduação em Artes Plásticas, em 2010. A partir daí, tinha um título de Bacharel em Artes Plásticas, isto me tornava uma profissional, no sentido formal do termo. Até então, pintava e fazia exposições em espaços não institucionais e institucionais. Já participava de salões, concursos, mas ainda sentia-me uma artista, digamos, informal. A formação Universitária, despertou-me uma outra maneira de vincular minha prática a uma pesquisa. Tanto que comecei a ministrar aulas em meu ateliê, a fim de trocar experiências em Arte.

Desde 2010, depois de formada, pude iniciar um mergulho mais profundo em uma prática de pintura e desenho que me acompanha até hoje. Normalmente, entro no ateliê todos os dias da semana, mesmo que não seja para pintar ou desenhar, mas ao menos para refletir o trabalho, estudar a obra de artistas/pintores. Esta prática ajuda-me a não perder o foco do trabalho. Atualmente, no Mestrado, confesso que o tempo de ateliê, conseqüentemente de produção prática, está bem escasso. Tenho passado mais horas no computador do que gostaria, mas a pesquisa escrita exige um desdobramento, e um aprofundamento necessário ao embasamento teórico e isso, sem dúvida, reflete no trabalho prático posteriormente, pois ambos andam juntos. Percebo o quanto o trabalho (a pintura) avança, principalmente em relação à técnica e ao conceito.

2.E então, quanto tempo você tem estado em estúdio?

Como disse anteriormente, procuro estar em estúdio praticamente todos os dias. Não exatamente pintando ou desenhando, mas busco essa constância, nem que seja uma passagem rápida para olhar a produção, ou somente ficar em um canto e meditar sobre o trabalho.

3.Quando você começou a trabalhar neste espaço?

Comecei a trabalhar neste espaço há 12 anos. É uma parte da casa onde moro, que foi pensada para ser uma área de lazer. Por esta razão, tive de adequar o espaço tanto para

minha produção quanto para receber os alunos. Portanto, algumas modificações estruturais têm sido feitas no intuito de deixar o local mais leve, visual e esteticamente.

4.A localização do seu estúdio influenciou seu trabalho de alguma forma?

Sim, totalmente. O local é bem iluminado, o que proporciona uma boa luz para trabalhar de dia. Há pouco tempo, venho utilizando uma luminária de pedestal para trabalhar à noite, o que também é bom, devido ao silêncio que me mantém a concentração. Há um pequeno jardim que o rodeia, e que faz parte de minhas articulações com o meio e espaço. No jardim, intercalo minhas reflexões e práticas pictóricas com possíveis meditações, estudos e atividades ao ar livre, que servem de aporte para refletir o trabalho.

5.Você pode descrever um dia típico em sua vida?

Penso que não tenho exatamente um 'dia típico em minha vida', mas costumo acordar cedo, por volta de 6h ou 7h. Quando não tenho compromisso pela manhã, procuro fazer tarefas domésticas, como lavar roupas, pendurá-las, organizar a casa, e, às vezes, cuidar um pouco do jardim. Nisto, lá se foi a manhã. Preparo a refeição, almoço e lavo a louça. Por volta de 14h, tento ir para o ateliê, porém nem sempre consigo fazê-lo nesse horário. Normalmente, os artistas gostam de trabalhar com a luz da manhã, mas eu prefiro a luz da tarde, porque é a hora em que há maior incidência de sol. Gosto dessa luz para trabalhar e para estar no ateliê. É acolhedor, e isto me agrada muito. Fico no local durante toda a tarde, até por volta das 18h ou, no horário de verão, 19h. À noite, volto aos afazeres domésticos e à internet. Costumo marcar os compromissos para a parte da manhã, justamente porque à tarde prefiro dedicar-me à produção. Quando tenho compromisso o dia todo fora de casa, procuro, ao menos quando chego à noite, entrar/estar por alguns instantes no espaço para olhar os trabalhos em processo.

6. Você costuma ouvir música, rádio, TV quando está trabalhando, e isso afeta o seu trabalho?

Costumo dizer que 'sou movida a música', mesmo porque tenho dois irmãos musicistas (mais velhos que eu) e cresci em um ambiente altamente musical. Constantemente trabalho ouvindo música, seja ela instrumental, étnica ou brasileira. Isso me dá um grande prazer. É muito raro ficar sem música, embora ultimamente tenha gostado também de ouvir o som do silêncio, da natureza onde moro: o mar ao longe, os passarinhos, a chuva, o sino dos ventos, as folhagens. Percebo que o meu estado de espírito define qual tipo de música quero ouvir no dia, e isto influencia diretamente meu trabalho em relação às cores e às formas. Nunca vejo TV enquanto trabalho, nunca mesmo! Aliás, raramente vejo TV, a não ser para assistir filmes ou programas de Arte, no canal Artel ou no Curta.

7. Que tipo de tintas que você usa?

Tenho uma pesquisa com tintas de terra e gosto muito de utilizar essas tintas feitas por mim. Mas também utilizo as tintas acrílicas. Ando flertando, no momento, com as tintas gouache, que são à base de água. Não me adequo muito às tintas à base de óleo, embora aprecie as tonalidades, o resultado pictórico e a textura. Busco comprar tintas importadas, pois penso serem de qualidade superior às nacionais, embora bem mais caras aqui no Brasil. Não tenho preferência por alguma marca específica, ainda. E pretendo lapidar cada vez mais a tinta que produzo com os pigmentos naturais terrosos colhidos por mim.

8. Fale-me um pouco sobre suas paletas de pintura ?

Penso que não tenho especificamente uma paleta de pintura. Vou construindo a cor na hora, conforme o trabalho vai indicando. Por trabalhar muito tempo com a tinta acrílica, que seca rápido, habituei-me a construir uma cor de cada vez e usá-la até o fim. Depois outra e, assim, sucessivamente. Com o pigmento, o procedimento é parecido. Não que ele seque tão rápido quanto (a) acrílica, mas porque não tenho o hábito de misturar suas cores. No entanto, estudando Albers no Grupo Apotheke, experimentei a mistura entre

os pigmentos, em busca de variações cromáticas, e me surpreendi com a gama de cores que posso obter. Porém, se for pensar em uma paleta que defina minha preferência, ela estaria entre as cores pastéis como os cinzas coloridos. Os brancos nunca faltam e os pretos raramente uso, prefiro os marrons escuros.

9. Existem objetos específicos (no ateliê) que têm um significado importante para você?

Nenhum. Na verdade, meu ideal de ateliê está longe (ainda) do que busco. Se pudesse, hoje o ateliê seria vazio, somente teria materiais de Arte, como tintas, pincéis, livros, telas, CDs, etc. E um aparelho de som, claro.

10. Você tem ferramentas que são exclusivas para o seu processo criativo?

Cadernos, papéis, lápis são imprescindíveis para o desenho que antecede a pintura, e, obviamente, os pincéis e as tintas. E os materiais que utilizo para fazer as tintas, como o vidro onde misturo as tintas, os moletes, as peneiras, espátulas, conta-gotas, liquidificador, socador, martelo, almofariz, meias finas. A luminária de pedestal também me ajuda nos momentos de criação noturna.

11. Você trabalha em uma pintura de cada vez ou várias ao mesmo tempo?

Sempre trabalho com mais de uma pintura ao mesmo tempo. Principalmente quando utilizo a tinta de terra, pois ela demora um pouco mais para secar - tempo entre a acrílica e o óleo - e não aceita muito bem camadas sobrepostas enquanto está molhada. Mesmo porque é preciso dar 'um respiro' entre um trabalho e outro. Também procuro alternar o tamanho do suporte, com dimensões que variam entre 15 a 120cm.

12. Quantas vezes você limpa seu estúdio, e qual o efeito sobre seu trabalho?

Tenho o hábito de trabalhar em local organizado, para não me perder muito tentando arrumá-lo todo o tempo. Não limpo sempre meu ateliê, mas costumo ao menos varrê-lo duas vezes por semana, principalmente nos dias de aulas. Faço questão de que a mesa, a pia e

o chão estejam limpos e vazios, para que o aluno sintá-se à vontade para espalhar o material. O excesso de coisas no local de trabalho atravança e pesa visualmente. Por isso, minha mesa tem rodinhas, que possibilitam a livre circulação pelo espaço.

13. Quando você está pensando em seu trabalho, onde você costuma se sentar ou ficar?

Não tenho um lugar fixo. Gosto de um banco baixinho, que me deixa perto do chão. Mas, às vezes, também sento em uma bola inflável. De qualquer forma, costumo olhar/pensar o trabalho em outro local que não o ateliê: na sala, pois é mais ampla, possibilita um maior distanciamento e não mistura-se aos outros trabalhos. Então, sento-me em uma cadeira qualquer, junto à mesa. Nada em especial ou específico.

14. Como é que você escolhe/ cria os títulos?

Criar ou escolher títulos, para mim, é uma 'tortura'. Penso que o mais apropriado seja trabalhar por séries, tanto para dar continuidade a uma pesquisa, até seu esgotamento, quanto para dar títulos. Mesmo assim, considero extremamente difícil essa parte do processo e raramente fico satisfeita com os títulos. Busco ideias em dicionários de gramática, em filósofos, em livros de poesia, no dia a dia. Algo que tenha alguma relação com a pintura ou série desenvolvida.

15. Você tem assistentes?

Não, mas gostaria de ter um(a) assistente para me auxiliar em todo o processo de manufatura das tintas de terra. E também para cuidar das partes burocrática e digital, com as quais não tenho a menor afinidade e que requerem muitas horas de computador, reduzindo o tempo de ateliê.

16. Alguma vez você trabalhou com outro artista?

Somente pintando junto, no mesmo local, dividindo o espaço, cada um em seu trabalho, e não como um coletivo.

17. Como um artista, você tem um lema ou credo?

Persistência.

18. Que conselho você daria a um jovem artista?

Persistência, no sentido de perseverança no que você acredita. O caminho do artista é árduo, embora não pareça porque é prazeroso. Entendo que é preciso ter cuidado pra não se perder diante de tantas possibilidades tão atraentes em Arte, e acabar no vazio, em algumas 'armadilhas da Arte Contemporânea'. Foi difícil pra mim, em alguns momentos durante a Graduação, continuar pintando, porque a pintura era muito mal vista no meio Universitário, desde aquela época (2006). Continuei a pintar, porque já pintava bem antes de entrar na UDESC, mas fui aprofundar minha prática na pintura somente depois de terminar a Graduação, em 2010. Mirar o foco, saber o que quer, ou ao menos saber o que não quer, já é um passo. É preciso concentrar e direcionar para o que o artista gosta, independente de tendência ou moda em Arte, ou o que dá mais dinheiro. Se você puder associar as duas coisas melhor, claro, porque é bom poder viver de Arte, ter a autonomia de fazer o que se gosta, o que dá prazer. Porque o artista não tem horário (comercial) para trabalhar, ele trabalha em tempo integral, sábado, domingo, feriado, madrugada, porque gosta do que faz, não considera como um trabalho no sentido literal da palavra, como a sociedade coloca. Exemplos disso são os artistas que seguem produzindo até o último suspiro, com a cabeça lúcida. Pois é algo que está desvinculado da obrigação chata, sem sentido pessoal, e sim vinculado ao lado espiritual do Ser, diretamente ligado à criação. Por isso a persistência, conservar-se firme e constante. Continuar, perdurar. O caminho pode ser longo, mas vale a pena trilhá-lo.

IX- Insight/ensaio

→ ALBERS (PROJETO) APOTHEKE (07 MAR 2016)
 - LER O LIVRO (INÍCIO)

- ⊕ ARTICULAÇÃO ENTRE AS CORES
- ⊕ A PRÁTICA A HISTÓRIA DA TÊXTIL!
- ⊕ INTERATIVIDADE DAS CORES
- O ESTUDO DAS CORES NA PERSPECTIVA DE Albers
- CADERNOS DEFEITOSOS DE WEE.
- A TÊXTIL DAS CORES DEVE SER ADQUIRIDA NA PRÁTICA.
 LE EM CADERNO ISSA DOTA

→ FAZER ESTUDOS EM PAPEL DADO =
 EM PAPEL BRANCO =
 EM PAPEL AMARELO COM DE TELA
 N ↓ MOSTRAR ALGUNS

→ AS PEDRAS AZUIS SÃO UM TIPO DE ESCALA DE CORES CÍRCULOS AZULADOS

⊕ também em: ALGODÃO RAO E TELA
 CI DIAMONDOS (JÁ EM PROCESSO)
 ↓
 EXEMPLOS DE ALUNOS (A PARTIR DE ALGODÃO)
 ↓
 POSSIBILIDADES RESOLVEREM-SE
 EM TÊXTIL.

⊕ em diátransparência, interposição, outro isômeros, etc.

Imagem 61
 Projeto Albers.
 Estudos escritos.
 2016.

Uma das propostas do meu ateliê é abri-lo a proposições artísticas, e no dia 16 de abril de 2016, no encontro 07, os Apotheke'S³⁴ estiverem nele. Desta vez, o Grupo de Pintura Apotheke deslocou-se do ateliê da Instituição (Udesc) para um ateliê particular, bem menor e restrito. O projeto Albers, idealizado e concebido pelo Estúdio de Pintura Apotheke, apresentou a proposta Pensar Pintura, desenvolvida em meu pequeno jardim, anexo ao ateliê. O plano proposto aliou uma ação que conectasse o jardim e a poética de cada um dos integrantes, buscando reflexões sobre o espaço externo (a paisagem) e o trabalho plástico, servindo como exemplo para possíveis mergulhos sobre os estudos de cores. Experienciar pintura, por meio de ações (fazer artístico) articuladas com conceitos de experiência e natureza, desenvolvimento de apontamentos pictóricos e coleta de cores identificadas na paisagem, compreendendo glossário pictórico. Os exercícios propostos baseavam-se no exemplo de Albers, que incentivava seus alunos a realizarem coletas e observarem a natureza.

Após demonstrações práticas de profa. Jociele, sobre possibilidades para pensar a pintura em outro contexto que não o habitual, os participantes espalharam-se pelo espaço ao ar livre, em busca de imagens em diferentes ângulos, cores, formas e texturas. Muitos foram os elementos utilizados do lugar, entre eles as pedras e calçadas do jardim, que serviram de base para cianotipias e monotipias. Além de registro de visualidades (desenho, aquarela, fotografia), construção geométrica por meio de enquadramentos utilizando bastidores de tela, colheita de folhas e gravetos e observação de suas cores, decalque de galhos de árvores e calçadas de pedra, colagem com folhas e terras, exercícios pictóricos com luz e sombras e organização de arquivos de cor.

³⁴ Apotheke'S, são participantes do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke- UDESC.







Imagem 62

Projeto Albers: Pensar pintura. Apotheke'S em ação. 2016.

Estar em um local onde nunca se esteve é como adentrar em um universo distinto. O olhar investigador do 'estrangeiro', de cada Apotheke, foi, para mim, detonador de diversas visualidades pictóricas oriundas do jardim. Muitos *insights* surgiram, maneiras de buscar relações entre o ver, o pensar, o fazer, e possibilidades de ensaio para elaborações posteriores, principalmente junto aos alunos e/ou aqueles que frequentam o ateliê, seja no intuito de desaguar conteúdos internos, através da prática pictórica, ou deflagrar outras formas de pensar pintura.

BIBLIOGRAFIA

ALBERS, Josef. **A interação da cor**. São Paulo: Martins Fontes. 2009.

BARAVELLI, Luiz Paulo. **Portfolio Brasil**. Artes Plásticas. São Paulo: J.J. Carol Editora.2007.

BOURGEOIS, Louise. **Desconstrução do pai, reconstrução do pai**. [Tradução de Álvaro Machado; Luiz Roberto Mendes Gonçalves]. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

FIG, Joe. **Inside the Painter's Studio**. New York: Princeton Architectural Press. 2009.

GENET, Jean. **O ateliê de Giacometti**. São Paulo: Cosac Naif Edições. 2000.

LAGNADO, Lisette. **Conversações com Iberê Camargo**. São Paulo: SP. Editora Iluminuras Ltda. 1994.

LAMBRECHT, Karin: Glória Ferreira, Miguel Chaia, Agnaldo Farias, Viviane Gil Araújo. **Karin Lambrecht**. São Paulo: Cosac Naify,2013.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes. 1997.

SABINO, Isabel. **A Pintura Depois da Pintura**. Editor: Faculdade de Belas Artes/Universidade de Lisboa. 2000.

SANTOS NETO, Fernando Augusto dos. **Diário de passagem. Uma poética do desenho**. Londrina-PR.1997.Editora UEL.

SANTOS NETO, Fernando Augusto dos. **Pintura sobre pintura**. GSA Gráfica Editora. Vitória- ES. 2013.

WATTS, Alan. **O espírito do Zen: Um caminho para a vida, o trabalho e a arte no Extremo Oriente**. L&PM. Porto Alegre-RS.2009.

Sites:

ANDRADE, Farnese de. **Farnese de Andrade por Frederico Morais**. Disponível em: <<https://www.escritoriodearte.com/artista/farnese-de-andrade/>>. Acessado em 20 de fevereiro de 2016.

APOTHEKE, Estúdio de Pintura. Disponível em: <<http://www.apothekeestudiodepintura.com>>. Acessado em 23 de abril de 2016.

CAGE John. **TRIBUTO**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bTjivnTXN68>>. Acessado em 27 de abril de 2016.

GOLDSWORTHY, Andy. **Andy Goldsworthy - escultura, natureza**. Disponível em: <<http://vacioesformaformasvacio.blogspot.com.br/2014/03/andy-goldsworthy-escultura-natureza.html>>. Acessado em 16 de março de 2016.

GRAB, Michael. **GravityGlue**. Disponível em: <<http://www.elhombre.com.br/14-artistas-contemporaneos-com-obras-impressionantes/>>. Acessado em 25 de abril de 2016.

ITTEN, Johannes. **A pedagogia mística de Johannes Itten**. Disponível em: <<https://caiobosco.com/2014/08/28/a-pedagogia-mistica-de-johannes-itten/>>. Acessado em 30 de março de 2016.

LAMBRECHT, Karin. **De Corpo e Alma**. Disponível em: <<http://artenaescola.org.br/dvdteca/catalogo/dvd/126/>>. Acessado em 09 de janeiro de 2016.

LAMBRECHT, Karin. **O universo da pintura**. Disponível em: <<http://www.flowfilms.net>>. Acessado em 10 de janeiro de 2016.

PASTA, Paulo. **A pintura é que é isto**. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=s9iYoaNxIVM>>. Acessado em 31 de março de 2016.

PASTA, Paulo. **Paulo Pasta - Catálogo, de Marcos Ribeiro**. Disponível em:<
https://www.youtube.com/watch?v=oYzwljA_CNs>. Acessado em 01 de dezembro 2015.

PAULO, Pasta. **O silêncio é a moradia da cor**. Disponível
em:<<https://www.youtube.com/watch?v=rNckcQUsmeU>>. Acessado em 03 de julho 2015.

VERGARA, Carlos. **Entrevista com Carlos Vergara**. Disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=ZIUX67e54Fs>>. Acessado em 15 de setembro 2015.

VERGARA, Carlos. **Inefável**. Disponível em:
<<https://www.facebook.com/ateliecarlosvergara/videos/1105418476189598/>>.
Acessado em 20 de maio de 2016.