



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE BELAS ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA/ DEP. BAB

PROCESSO VENDADO

A potência da pintura como ato performativo

Ana Catharina Cordeiro Duarte Braga

115044078

Orientadora Ma. Mirela Luz do Amarante

Rio de Janeiro

2020

CIP - Catalogação na Publicação

B813p Braga, Ana Catharina Cordeiro Duarte
Processo vendado: a potência da pintura como ato
performativo. / Ana Catharina Cordeiro Duarte
Braga. -- Rio de Janeiro, 2020.
63 f.

Orientadora: Mirela Luz do Amarante .
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Belas Artes, Bacharel em Pintura, 2020.

1. Pintura. 2. Performatividade. 3. Acaso. 4.
Processo. 5. Arte Contemporânea. I. Amarante ,
Mirela Luz do, orient. II. Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
CURSO DE GRADUAÇÃO EM PINTURA/ DEP. BAB

PROCESSO VENDADO

A potência da pintura como ato performativo

Ana Catharina Cordeiro Duarte Braga

115044078

Orientadora Ma. Mirela Luz do Amarante

1º semestre, 2020;

“O estudante supracitado está ciente de que o Trabalho de Conclusão de Curso será publicado na Base Minerva/Sistema Phanteon da UFRJ e poderá ser integralmente publicado no site do Curso de Pintura da EBA – UFRJ. Compromete-se com a possível reformulação de seu material de apresentação conforme orientações da banca no prazo de 30 dias, visando sua posterior publicação online. Compromete-se também a enviar em documento separado o resumo e no mínimo três imagens dos trabalhos realizados com ficha técnica completa para seu orientador, a fim de serem divulgados online no site do Curso de Pintura da UFRJ. O cumprimento desses requisitos é necessário para o lançamento da nota do estudante.”

Aprovado em: 18 de setembro de 2020

Professora Ma. Mirela Luz do Amarante

Professora Dra. Liliane Benetti

Professor Dr. Pedro Meyer Barreto

Agradecimentos

Agradeço aos meus familiares, principalmente aos meus pais Alexander Barros Braga e Ana Paula Cordeiro Duarte, pelo apoio financeiro e emocional, e incentivo desde criança ao mundo das artes plásticas em geral, incluindo as diversas idas a centros culturais, museus e cursos.

Agradeço aos amigos Agnes Antonello, Isabella Rosa, Paula Isabelle e Paulo César, por sempre estarem dispostos a me ouvir e compartilhar ideias e reflexões, foi de fato muito importante para a construção deste trabalho.

Aos queridos Pedro Frony e Lucas Avelar, por ouvirem minhas inseguranças e dúvidas, e sempre elevarem minha autoestima com palavras de carinho e encorajamento.

A querida Amanda Dib, pelo tempo e zelo, e por acreditar nas minhas palavras.

A Escola de Belas Artes, por ter me aberto inúmeros caminhos ao longo da graduação, pelo ensino público e de excelência.

Às Professoras Doutoras Dalila Santos e Marina Menezes, pelas oportunidades concedidas e pelo incentivo à pesquisa.

À Professora Mestre Mirela Luz, minha querida orientadora, disposta a entender minhas ideias, guiar meus estudos com comentários sempre assertivos e enriquecedores.

RESUMO

A presente pesquisa busca a investigação dos materiais utilizados e suas possibilidades de desdobramento, sendo estes o carvão, lona, tinta óleo e o óleo de linhaça, enquanto reflete a performatividade do corpo no processo da pintura, utilizando referências artísticas como Jackson Pollock e William Kentridge. Sob uso de vendas, realizei pinturas explorando o gestual e relevando o processo em si.

Palavras-chave: Pintura, Performatividade, Tempo, Acaso, Arte Contemporânea, Gestual, Processo.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	6
POÉTICA.....	9
Início do estudo.....	11
Pintura Gestual.....	13
Escrita e Desenho Automático.....	15
PLASTICIDADE.....	16
Carvão.....	19
Óleo de linhaça.....	21
Tinta Óleo.....	22
Suporte.....	25
REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS	27
METODOLOGIA.....	38
Preparação	42
Processo.....	43
Caderno de artista.....	45
Exposição Individual.....	50
Insistência.....	55
Registro.....	56
Conclusão.....	60
BIBLIOGRAFIA.....	62

INTRODUÇÃO

Há um certo ar de impotência em minha escrita quando penso em materializar as sensações que ocorrem ocasionalmente em meio a processos artísticos. Talvez pudesse se aproximar de um *insight*, mas me refiro especificamente a uma força que surge feito sede e traz um desejo súbito não somente de criação e produção, mas de experimentação. Não faço alusão a estalos eventuais, breves e ágeis, e sim a ações contínuas que despertam essa sensibilidade.

É de fácil compreensão que a criação como um ato de expressão contém em si resquícios íntimos que, inconscientemente, transferimos para o próprio trabalho. No entanto, o processo não se restringe à emoção e é impossível dissociar o trabalho do artista às suas noções e impressões do mundo, pois à medida que seu olhar avança sobre o trabalho, esse já é repleto de significações, prendendo-se a certas configurações de cor e forma, além de referências imagéticas externas. Talvez por gerar essas questões a mim mesma, e por buscar de forma ensandecida a tal sensação eufórica, que se deu início todo esse estudo.

Foi com a resolução de adentrar um caminho mais lúdico e próximo ao meu inconsciente, que iniciei alguns estudos referentes ao Surrealismo, resultando no interesse pela escrita e desenhos automáticos, que usam como recurso apenas o fluxo do pensamento. A partir desse encontro, senti-me mais próxima do propósito de produzir um trabalho dirigido pela minha própria expressão do que somente um conjunto de regras tradicionais de pintura.

Entretanto, debruçar-me sobre uma folha de papel para realizar essas experimentações ainda seria uma forma de restringir o processo, pois o meu gestual estaria de certa forma confinado, como também o meu potencial de experimentação devido às misturas e utilização de materiais os quais o papel não suportaria. Assim, surge, sequencialmente, o pensamento de utilizar lona crua. Esta lona fixada a um painel com dimensões que abrangem meu corpo, ao passo que ele pudesse avançar, e se movimentar por toda a pintura, compreendendo um gestual que engloba meus braços estendidos. Logo, a questão do tamanho possui elevada influência em meu trabalho, pois somente a partir de uma grande extensão em lona que pude realizar o pleno exercício do meu corpo em uma ampla gestualidade.

Porém, havia ainda o interesse em um processo que fosse inteiramente guiado pelos meus sentidos, exceto a visão. Com isso, utilizo venda. Essa decisão trouxe questões inesperadas e oportunas que puderam abrir outros caminhos para a reflexão do ato de pintura.



Fome, 2018. Bastão óleo, carvão e óleo de linhaça sobre tela. 54 x 65 cm.

POÉTICA

O trabalhar em cima
de algo que não se esgota,
e incorpora traços já riscados,
feito memória.

Esquecido em um tempo
que não é visto,
que rege cada passo
em uma árdua dança,
involuntária e volúvel.

Início do Estudo

Ao pensar no ponto em que se deu início esse estudo, deparo-me com trabalhos essencialmente figurativos, que se utilizam de corpos em diferentes composições com efeito de colagem, a fim de evocar memórias sob uma ótica onírica, criando um entrelaçado de momentos. Esta série foi uma experimentação que buscou uma forma de se conectar com o inconsciente investigando essas imagens internas, que são retratadas pela frequente desconstrução das figuras, corte e repetição das mesmas. Naquele momento, havia a procura de uma expressão interna, pura e sem intermédios. Com base nesses entendimentos, é possível compreender melhor o meu trabalho dentro de uma linha do tempo.

Todavia, ainda há dois pontos importantes a serem analisados nessas pinturas, sendo o amadurecimento dessas questões de total relevância para a pesquisa e elaboração da série de pinturas, denominada “Transe”, as quais eu dirijo esse estudo.

O primeiro ponto é o material. O carvão é um material que realmente me cativou, pois desde o início da graduação produzi trabalhos mais escuros, rabiscados e brutos, e senti que encontrei a melhor forma de fazê-los através do carvão, que é um material clássico dentro da esfera do desenho artístico, porém, que tem uma grande potência. O carvão é muitas vezes utilizado para a elaboração de esboços devido à grande mobilidade que ele dispõe, assim, é possível uma fácil construção e desconstrução do trabalho, a exploração dos resquícios desses apagamentos e das texturas que são criadas pelo próprio carvão ao deslizar o bastão sobre a superfície.

O segundo ponto é o processo, que foi essencial para o desenvolvimento do meu trabalho, porque nele havia essa lacuna, eu ainda tinha dificuldades de me entender com a pintura ao longo do processo de produção. Entendo essa dificuldade como consequência das cobranças de se chegar até um certo lugar, lugar este que não sei qual é, porém, são inseguranças que impedem o atelier de ser um espaço de experimentação e risco e passe a ser um local de castração. Durante essa série, aprendi a demandar tempo apenas para a observação, analisar o trabalho, questioná-lo. Foi um processo bastante íntimo e solto, do qual eu tive liberdade pra agir e me conectar com a pintura, pois, apesar de montar composições figurativas, eu não a montava previamente, apenas ia acrescentando as figuras no suporte conforme eu sentia que o trabalho ia pedindo e ele realmente pede.

Esse entendimento do processo resultou nessa série atual “Transe”, que foi inteiramente construída dentro do atelier de pintura, contido no espaço da universidade, onde pude realizar sessões contínuas de cerca de 2 horas de duração cada, embora eu vagamente tenha sentido a passagem do tempo durante esses períodos, envolvida nas tramas que me seduziam a regressar às camadas já tocadas.

O tempo durante o processo de produção parece não passar, o ato de pintura se torna um ato eterno.

Pintura Gestual

Os filmes e fotografias do artista (Pollock) em ação - nos quais ele parece ser levado internamente a avançar e recuar com um certo ritmo, a tomar decisões específicas sobre as cores da tinta, sobre quando começar e quando parar - vincule essa forma de abstração à noção romântica de que uma expressão pura, e não mediada da vida íntima é de alguma forma possível: uma possibilidade de que o próprio artista apareça, em sua imagem forte e silenciosa e em declarações citadas, para conspirar. Aqui, o ato de criar é o próprio fator principal.

(WOOD, 2012, p 13, tradução nossa)¹

A questão da gestualidade vem da intenção de realizar uma pintura que se utilizasse do meu corpo, principalmente do movimento braçal, valorizando o processo de produção do artista como uma parte da obra, senão como a obra em si. Gestualismo ou Pintura Gestual, *action painting*, é a pintura espontânea, sem *sketch* prévio, valorizando gesto e emoção.

A mudança de suporte foi imprescindível para o meu desenvolvimento. Na pintura de cavalete, havia a sensação de que meus movimentos não ficavam só reduzidos, mas quase ensaiados. No tecido esticado, pude desenvolver um gestual com grande influência da pintura de ação de Pollock, porém ele trabalhava na horizontal enquanto mantive a verticalidade, apenas por uma questão de mobilidade pessoal, por sentir que meu movimento teria mais fluidez que na horizontal, onde meu corpo estaria curvado.

¹ “The films and photographs of the artist (Pollock) at work - in which he appears to be internally driven to move back and forth with a certain rhythm, to make particular decisions about the colors of the paint, about when to start and when to stop - tie this form of abstraction to the romantic notion that a pure, unmediated expression of inner life is somehow possible: a possibility that the artist himself appeared, in his strong and silent image and recited statements, to collude with.”

Em determinado momento a tela começou a aparecer para um pintor americano após o outro como uma arena no qual agir- e não como um espaço no qual reproduzir, redesenhar, analisar, “expressar” um objeto, real ou imaginado. O que estava na tela não era uma imagem, mas um evento.

(ROSENBERG,1952, p 22, tradução nossa)²

Em 1960, Yves Klein trabalha a performatividade do corpo na pintura, ao se utilizar da gestualidade de diferentes corpos como instrumento para a realização de uma série intitulada *Anthropometry*. Klein, ao usar um corpo que não é dele, tem um certo descontrolo do desenrolar da pintura, assim, é possível traçar um paralelo entre nossos trabalhos, visto que as vendas realizam a mesma função de estar sujeito ao acaso.

Em *Anthropometry*, modelos cobriam seus corpos com tinta IKB³ e imprimiam em grandes suportes, na vertical e horizontal. Nesses trabalhos, Klein se aproveitou do potencial mediador da fotografia do artista trabalhando, realizando os eventos dessa série, com músicos, champagne e audiência ao vivo. Ele afirma que a obra se difere da Action Painting devido a distância estabelecida entre ele e a obra, pois são as modelos que realizam as impressões na tela, enquanto ele apenas dita os comandos.

No entanto, é necessário que eu ressalte que *Anthropometry* é um trabalho bastante criticado devido a sexualização do corpo feminino, e de seu uso como objeto, no caso, como instrumento de trabalho. A observação feita acima diz respeito a um aspecto específico em comum de nossos trabalhos, na performatividade, e ratifico a minha opinião contra qualquer discurso que degrade a mulher.

Segundo o artista, a série se desenvolveu devido a sua produção durante 1956 e 1957, sobre sensibilidade pictórica imaterial, que foi sua fase azul monocromática, que convidava o espectador a um mergulho no vazio, “le vide”.

² “At a certain moment the canvas began to appear to one American Painter after another as an arena in which to act – rather than as a space in which to reproduce, re-design, analyze or ‘express’ an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event.”

³ International Klein Blue. Tom de azul criado por Yves Klein, contendo pigmento ultramar, ganha realce devido ao número de aplicações sobre o suporte. Klein o registrou como marca comercial em 1957.

Escrita e Desenho Automáticos

Em 1924, no *Manifesto do surrealismo*⁴ e na revista *La Révolution Surréaliste*⁵, Breton definiu o automatismo como a prática artística surrealista mais importante, o principal caminho de acesso ao maravilhoso: Surrealismo.S.m. Automatismo psíquico puro, por meio do qual alguém se propõe a expressar - verbalmente, utilizando a palavra escrita, ou de qualquer outra maneira - o verdadeiro funcionamento do pensamento, na ausência do controle exercido pela razão, livre de qualquer preocupação estética ou moral.

(BRADLEY, 1999, p 20)

O desenho e a escrita automáticos surgiram como sugestão devido aos estudos surrealistas, como forma de exercício ou pontapé para iniciar um processo. O automatismo, talvez antes usado como artifício em meu trabalho, foi incorporado posteriormente em meus painéis, em que os utilizo como veículo para chegar a um estado de espírito, remetendo-me a uma espécie de transe.

Quanto a escrita automática, torna-se confusa, pois o ato de escrever é rápido: as palavras surgem à mente em um fluxo contínuo e aleatório. A palavra se torna abstrata, pois é ininteligível devido a velocidade do gesto, que transpõe a do pensamento.

⁴ Foi o manifesto, escrito por André Breton, que lançou o Movimento Surrealista, vanguarda que buscava a expressão do inconsciente, livre da razão e de interferências externas.

⁵ Revista criada em Paris, em 1924, pelo grupo surrealista.

PLASTICIDADE

O carvão que eu arrasto com minhas mãos sobre a tela.

O carvão e seu grande poder de transformação,
que me concede inúmeras camadas sobrepostas,
nas quais preencho, apago,
desfruto desses apagamentos,
risco, desmancho.



Transe I, 2019. Tinta óleo, carvão e óleo de linhaça sobre tela. 2,14 x 1,55 cm.

Carvão

Há algo sobre o carvão em oposição à pintura a óleo, na qual com apenas uma passada de pano, desaparece ou se amplia com muita facilidade, para que você possa mudar o desenho o mais rápido possível, para que tenha uma equivalência à velocidade do pensamento, na velocidade do desenho.

(Entrevista concedida por William Kentridge em 2014, tradução livre).⁶

Indubitavelmente, toda a pesquisa deve-se ao carvão. Resolvi começar a explorá-lo quanto à textura e aos alcances de tonalidades. A investigação em torno dele foi um ponto crucial em meu trabalho. Houve uma busca constante por um material que preservasse a potência de meus desenhos até chegar ao carvão, pois, de alguma forma, algo se perdia-se com o uso de outras técnicas. Ele me permite trabalhar várias camadas sobrepostas, brincar com vestígios de outros desenhos e transformar as formas já encontradas. Lidar com a questão dos apagamentos que são possibilitados devido ao carvão e fazer dele um elemento foi uma parte do trabalho no qual eu me atentei.

Assim, William Kentridge reafirma uma qualidade característica do carvão que é a sua mobilidade, isto é, a rapidez da sua capacidade de transformação, que concede uma mudança tão veloz que acompanha a própria velocidade de um pensamento, a maciez do carvão permite que ele se modifique a todo o tempo. Possivelmente esta é a maior razão das associações feitas por Kentridge entre o carvão e a animação, pois ele viu a potência de um material que poderia ser transfigurado a cada frame.

Além disso, o carvão é, tradicionalmente, um material de esboço. Ele é historicamente usado para lançar a o esboço inicial, que antecede a pintura, ou para realizar estudos. Cria-se então essa ligação, meu trabalho, que é sujeito ao

⁶ “There’s something about charcoal as opposed to oil painting in which just with the wipe of a cloth that disappears or you raise it very easily, so you can change the drawing as quickly as you can think, so it had an equivalence to the speed of thinking, in the speed of drawing.” Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=G11wOmxoJ6U>

desmanche, aos apagamentos, que é feito com material de esboço, e reflete esse ar inacabado.

Óleo de linhaça

O uso do óleo de linhaça é resultado da investigação com o carvão. Logo após os primeiros testes do carvão vegetal na lona, pude sentir a necessidade de explorar as possibilidades do uso do material, talvez como forma de aumentar a escala de profundidade alcançada, que é rasa se comparada à tinta óleo. Assim, senti a imposição de utilizar o óleo de linhaça como aglutinante. Evidentemente que a ideia do uso concomitante do óleo não surgiu no primeiro momento, e sim é um resultado de testes, pensamentos, diálogos com artistas a minha volta.

O óleo, após seu processo de secagem, obteve uma coloração amarelada que é característica, e que acrescentou outro tom às pinturas, um tom que poderia dizer estar próximo ao ocre, porém menos saturado, que não fosse o da lona, dos tons de carvão ou óleo. Apesar de já ter o conhecimento prévio de suas propriedades quanto a cor, apenas o lembrei após ver o trabalho seco, e não há como não citar a satisfação que traz esses acontecimentos que são próprios do processo de produção e da própria ação do tempo.

Também como o óleo, usei aguarrás a fim de desmanchar alguns momentos construídos pelo carvão, ainda como forma de me apropriar desses rendimentos possíveis, assim, construindo e destruindo os gestos.

Tinta Óleo

A pesquisa com a tinta óleo é anterior ao meu trabalho com o carvão, e vem sendo desenvolvida desde 2015. Em 2018, iniciei os estudos com o carvão, e passei a utilizar majoritariamente apenas o branco de titânio e o preto. Ainda que tenha realizado uma dúzia de trabalhos com acrílica, não é uma técnica a qual goste realmente de trabalhar. A tinta tem grande flexibilidade e permite soluções transparentes e opacas. Meu primeiro contato com a tinta foi em 2006, e é a técnica que acredito ter o maior domínio, em comparação com a minha experiência com ela, a pesquisa em cima do carvão é essencialmente recente.

Em 2018, experimentei o uso dos bastões a óleo, que trazem uma nova mobilidade a tinta óleo, agregando todo o gestual do risco, que não funciona da mesma forma, ao riscar diretamente do tubo de tinta, ou com pincel. Essa nova possibilidade de gestual foi mais um incentivo para a mudança da minha postura diante do trabalho no processo de produção. O material lembra de certa forma o giz de cera oleoso, em relação ao seu acabamento.

Jean Michel Basquiat é um artista que tem o uso frequente do bastão óleo, ora para intervir em uma figura, ora por contorna-la, há também o uso do bastão para a escrita dentro da obra, já que o material dispõe de uma mobilidade próxima ao que seria um lápis, ou caneta. Pude observar pessoalmente o uso dos bastões em alguns de seus trabalhos, concomitantemente com minhas primeiras produções com o material, de forma que é impossível negar a influência do artista em cima dessas minhas experiências.



Fig. 7 – Jean-Michel Basquiat, Lombo, 1982, acrílico, bastão a óleo colorido e pastel sobre tela.



Transe III, 2019. Tinta óleo, carvão e óleo de linhaça sobre tela. 1,85 x 1,56 cm.

Suporte

Trabalho com a lona há algum tempo, já realizei experiências anteriores com madeira e papel, principalmente o Kraft, porém, gosto bastante de trabalhar com a textura da lona de algodão, além da praticidade de se comprar o material em metros e ir cortando e esticando ao longo da produção.

Anteriormente, a preparação da tela com tinta acrílica ocorria de forma gradual em meu trabalho, entretanto, ao escolher deixar o fundo aparente em vários momentos, o tom escuro do bastão óleo, e o carvão criavam grande contraste com a imprimação branca do fundo. Assim, decidi explorar o tom da lona crua, um tom mais baixo, neutro e que funcionaria com o carvão. O intencional nesses primeiros trabalhos a carvão nunca foi criar essa tensão branco-preto, mas sim em uma superfície neutra.

Há também outro aspecto sobre o fato de não preparar a superfície, que é o efeito do tempo na pintura, pois a imprimação protege as fibras do tecido e garante maior durabilidade à obra. Com o tempo, as laterais do trabalho vão se desfiando, como também o excesso do carvão vai se soltando fazendo com que partes antes mais potentes tornem-se mais claras e, por fim, a pintura vai se perdendo, não de uma forma completamente negativa, apenas cumprindo seu papel como parte da vida, passível de mudança a todo e qualquer momento.

Interesso-me por essa ideia de mudança de um trabalho que se transforma, que está entregue às ações do tempo e do espaço ao entorno, que existe conforme fruto de experimentações e testes e se desvincula de uma arte que precisa ser absoluta e longínqua do espectador e das intempéries da vida.

Para a feitura de outras séries, utilizei apenas o cavalete comum como forma de apoio para a tela, que já estava enquadrada no chassis. No entanto, ao comprar o tecido de algodão e não as telas já prontas, utilizei uma espécie de cavalete que se trata de um pedaço de compensado retangular sobre rodas, de fácil mobilidade, que simula uma parede, de forma que eu pudesse pregar e esticar o tecido plenamente sobre a superfície, sem a utilização do chassis. Em verdade, a decisão é posterior ao processo de produção, já que me deparei com a questão de como expor o trabalho. É evidente que por ser um trabalho feito em lona sem o enquadramento, com o tempo, as tramas das extremidades do tecido começariam a desmanchar, ocasionando uma lenta perda do trabalho, que não é vista por mim pejorativamente, apenas como a

ação do tempo atuando no trabalho. Porém, a utilização do chassis interferiria semanticamente, pois o enquadramento soaria como o aprisionamento do trabalho.

Quanto ao tamanho, eu buscava inicialmente cortar o tecido com o resultado final da pintura em cerca de 3 composições diferentes. Então, ao analisar o resultado final, cheguei à conclusão de que a composição fazia sentido como um todo e que cortar o seu comprimento seria perder um pouco do trabalho.

Surgiu, em meio a tudo isso, um questionamento quanto à execução do trabalho ser dada no chão, em deitar o tecido ou trabalhar com o tecido no plano horizontal. No entanto, senti que a mobilidade dos meus braços ficava um pouco reduzida pela posição que meu corpo ficaria. Em pé alcançava os espaços da tela mais rapidamente, acompanhando a velocidade dos meus riscos, permitindo meu corpo abaixar ou se esticar e meus braços podendo fazer movimentos completos, diferente de quando minha coluna estava inclinada.

REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS

Com a tela enorme estendida no chão, o que tornava difícil para o artista ver todo ou qualquer seção prolongada de “partes”, Pollock podia verdadeiramente dizer que estava “dentro” de sua obra. Aqui, o automatismo do ato torna claro não só que nesse caso não se trata o velho ofício da pintura, mas também que esse ato talvez chegue à fronteira do ritual, que por acaso usa tinta como um de seus materiais.

(KAPROW, ALLAN. O legado de Jackson Pollock. In: *Escritos de Artistas*⁷

Embora tenha sido sempre uma referência artística muito forte, foi em meados de 2019 que comecei a dar mais importância para o processo de criação da obra de Jackson Pollock. Primeiramente, o inseri em minha pesquisa como referência de uma pintura gestual e essencialmente expressiva. Ao lidar com a presença do meu corpo durante o processo de pintura, compreendi toda a sua gestualidade da “pintura de ação” como um ato performativo, o que fez com que Pollock se tornasse uma referência, em minha pesquisa, também para um fazer que se utiliza do corpo, além da expressividade.

A movimentação de Jackson Pollock dentro de suas pinturas é característica do seu trabalho, e me direcionou a como me localizar diante do meu. Ainda que Pollock acomodasse a lona em um plano horizontal, caminhando sobre a superfície da pintura, lhe permitindo o gestual amplo, optei por pintar verticalmente, também em uma posição, na qual pude abraçar a obra, com plena movimentação, me utilizando majoritariamente dos meus braços para explorar toda a sua extensão.

William Kentridge foi uma descoberta mais recente em minha pesquisa, e se configurou como uma referência de desenho por conta do seu trabalho com o carvão, pois através dele pude pensar em desdobramentos do material em meu trabalho..Ele trabalha diferentes escalas tonais em suas obras, entretanto o efeito é sempre harmônico, sendo uma ótima referência para medir o peso dos cinzas e pretos. Além disso, com o tempo, pude observar a forma como o corpo é tratado no trabalho do artista, como ele faz o uso desse corpo para compor cenas em animações, para o trabalho em cima do carvão e a dramaticidade em suas composições.

Ambos possuem performatividade presente nos seus atos. Ao fazer tal afirmação, refiro-me especificamente à presença do uso do corpo em seus trabalhos

⁷ FERREIRA, Glória e Cecília Cotrim. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006

peçoais, um corpo que se relaciona com a pintura. Kentridge explora o potencial simbólico dos gestos, de um corpo que se transforma e que faz parte do trabalho, ao passo que Pollock se utiliza do corpo para trazer vigor e ampliar as possibilidades de movimentação no processo.

Outro fator que os une é a insistência. Ambos os artistas insistem em sua produção, e têm um trabalho de insistência em suas investigações, que são incessantemente aprofundadas e regressadas a todo o tempo. Entretanto, há diferenças no uso do corpo entre os dois: o corpo de Kentridge é introduzido em sua obra como elemento, enquanto Pollock se utiliza da movimentação corporal para se atingir todo o comprimento do trabalho.

Em um belo ensaio de catálogo, Katherine Brinson, curadora do programa Guggenheim, observa uma ênfase padrão das instruções da Studio School: a interpretação das formas em carvão por apagamento parcial. (As pinturas posteriores de Wool fazem maravilhas com passagens que são afinadas, esfregadas, pintadas em excesso ou enxugadas).

(SCHJELDAHL, Peter. 2019, tradução livre)⁸

Conheci o trabalho de Christopher Wool ao me deparar com uma entrevista⁹, na qual o artista descreve resumidamente seu processo de produção. Ele narra o uso dos seus materiais, compressor e spray, com os quais ele realiza uma dinâmica, moldando diferentes aspectos da linha, sempre em uma ação de pintar e apagar, utilizando terebintina pra vir limpando momentos pontuais. O artista classifica essa ação como um simples caso de adição e subtração.

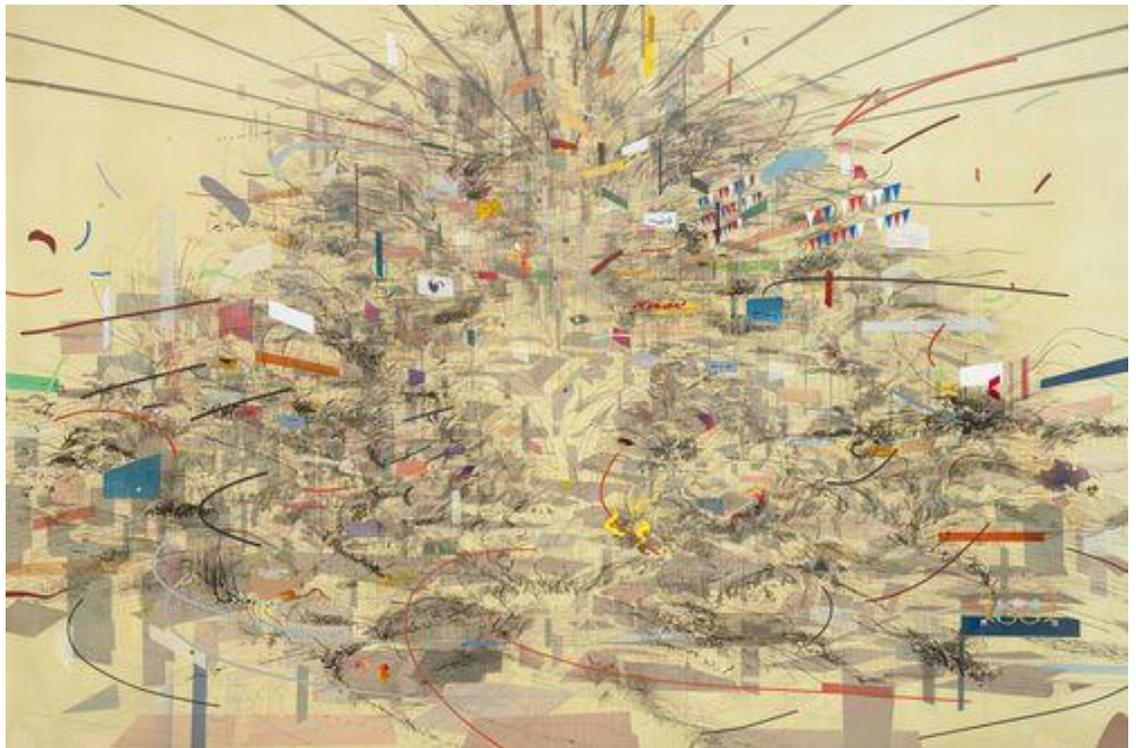
Assim, me identifiquei com o processo, por ser um exercício próximo ao meu, principalmente, pois diz respeito a um trabalho que realiza esse tipo de movimentação, de ida e volta, na qual o artista realiza uma ação, e depois se utiliza de um elemento que a dissolve. Em minhas pinturas, trabalho concomitantemente com o carvão, óleo de linhaça e terebintina, realizando inúmeras camadas.

⁸ “In a fine catalogue essay, Katherine Brinson, the curator of the Guggenheim show, notes a standard emphasis of Studio School instruction: the rendering of forms in charcoal by partial erasure. (Wool’s later paintings do wonders with passages that are thinned, rubbed, overpainted, or wiped away.)”

⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FRpGNjbmtzk>.

Julie Mehretu trabalha com telas em escalas enormes, ao passo de ter que usar elevador para alcançar partes superiores de suas obras, algumas com até 8 metros. Julie tem um trabalho bastante geográfico, que se utiliza de plantas arquitetônicas para preencherem a dimensão da tela, antes da artista intervir em cima dos desenhos já existentes. Embora minha produção tenha uma escala menor, me identifiquei com o seu processo, devido a inconstância e a soltura, com a qual a artista realiza as intervenções sobre o fundo já criado, um processo que é intuitivo, na qual os novos traços conversam com a camada inferior e criam um novo elemento.

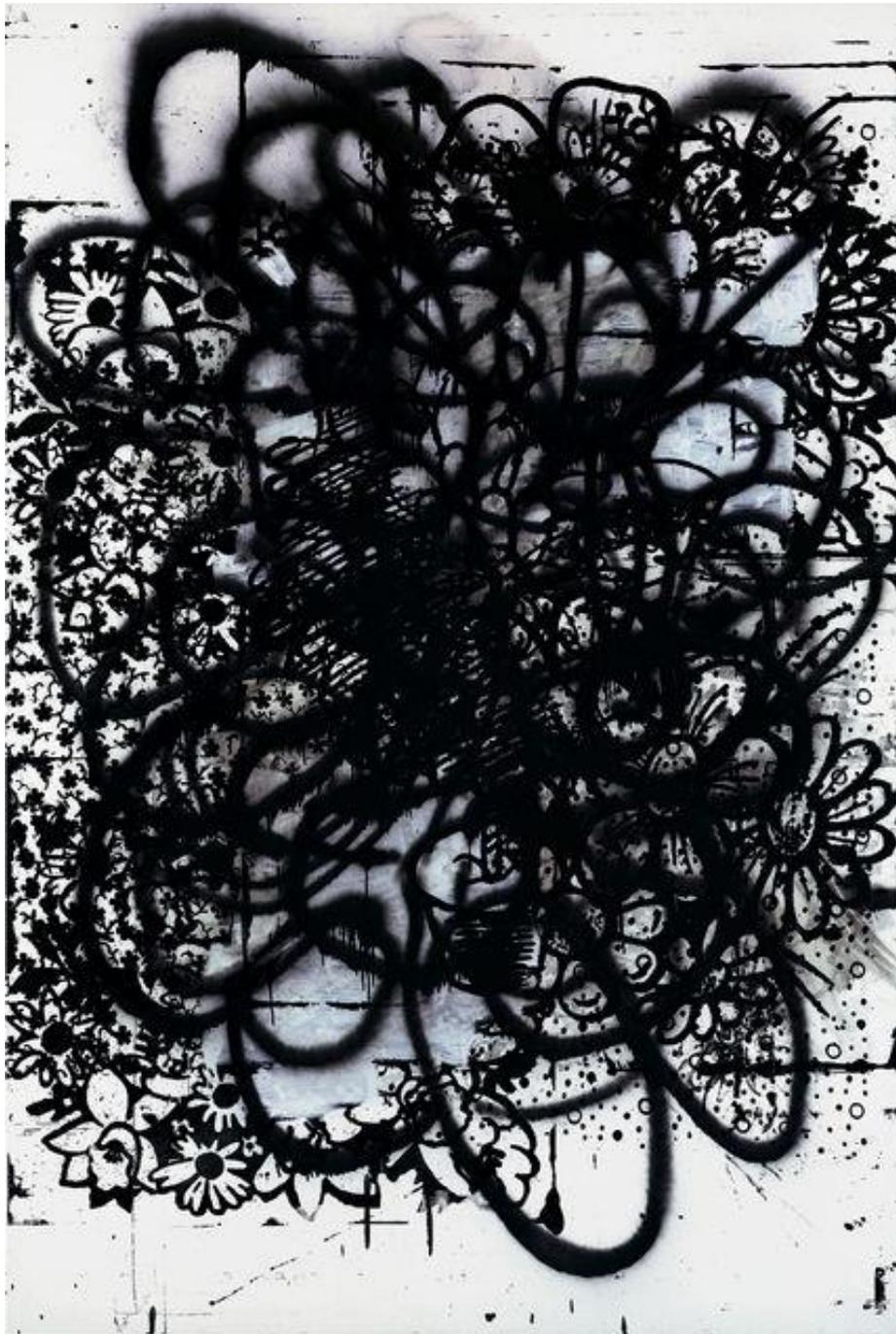
O nome Mira Schendel chegou até mim como uma referência de pintura e escrita. Schendel explora a relação e construção da palavra e imagem, a artista possui uma escrita fragmentada, que não permite uma leitura plena dos escritos. As escritas cursivas ilegíveis e vogais ou consoantes soltas formam complexos visuais, a letra vira imagem. Em seus trabalhos busquei ver os diferentes tipos de tratamento dado as palavras e a forma como a escrita entrava em suas composições.



Mehretu, Julie. *Empirical Construction*, 2003.



Schendel, Mira. *Untitled* from *Graphic Objects*, 1967.



Wool, Christopher. *Maggie's brain*, 1995.



Kentridge, William. *journey to the moon*, 2003.



Jackson Pollock at work in his studio, 1950.



Jackson Pollock. *Full Fathom Five*. 1947.

METODOLOGIA

E a tal energia surge feito sede,
uma potência que avança pelo meu corpo,
que guia meus movimentos
numa tentativa de dar voz ao meu próprio inconsciente em imagens plásticas,
na espontaneidade deste impulso.

Instrução

- 1- Reúna seus materiais de forma organizada em cima de uma superfície próxima à tela.
- 2- Utilize qualquer pedaço de tecido a fim de fazer uma venda.
- 3- Coloque a venda. Respire fundo. Se aproxime do suporte e o sinta pelo tato.
- 4- Comece a utilizar os materiais de acordo com o instinto por toda a dimensão do suporte, sentindo a energia própria da produção.
- 5- Se entregue à pintura, use as mãos: sinta as tramas do tecido, sinta o contato do material com a pele. Espalhe a tinta em um grande gesto.
- 6- Não negue a energia, se utilize dela. Inicie uma escrita automática com frases que vem em mente fluindo uma após a outra.
- 7- Tire a venda e se aproprie das formas encontradas. Reforce-as, apague-as ou não.



Transe II, 2019. Tinta óleo, carvão e óleo de linhaça sobre tela. 1,85 x 1,56 cm.

Preparação

A preparação para o ato da pintura contém em si um tom ritualístico que diverge de uma série de regras e convenções para elaboração de uma pintura tradicional, como foi organizar meus materiais para que eu conseguisse tateá-los enquanto vendada. Cria-se, assim, além de um rito íntimo, um entendimento entre mim e cada material utilizado, entendendo-o como uma extensão do meu corpo no momento de pintura.

Assim, determino o local de cada um dos utensílios e apenas após esse processo posso me vendar e iniciar o trabalho na tela.

Escolho esse arranjo também como meio de não interromper o procedimento da venda caso eu precise de um novo material, por isso mantenho os recipientes contendo os elementos e as próprias embalagens próximas; assim, mesmo vendada, eu posso reabastecê-los. Um método para a realização dessa série que foi se aperfeiçoando a cada realização, ao passo que o observei como necessário, uma série de convenções que criei para o ato se tornar mais fluido.

A preparação que sempre fora um momento maçante de organização dos matérias para a pintura, sem muitas condições para a disposição desses itens, se tornou um ponto crucial, visto que um arranjo mal feito atrapalha a velocidade e espontaneidade do processo.

Processo

Você pode começar com um tema muito claro ou uma ideia clara, e no processo do trabalho outra coisa acontece, a ideia principal é empurrada para o lado e outras coisas emergem do processo de trabalho, e é isso que eu chamaria de menos boa ideia com um processo secundário, e isso para mim é sempre essencial no estúdio permitir um espaço para isso, e isso significa permitir que o estúdio seja um lugar seguro para a estupidez, para permitir que ideias estúpidas tirem proveito da dúvida. para ver o que acontece.

(Entrevista concedida por William Kentridge em novembro de 2016, tradução livre).¹⁰

Kentridge fala da importância de o artista aceitar estar em um local de experimentação e investigação; se permitir ter o privilégio de ter incertezas; ter ideias estúpidas e não as temer.

Minha pesquisa começou a crescer quando enfim pude me desvencilhar de imposições e passei a enxergar o valor de explorar os materiais e experimentar possíveis variações de trabalhos. Devido a isso e a minha conciliação com as incertezas, o meu processo de criação se tornou uma questão em meu trabalho. Um processo que é íntimo e no qual adentro em um estado de conexão com a pintura. Assim, proponho-me a criar conforme o que sinto que a pintura pede, em um processo mais intuitivo que busca se alimentar da energia que é gerada durante o próprio processo de produção e, por fim, apropria-se de uma gestualidade como forma de canalizar essa energia.

O processo vendado ao excluir a visão faz com que automaticamente eu me rendo a construção aliada a destruição. Com as idas e vindas do meu gestual pela tela, é impossível evitar a intervenção em cima de camadas já riscadas, o meu próprio

¹⁰ “You may start with a very clear theme or a clear idea, and in the process of working something else happens, the main idea gets pushed to the side and other things emerge from the process of working, and this is what I would call the less good idea with a secondary process, and this for me is always key in the studio to allow a space for this to emerge, and that means allowing the studio to be a safe place for stupidity, to allow stupid ideas the benefit of the doubt to see what happens.” Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SmaXqktW3A8>.

processo induz a essa autodestruição. Durante a produção diversas realidades coexistentes vão sendo testadas e descartadas, é preciso sacrificar algumas ideias para que outras soluções predominem. Essas diferentes tomadas de direções deixam marcas, denotando essas possibilidades deixadas para trás, esses rastros são claros nas minhas pinturas com o carvão, são camadas de pensamentos e decisões que por fim constroem a memória do trabalho.

No entanto, não se trata de um processo onde se é possível pautar um início e um fim, com uma perfeita conclusão para a pintura, pois trata-se de um processo contínuo, em desenvolvimento, visto que estamos sempre em um estado de mobilidade, um processo na ânsia de se tornar perfeito. E contido nesse processo há também o diálogo com o espectador.

“O artista é, em muitos momentos, levado pelo sentimento de que pode tudo, ou seja, é invadido por uma avassaladora onipotência”

SALLES, Cecília Almeida (1998, p 85)¹¹

Em meio ao ato criador, há momentos em que o artista se depara com momentos de prazer, um fluxo de sentimentos alucinatórios, como uma sede de concepção.

Ainda que haja uma perda do sentido da visão devido ao uso das vendas, há também o aprofundamento de um outro sentido, conseqüente da mesma ação: o tato. A partir do momento que tampo meus olhos, me utilizo do tato para o manuseio dos materiais, assim como crio uma proximidade maior entre as minhas mãos e a tela, sentindo a extensão no qual trabalho e a textura dos materiais já lançados.

¹¹ SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: Processo de criação artística*. São Paulo: Fapesp: Annablume, 1998.

Caderno de Artista

”Como em outros idiomas, o português contemplou com muitas palavras o campo em que o artista se envolve na construção do livro como obra de arte: livro de artista, livro-objeto, livro ilustrado, livro de arte, livro-poema, poema-livro, livro-arte, arte-livro, livro-obra... A designação “arte do livro” (que será discutida em outro capítulo) não nos serve porque nosso relativo provincianismo a relegou ao mundo técnico, quer artesanal, quer industrial. Utilizo, por isso e por outros motivos que veremos, “livro de artista” para designar um grande campo artístico (ou categoria) no sentido lato, que também poderia ser chamado de livro-arte ou outro nome.”

SILVEIRA, Paulo (2001, p 25)¹²

O livro que inicialmente foi concebido com a ideia de ser algo próximo a um espaço para transcrição de pensamentos e rascunhos, com o tempo, se tornou obra, uma peça única, intimamente ligada ao tátil e visual. O campo do livro de artista é difícil de ser definido, as fronteiras entre as diversas categorias são frágeis e se confundem, é um espaço de encontro de diferentes linguagens.

O caderno de estudos começou a ser elaborado através do projeto de pesquisa do qual participo com outros estudantes da Escola de Belas Artes. Ao longo do projeto, tivemos a ideia de produzir um livro de artista a partir de entrevistas em ateliês, investigando os trabalhos recentes de artistas, buscando entender os seus processos de criação e a relação de cada um com suas escritas, anotações e os próprios cadernos.

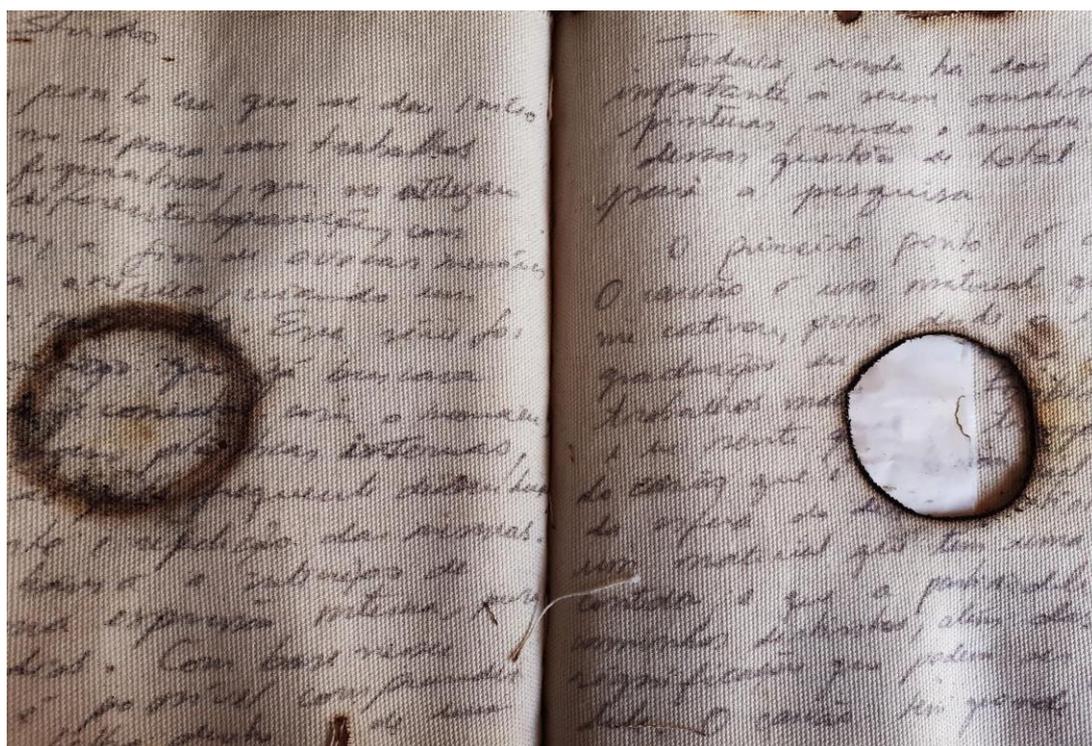
Decidi compor o meu com lona de algodão, ao invés de papel, afim de trazer a minha produção pra dentro do caderno. Utilizei também papel vegetal e Kraft para folha de rosto e elaboração de pequenos livretos inclusos nas páginas a fim de formar um pequeno espaço de anotações e sketches. O conteúdo foi surgindo em meio anotações, intervenções, e por fim, a transcrição deste trabalho de conclusão de curso. Trabalhei a superfície com grafite, mas sobretudo com o carvão vegetal, material resultado da queima da madeira. Me apropriando dessa relação carvão-queima, realizei intervenções também com fogo nas laterais das folhas (folha no

¹² SILVEIRA, Paulo. *A página violada*. Porto Alegre: UFRGS, 2016.

sentido funcional, e não material, já que as páginas são feitas de lona e não papel), e em sua superfície, ora sobre texto ou desenhos, ora sobre o nada.



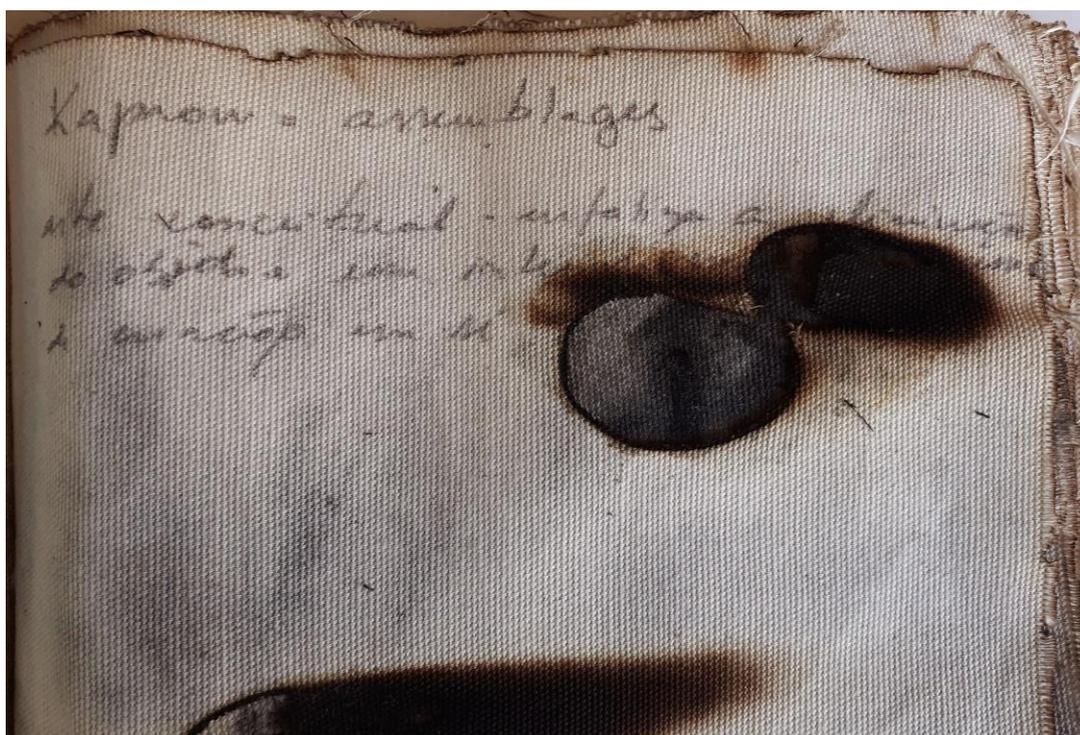
Registro do caderno de estudos, 2019.



Registro do caderno de estudos, 2019.



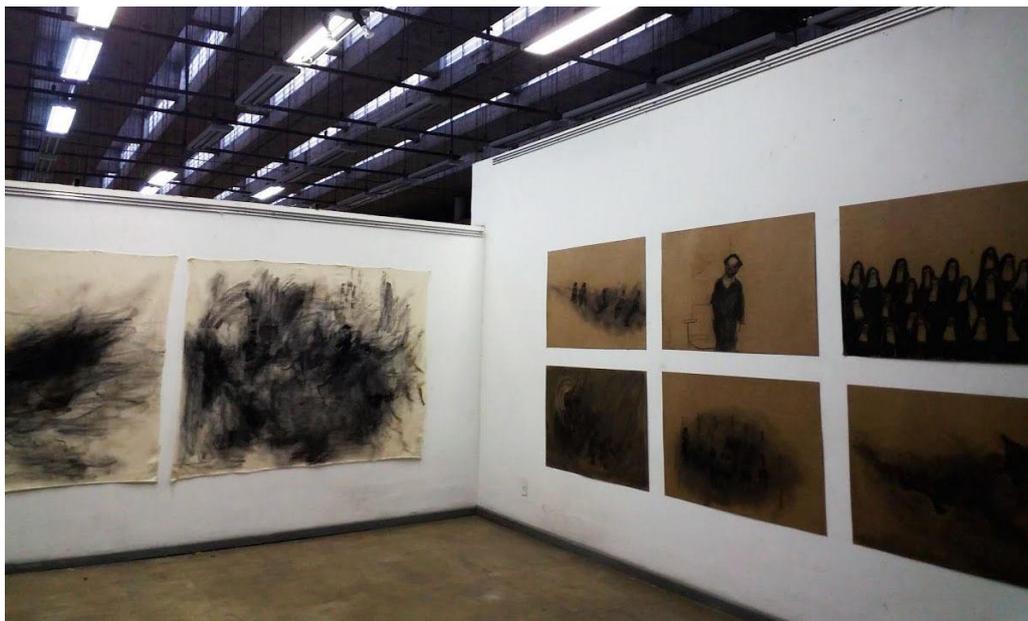
Registro do caderno de estudos, 2019.



Registro do caderno de estudos, 2019.

Não há então a vaidade de se querer chegar a um lugar específico,
pois para se atingir lugares predeterminados
eu teria que abrir mão de algo,
e aí talvez já não seria mais experimentação
e a própria dúvida tem me aberto caminhos.

EXPOSIÇÃO INDIVIDUAL



Registro Exposição Incôncio, 2019.



Registro Exposição da Incôncio, 201



Registro da Exposição Incôncio, 2019.



Registro de montagem da Exposição Incôncio, 2019.



Insistência, 2019. Recorte vídeo performance.



Insistência, 2019. Recorte vídeo performance.



Insistência, 2019. Recorte vídeo performance.



Insistência, 2019. Recorte vídeo performance.

Insistência

O trabalho intitulado “Insistência” é uma performance em vídeo¹³, que retrata repetidamente o ato de limpar a cinza que fica retida na ponta do tabaco, durante o processo do fumo, em uma tela branca de 15 x 10 cm. O vídeo, então, mostra o ato continuamente com o intuito de demonstrar o desenvolvimento da ação através das marcas de cinzas deixadas na superfície da tela.

Ele também remete a uma ideia de insistência devido à repetição de um ato que não é suficiente quando feito uma única vez e que precisa ser esgotado para que nele exista a própria ideia do tempo.

Por isso, a performance focou em demonstrar o esgotamento dos atos e o trabalho insistente em explorar a repetição árdua de uma certa proposta.

¹³ Performance em vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PhOMvASx28I> e <https://www.youtube.com/watch?v=0xnWm1xsnGs>.

Registro

Realizei registros em vídeo¹⁴ e imagens no espaço do ateliê, que mostram um pouco do processo de pintura vendada, a administração dos materiais durante a execução do trabalho e a movimentação por toda a extensão da tela.

Esses registros íntimos e simples, feitos por mim mesma no local de produção dos trabalhos, inicialmente serviriam apenas para documentação do processo do trabalho, mas, por fim, decidi incluir neste texto.

Acredito que, embora a qualidade dessas imagens seja precária, todo e qualquer registro é importante na construção de uma cronologia ou direcionamentos do percurso do artista.

Em minhas outras produções, tive a oportunidade de fotografar várias etapas da construção da pintura, porém, essa série tem um funcionamento diferente e dessa forma, seria incômodo fazer uma pausa, ainda que ocasional, para registrar o andamento, além de que teria muito a perder intuitivamente ao visualizar o trabalho, ao contrário de vislumbrá-lo em seus últimos momentos de produção.

Esses arquivos tornaram-se uma memória afetiva devido à proximidade que criei, não só com as pinturas, mas também com o processo em si. A câmera foi posicionada em um cavalete próximo, apoiada, de forma que tivesse visão da tela e da minha movimentação.

¹⁴ Registro em vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9dMp9lsgZFM>.



Registro do processo de pintura.



Registro do processo de pintura.



Registro do processo de pintura.

CONCLUSÃO

A partir dos estudos e experiências realizadas, compreendo que há uma infinidade de possibilidades a serem investigadas dentro do campo da criação artística, assim como é incerto antecipar o resultado de um trabalho antes de percorrer a etapa prática, devido às inconstâncias que surgem das questões criadas no decorrer da pintura. Dessa forma, entendo a relevância de permitir que o atelier do artista seja um local de experimentações, incluindo o uso do corpo na produção do trabalho, aberto a diferentes processos, sendo estes imprescindível para o resultado final, se não for a obra em si.

“Ao emoldurar o transitório, o olhar tem de se adaptar às formas provisórias, aos enfrentamentos de erros, às correções e aos ajustes. De uma maneira bem geral, poder-se-ia dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis.”

SALLES, Cecília Almeida (1998, p 26) ¹⁵

O trabalho, que iniciou em um estudo sobre o carvão, trouxe muitos desdobramentos, como a questão das vendas, os apagamentos, do desmanche da lona, e almejo novos rumos para a pesquisa, estudando outras materialidades e principalmente, desenvolvendo a questão dos registros do processo de uma obra, rascunhos, escritos, cadernos, vídeos, a fim de se reconstruir a linha de pensamento do artista durante a produção, e somar mais informações acerca do processo artístico, em qualquer manifestação.

¹⁵ SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: Processo de criação artística*. São Paulo: Fapesp: Annablume, 1998.

BIBLIOGRAFIA

BATCHELOR, David; FER, Briony; Wood, Paul. *Realismo, Racionalismo, Surrealismo - A Arte no Entre-guerras*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

BRADLEY, Fiona. *Surrealismo - Coleção Movimentos da Arte Moderna*. Tradução Sérgio Alcides. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

FERREIRA, Glória e Cecília Cotrim. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

MILLET, Catherine. *Yves Klein*. Paris: Art-Press Flammarion, 1983.

KENTRIDGE, William. 1 video (6,15 min). Art must defend the uncertain. **Publicado pelo canal Tate**, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Dnweo-LQZLU>. Acesso em 4 set 2018.

KENTRIDGE, William. 1 video (2,9 min). The creative process of a master artist. **Publicado pelo canal TEDx Talks**, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SmaXqktW3A8>. Acesso em 4 de setembro de 2018.

KENTRIDGE, William. 1 video (30,4 min). How we make sense of the world. **Publicado pelo canal Louisiana Channel**, 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=G11wOmxoJ6U>. Acesso em 2 de setembro de 2018.

MEHRETU, Julie. 1 video (9,83 min). Julie Mehretu Interview: The In-Between Place. **Publicado pelo canal Louisiana Channel**, 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=38uTZCU0VqQ>. Acesso em 10 de janeiro de 2020.

PBS. 1 video (11,25 min). The Art Assignment. **Publicado pelo canal Art Assignment,** 2017. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=1U19VOF4qfs&feature=share&fbclid=IwAR0pltLo0oDBfoQkWbb_ZedFdrCq1ooCiFK_hx26mPJ8bEI1PZiDob0cVh0. Acesso em junho de 2019.

ROSENBERG, Harold. *The American Action Painters*. Art News, New York, 1952. Disponível em: <https://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art112/readings/rosenberg%20american%20action%20painters.pdf>. Acesso em junho de 2019.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: Processo de criação artística*. São Paulo: Fapesp: Annablume, 1998.

SCHJELDAHL, Peter. *Hot, Cold, Heavy, Light, 100 Art Writings 1988-2018*. New York: Abrams Press, 2019.

SILVEIRA, Paulo. *A página violada*. Porto Alegre: UFRGS, 2016.

WOOD, Catherine. *A bigger Splash - Painting after Performance*. London: Tate, 2012.

WOOL, Christopher. 1 video (2,39 min) **Publicado pelo canal Parkett Art,** 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FRpGNjbmtzk>.