

TAISA



UM POUCO CANSADA

TAISA BARBOSA MAGALHÃES

Um pouco cansada

Trabalho apresentado ao Curso de Graduação em Artes Plásticas do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UnB) como parte dos requisitos para a obtenção do título de Bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Vicente Martínez

Brasília, 2017

Agradeço a todo o amor que recebo.

*Perdoe tanto quanto puder, esqueça um pouco
e crie muito. O que você faz hoje influencia
suas descendentes no futuro.*

Clarissa Pinkola Estés

Sumário

Lista de imagens | p. 7

Introdução | p. 9

1. O início | p. 10

2. Sobre aquelas e aqueles que vieram antes de mim | p. 13

3. Imagem é matéria | p. 30

Considerações finais | p. 45

Referências bibliográficas | p. 46

Referências eletrônicas | p. 46

Lista de Imagens

- Figura da capa.** Taisa. *Roubei seu nariz*, 2016. Acrílica sobre tela. 12 x 12 cm | p. 1
- Figura 1.** Vincent Van Gogh. *The Potato Eaters*. 1885. Óleo sobre tela. 82 x 114 cm | p. 14
- Figura 2.** Vincent Van Gogh. *Eugène Boch*. 1888. Óleo sobre tela. 45 x 60 cm | p. 15
- Figura 3.** Henri Matisse. *Pink Studio*, 1911. Óleo sobre tela. 182 x 222 cm | p. 16
- Figura 4.** Piet Mondrian. *Church Tower at Domburg*. 1911. Óleo sobre tela. 74 x 114 cm | p. 16
- Figura 5.** Piet Mondrian. *Little House in Sunlight*. 1909-10. Óleo sobre tela. 52.5 x 68 cm | p. 17
- Figura 6.** Vincent Van Gogh. *O quarto de dormir*. 1888. Óleo sobre tela. 72, 4 x 91, 3 cm | p. 18
- Figura 7.** Guillermo Kuitca. *Nadie olvida nada*. 1982. Acrílica sobre cartão. 24 x 30 cm | p. 19
- Figura 8.** Guillermo Kuitca. *Sem Título*. 1992. Acrílica sobre colchões, 20 camas, 40 x 60 x 120 cm | p. 19
- Figura 9.** *O Diário de Frida Kahlo: Um autorretrato íntimo*. 2015 | p. 21
- Figura 10.** Frida Kahlo. *El abrazo de amor de El Universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl*. 1949. Óleo sobre madeira masonite. 70 x 60.5 cm | p. 21
- Figura 11.** Leonora Carrington. *Three Women with Crows*. 1951. óleo sobre tela. 52 x 30 cm | p. 22
- Figura 12.** Bridget Tichenor. *Los Dormilones*. 1968. Têmpera sobre madeira masonite. 45,2 x 45,2 cm | p. 23
- Figura 13.** Bridget Tichenor. *Lideres*. 1967. Óleo sobre madeira masonite. 49,8 x 29,8 cm | p. 24
- Figura 14.** Peter Doig. *Echo Lake*. 1998. Óleo sobre tela. 231 x 361 cm | p. 25
- Figura 15.** Peter Doig. *White Canoe*. 1990-1991. Óleo sobre tela. 200.5 x 243 cm | p. 25
- Figura 16.** Katherine Bradford. *Couples Swim*. 2015. Acrílica sobre tela. 50.8 x 43.4 cm | p. 27
- Figura 17.** Katherine Bradford. *Fathers*. 2013-2016. Acrílica sobre tecido. 177 x 243 cm | p. 28
- Figura 18.** Katherine Bradford. *Blue Swimmers*. 2015. Acrílica sobre tela. 152.4 x 121.92 cm | p. 28
- Figura 19.** Katherine Bradford. *Fear of Waves*. 2015. Óleo sobre tela. 213.36 x 182.88 cm

| p. 29

Figura 20. Taisa. *Sede*. 2017. Acrílica sobre tela 50 x 50 cm | p. 32

Figura 21. Taisa. *Trans*. 2017. Acrílica sobre tela. 50 x 50 cm | p. 34

Figura 22. Frame de vídeo caseiro. 2017 | p. 35

Figura 23. Frame de vídeo caseiro. 2017 | p. 35

Figura 24. Taisa. *Lola*. 2017. Acrílica sobre tela. 50 x 50 cm | p. 36

Figura 25. Taisa. *Brecha*. 2017. Acrílica sobre tela. 50 x 50 cm. 37

Figura 26. Fotografia digital. 2016 | p. 38

Figura 27. Taisa. *Fênix*. 2017. Acrílica sobre tela. 50 x 50 cm | p. 39

Figura 28. Taisa. *Segredo*. 2017. Acrílica sobre tela. 50 x 50 cm | p. 40

Figura 29. Taisa. *Desejo*. 2017. Acrílica sobre tela. 50 x 50 cm | p. 40

Figura 30. Fotografia analógica. 2001 | p. 42

Figura 31. Taisa. *Momentos*. 2017. Acrílica sobre tela. 40 x 50 cm | p. 42

Figura 32. Fotografia digital. 2017 | p. 43

Figura 33. Taisa. *Um pouco cansada*. 2017. Acrílica sobre tela 80 x 80 cm | p. 44

Introdução

Neste trabalho apresento o desenvolvimento do meu processo de criação que, nos meus últimos semestres na universidade, foram concentrados na pintura. Logo no início, levanto questões de cunho existencial a respeito da arte e da necessidade de se fazer arte, refletindo sobre como isso interfere no processo criativo. Trago sempre a intuição como ponto de partida para criar.

Mais adiante, faço uma seleção de artistas e pinturas que foram referência nesse caminho de aprendizado por meio da pintura. Escolho falar de pessoas e obras que me influenciaram por meio da sensibilidade. A questão da sensibilidade e dos afetos está sempre presente no que procuro investigar com os estudos de arte.

Por último, relato como se deu todo meu processo de produção, que tem um conteúdo autobiográfico, apontando as dificuldades e as satisfações que vieram com os erros. Apesar da minha necessidade de me relacionar com a arte estar sempre atrelada às emoções que ela nos provoca como espectadores ou às emoções que permite que provoquemos enquanto artistas, abordo também questões mais práticas que envolvem o uso da cor e da assimilação da pintura como matéria e objeto, além da concepção que a assume exclusivamente como representação.

1. O início

Com bastante frequência me pego refletindo sobre o sentido das coisas. Apesar de crer, na maioria das vezes, pensando na existência em si, que nada tenha muito sentido e que sequer precise ter, me traz um grande desconforto pensar que investimos tempo e esforços em algo que talvez não tenha real *necessidade* de ser feito. A arte não escapa deste desconforto. Afinal, não seria vão o tempo gasto na confecção, na performance ou na contemplação de uma obra? E para quem seria feito qualquer tipo de arte? Quem essa arte alcançaria? Este pensamento em mim sempre oscilou entre o absurdo e o inevitável, até enfim (não sei até quando) ser aliviado pela ideia de Clarissa Pínkola Estés, em sua obra *Mulheres que correm com os lobos*, de que “a arte não é só para o indivíduo; não é só um marco da compreensão do próprio indivíduo. Ela é também um mapa para aqueles que virão depois de nós” (2014, p. 15). Pensar por esse outro lado foi, aos poucos, me devolvendo o sentido de continuar fazendo arte. Inclusive, no processo de orientação para este trabalho, mostrei essa inquietação ao meu orientador, o professor Vicente Martínez, e ele se referiu ao sentido da arte por uma declaração de Louise Bourgeois, que pesquisei, pois não me saía da cabeça: “a arte é garantia de sanidade”¹. Essa declaração me tocou de maneira ainda mais forte, mesmo que tenha sido uma reflexão posterior à conclusão das pinturas das quais se tratam este trabalho.

A produção sobre a qual falo aqui foi concebida na disciplina de Ateliê 2, tendo continuidade agora no semestre de conclusão do curso, porém, sua existência só foi possível pela experiência tímida de produção de outras obras nas matérias de Pintura 2 e Ateliê 1. Acredito que a essência do meu trabalho tenha nascido antes do próprio trabalho existir de fato. Não existia ali uma ideia definida, um plano a ser seguido, no qual eu buscava encontrar um resultado já preconcebido dentro da minha mente. Mas, havia sim uma intenção. Segundo Fayga Ostrower:

“o ato intencional pressupõe existir uma mobilização interior, não necessariamente consciente, que é orientada para determinada finalidade antes mesmo de existir a situação concreta para a qual a ação seja solicitada” (1987, p.10).

No entanto, eu percebia que essa intenção provinha de percepções e afetos que eu julgava bastante íntimos e que eu não queria dividir por questões de insegurança, medo

¹ El arte es garantía de la cordura. (Tradução nossa).

MOLINA, Angela. “El arte es garantía de cordura”. Disponível em <https://elpais.com/diario/2004/07/31/babelia/1091228767_850215.html>. Acesso em 01/11/2017.

mesmo, ou por achar, mais uma vez, que não seria relevante, ou que eu não conseguiria expressar por meio de imagens, já que, imagino que a leitura que o espectador fará das minhas obras dificilmente partirá da mesma motivação que eu tive para produzi-las, comparando com o pensamento extraído da obra *O espectador emancipado*²:

Na lógica da emancipação há sempre entre o mestre ignorante e o aprendiz emancipado uma terceira coisa – um livro ou qualquer outro escrito – estranha a ambos e à qual eles podem recorrer para comprovar juntos o que o aluno viu, o que disse e o que pensa a respeito. O mesmo ocorre com a performance. Ela não é a transmissão do saber ou do sopro do artista ao espectador. É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito. (RANCIÈRE, 2014, p.19)

Assim como Rancière defende haver uma terceira coisa, ou elemento, entre o que o mestre ignorante transmite ao espectador emancipado e ao que este apreende, imagino, de forma análoga, que exista esse terceiro elemento em relação ao que eu, autora das obras, desejo ali expressar e ao que o espectador compreenderá ou sentirá, pois considero que cada indivíduo assimile e transforme o que vê a partir de suas próprias experiências e percepções.

Além disso, por vezes essa intenção da qual eu partia não era algo conciso, de maneira que não podia explicá-la com frases concluídas no momento em que ela surgia, mas também não conseguia visualizar mentalmente como ela se traduziria numa composição. Ela vinha de desejos e sentimentos, aos quais nem sempre eu podia dar nomes. Era como se o ponto de partida fosse uma simples imagem que me viera primeiro à cabeça, uma palavra solta sem muito sentido ou até mesmo somente uma sensação que nem sempre era atrelada a uma visualidade, de modo que não necessariamente procurei refletir muito a respeito para onde eu gostaria que elas me levassem, me deixando ser guiada por um processo intuitivo, admitindo que a criação é fundamentada na intuição (OSTROWER, 1987). Assim, mesmo sendo guiada pela intuição, vencer a tela em branco foi difícil e acredito que sempre será, mas eu precisava começar e, aos poucos, o que antes só habitava a minha mente passou a existir como matéria no mundo externo.

Assumi que o que eu colocava nas telas ia se misturando ao meu próprio ser: “(...) não nos parece um paradoxo dizer que o sujeito falante está por inteiro numa imagem poética, pois se ele não se entregar a ela sem reservas não entrará no espaço poético da imagem.” (BACHELARD, 2008, p. 12). Assim, no meu processo interno de construção das obras,

² O texto trata das relações entre teatro e espectador, mestre e ignorante (aluno) a partir do conceito inicial *mestre ignorante*, dado por Jacques Jacotot (século XIX), que afirma que é possível que um ignorante ensine a outro ignorante aquilo que ele mesmo não sabe, o que se justifica pela ideia de igualdade das inteligências, ideia esta que se aproxima da emancipação intelectual, de modo a se opor à instrução pública.

percebia que, apesar da minha insegurança, não podia tentar criar uma distância entre a minha “fala” através da pintura e o meu próprio ser, pois, caso o fizesse, estaria anulando a minha intenção poética. Então, tentei apenas me colocar por inteiro ali na pintura, mesmo que no início de maneira mais dura, alcançando um pouco mais de fluidez somente depois.

Posso finalmente dizer que o que pinte fala sobre a existência, mais precisamente sobre a minha própria. É a primeira vez que expresso isso em palavras de maneira clara. Colocar-me dentro de telas e mostrá-las às pessoas é para mim um marco de superação, pois faz com que eu passe a não mais enxergar meu próprio fazer artístico como algo feito por mim e somente para mim, mas me ponho como um ser que faz parte do mundo e tem necessidade de deixar suas impressões.

Impelido, como ser consciente, a compreender a vida, o homem é impelido a formar. Ele precisa orientar-se, ordenando os fenômenos e avaliando o sentido das formas ordenadas; precisa comunicar-se com outros seres humanos, novamente através de formas ordenadas. Trata-se, pois, de *possibilidades*, potencialidades do homem que se convertem em *necessidades existenciais*. O homem cria, não apenas porque quer, ou porque gosta, e sim porque precisa; ele só pode crescer, enquanto ser humano, coerentemente, ordenando, dando forma, criando. (OSTROWER, 1987, p. 9 – 10)

O trecho acima me traz, mais uma vez, alívio.

2. Aquelas e aqueles que vieram antes de mim

Acredito que nada do que eu ou qualquer pessoa faça, sinta ou crie seja algo completamente novo, iniciado do zero, pelo menos não neste século. Tudo, de certa forma, já foi experimentado por alguém em algum tempo ou em algum lugar. O novo faz parte de um rearranjo daquilo que ao longo de toda a nossa vida absorvemos, mesmo que inconscientemente, daqueles que vieram ou fizeram antes de nós. A partir do que já foi criado antes, durante séculos, somos capazes de criar novamente. O que torna uma criação inédita é a percepção particular diante dos diversos fragmentos de mundo que vamos assimilando. No entanto, criar muitas vezes é um processo árduo, uma vez que “a criação é uma conquista da maturidade” (OSTROWER, 1995, p.13).

Para criar é preciso que sejamos capazes de nos sensibilizar. A criatividade é a capacidade de ser sensível a tudo que nos cerca, a escolher em meio às centenas de possibilidades de pensamento, sentimento, ação e reação, e a reunir tudo isso numa mensagem, expressão ou reação inigualável que transmite ímpeto, paixão e determinação. (ESTÉS, 2014, p. 360).

Trago então aqui alguns artistas/obras que me sensibilizaram.

Vou começar com Vincent Van Gogh, pintor holandês, que viveu de 1853 a 1890. Ele questionava sua existência no mundo e os rumos da humanidade (ARGAN, 1992). Acredito que nisso somos muito parecidos. Quando iniciei a produção em pintura que deu origem a este trabalho, muitas coisas me perturbavam em relação ao nosso contexto político-social e aos rumos retrógrados para os quais estávamos sendo arrastados. Eu sentia que tinha o dever de falar sobre isso e me posicionar enquanto artista, enquanto mulher. Pensava sempre numa entrevista com a Nina Simone, em que ela diz:

(...) o dever de um artista, pelo menos no que me concerne, é o de refletir os tempos. Eu acho que é verdade para pintores, escultores, poetas, músicos. (...) Como você pode ser artista e não refletir os tempos? Essa para mim é a definição de um artista (...)³

Todavia, eu não sabia como eu poderia falar sobre isso na linguagem da pintura. As angústias que provinham de um olhar mais abrangente sobre o mundo se misturavam às angústias que vinham do meu interior. E eu só conseguia partir daquilo que me era mais íntimo. Penso que

³ SIMONE, Nina. Entrevista. [online] Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dUeK4TUe_hI>, acesso em 03/07/2017.

talvez fosse mais urgente resolver algumas coisas de dentro, antes que eu pudesse dar conta de contribuir com algo para fora. De certa forma, isso também era uma maneira de refletir os tempos.

Van Gogh, que antes muitas vezes pintou temas sociais (ver figura 1), utilizando tons mais escuros sem muita variação cromática, passou a utilizar outra abordagem, de maneira a encarar a realidade pelo caminho oposto. As cores emergem com força nessa nova abordagem, pois da realidade ele busca tomar aquilo que é primordial: a vida. (ARGAN, 1992). Assim, tenho em consonância comigo alguém que, muito antes de mim, encontrou na pintura uma forma de encarar a realidade de suas sensações.



Figura 1. Vincent Van Gogh. *The Potato Eaters*. 1885. Óleo sobre tela. 82 x 114 cm. Vincent Van Gogh Foundation.

Certamente, o que mais me encanta em Van Gogh, no sentido de expressão na pintura, é o uso da cor. A maneira enérgica como suas pinceladas bastante coloridas se constituem configura modos do Expressionismo (BRILL, 2002), movimento que vai em contraposição ao Impressionismo, já que este parte daquilo que é impresso pelo artista diante do seu contato com a realidade, ou seja, acontece de fora para dentro, enquanto que o Expressionismo se pauta pela ação inversa: o que sai de dentro do sujeito é colocado para fora, integrando a realidade (ARGAN, 1992). Assim, o próprio Van Gogh diz em carta ao irmão Theo:

Ao invés de representar o que vejo pela frente, uso a cor de modo exagerado para me expressar com mais força. (...) Quando quero pintar o retrato de um amigo artista, loiro, sonhador e quero expressar todo o amor que sinto por ele, farei o seu retrato o mais fiel possível. Mas não paro por aí. Para terminá-lo, serei um colorista arbitrário, exagero o loiro do cabelo chegando a tonalidades de laranja, cromo ou cítrico, atrás da cabeça, em vez do muro, pinto o infinito, o azul mais forte que consigo. Assim a cabeça loira, luminosa, contrasta com o azul puro dando um efeito místico, como a estrela na noite profunda (BRILL, 2002, p. 393).

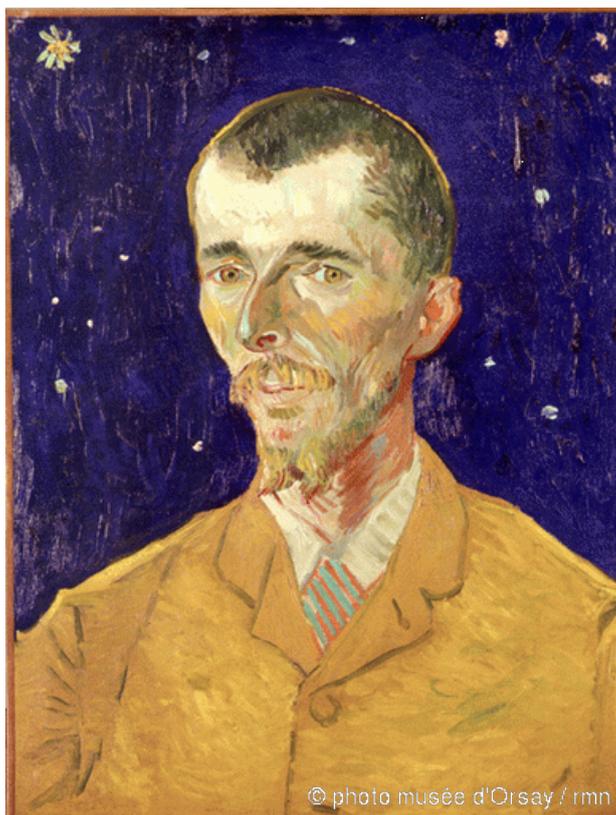


Figura 2. Vincent Van Gogh. *Eugène Boch*. 1888. Óleo sobre tela. 45 x 60 cm. Musée d'Orsay.

A investigação do uso da cor é parte essencial do meu trabalho e também é feita arbitrariamente, de maneira que a imagem se constrói pela cor. Reconheço haver uma predominância de azul e rosa na maioria das minhas pinturas, algo que, buscando na memória, acredito ter sido primeiramente influenciado pela obra *Pink Studio* (ver figura 3), de Henri Matisse e por obras de Piet Mondrian (ver figuras 4 e 5), que pude ver na exposição *Mondrian e o movimento Stijl*, no Centro Cultural Banco do Brasil, em Brasília. Posteriormente, encontrei também essa relação de cores no trabalho de Katherine Bradford, da qual falarei mais adiante.



Figura 3. Henri Matisse. *Pink Studio*, 1911. Óleo sobre tela. 182 x 222 cm. The Pushkin State Museum of Fine Arts.

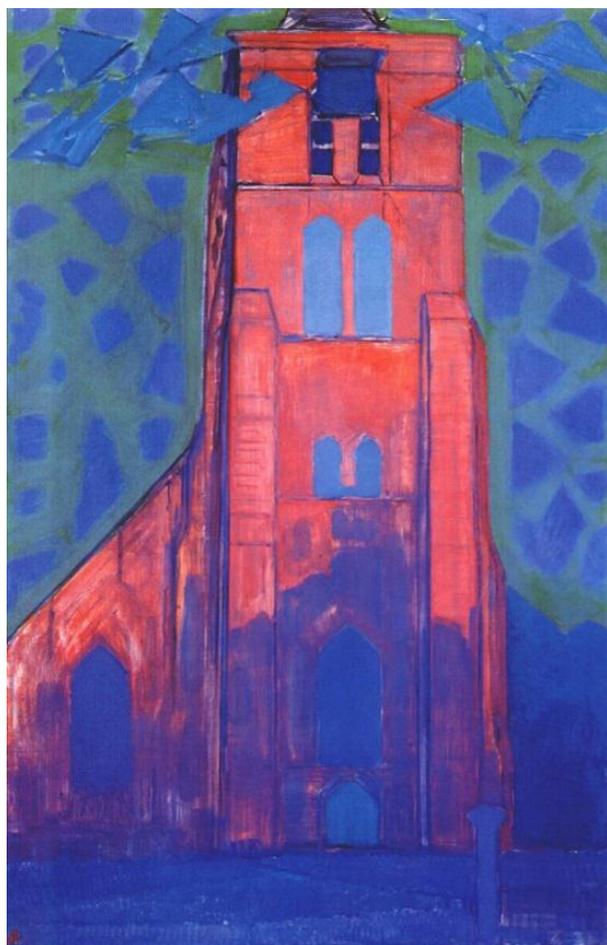


Figura 4. Piet Mondrian. *Church Tower at Domburg*. 1911. Óleo sobre tela. 74 x 114 cm. Disponível em <<http://www.pietmondrian.info/mondrian-at-a-glance/immagini-glance/dipinti-grandi-480/church-tower-domburg-1911-mondrian.jpg>>, acesso em 15/11/2017.



Figura 5. Piet Mondrian. *Little House in Sunlight*. 1909-10. Óleo sobre tela. 52.5 x 68 cm Haags Gemeentemuseum, The Hague.

Voltando à questão do uso das cores, mesmo que em algumas de minhas telas não fique muito evidente, há sempre uma mistura de variados tons, aos quais vou experimentando e, por vezes, sobrepondo camadas que não desejo esconder. A cor para mim é matéria, é o que torna a pintura algo físico, algo que, além de representação, existe como objeto. Ainda sobre Van Gogh: “A matéria pictórica adquire uma existência autônoma, exasperada, quase insuportável; o quadro não representa: é” (ARGAN, 1992, p. 125).

Uma das minhas obras na qual mais investigo o uso da cor e das camadas é a última que concluí, *Um pouco cansada* (ver figura 33). Nela, as cores não têm o propósito de representar o que já existe (o meu quarto), mas sim constroem uma relação com esse lugar existente em concreto e o novo espaço criado, existente em acrílico. O curioso a respeito dessa obra (da qual falarei mais detalhadamente na próxima seção) é que ela nasceu em parte por acaso e em parte pela influência, em alguns aspectos inconscientes, de obras pelas quais antes eu já sentia algum afeto.



Figura 6. Vincent Van Gogh. *O quarto de dormir*. 1888. Óleo sobre tela. 72, 4 x 91, 3 cm. Vincent Van Gogh Foundation.

Embora eu não tenha pensado conscientemente na obra acima antes de produzir minha tela com a mesma temática, há muitos aspectos semelhantes entre as duas pinturas e tais aspectos não foram planejados. Primeiro, as duas possuem tamanhos aproximados que, por não serem tão extensos, as tornam mais intimistas, tanto pelas pinceladas que são feitas com gestos mais fechados, quanto por demandarem que o espectador as veja de perto. Ademais, o que Van Gogh comenta a respeito de sua tela se aproxima muito da minha própria:

É apenas meu dormitório, só que aqui as cores fazem tudo e a simplificação engrandece o estilo, sugerindo descanso e sono em geral; as sombras foram suprimidas; ele foi pintado em cores chatas, livres e transparentes, como nas gravuras japonesas... (BRILL, 2002, p. 393).

Além da semelhança entre o propósito das cores e da simplificação, outro aspecto curioso em comum é que tanto Van Gogh quanto eu colocamos nas nossas pinturas nossos próprios trabalhos nas paredes, algo que eu sequer havia notado até terminar minha tela, assim como o fato de que nenhum de nós se preocupou com as regras da perspectiva.

Outra relação interessante, que acredito fazer parte do que eu mencionei anteriormente, de que o que criamos não parte do zero, é com o artista argentino Guillermo Kuitca, nascido em 1961. Havia um tempo que eu tinha em mente a necessidade de pintar uma cama. Eu precisava dessa cama. Queria colocá-la na segunda tela que produzi na

disciplina de Ateliê 2 (ver figura 21), no entanto, não consegui. Ali não era o lugar dela. Posteriormente, em alguma das aulas em que apresentei o que estava produzindo, o professor Vicente Martínez mencionou o nome de Kuitca para que eu pesquisasse. Foi surpreendente ver que a temática da cama tinha uma presença muito forte em sua trajetória de produção (ver figuras 7 e 8).



Figura 7. Guillermo Kuitca. *Nadie olvida nada*. 1982. Acrílica sobre cartão. 24 x 30 cm. Haupt & Binder.



Figura 8. Guillermo Kuitca. *Sem Título*. 1992. Acrílica sobre colchões, 20 camas, 40 x 60 x 120 cm. Coleção The Tate, Londres. Guillermo Kuitca.

A respeito do objeto cama em sua arte, o artista diz:

Enxerguei a cama quase como um veículo com o qual me mover através das experiências humanas e de minha obra, como se a cama tivesse asas ou rodinhas. Ela tem o potencial de se mover através do tempo e do espaço. (...) É claro, minha visão sobre este objeto vai variando, tirando dele um excesso de formas, de aderências conceituais que estavam presas: coisas psicológicas, ou políticas ou sentimentais. Como converter a cama em um retângulo como se fosse um plano onde se sucede a vida em vez da demarcação de uma casa, da experiência humana, o nascer, o morrer, o sexo, o sonho, a enfermidade, a leitura... esse acúmulo impressionante de lugares que sucedem. Do mais sublime ao mais banal (CUÉ. Guillermo Kuitca: «El arte está en aquella experiencia que sucede entre la obra y el espectador». [online] Disponível em <<http://www.abc.es/cultura/arte/20141214/abci-guillermo-kuitca-arte-esta-201412132029.html>>, acesso em 05/11/2017).⁴

Considero esse trecho muito revelador, pois vejo a cama como espaço onde cabe intimidade, aconchego, alívio, consolo, sendo esses locais intrínsecos à minha motivação para criar. Todavia, o objeto cama em si, só saiu na última tela que produzi, *Um pouco cansada* (ver figura 33). Entretanto, ao rever minhas obras com mais atenção, percebi que outras telas partiam do lugar da cama: *Lola* (ver figura 24), saiu de um frame de um vídeo caseiro no qual estávamos confortáveis sobre a cama; em *Fênix* (ver figura 27), a cabeça da qual eu parti veio de uma *selfie* tirada na cama em que propositalmente eu “ensaiei” dormir; por último, em *Momentos* (ver figura 31), parto de uma fotografia antiga em que eu e minha irmã estamos no quarto em que dividíamos e ela está sentada sobre a minha cama, local/objeto de afeto por me trazer muitas memórias de conversas, brigas e brincadeiras na infância e adolescência.

Ainda se tratando de artistas que me sensibilizaram durante o meu processo de aproximação com a pintura, gostaria de mencionar algumas cujas obras tive a oportunidade de ver na exposição *Frida Kahlo – Conexões entre mulheres surrealistas no México*, realizada em Brasília, na Caixa Cultural em abril do ano passado. Embora eu não creia que o meu trabalho parta de uma abordagem surrealista⁵, apesar de nele conter influência de sonhos, como na obra *Sede* (ver figura 20), considero Frida Kahlo, artista mexicana que viveu de 1907 a 1954, uma artista de grande peso no que diz respeito ao meu interesse pela arte e em especial pela pintura.

⁴ Vi en la cama como casi un vehículo con el cual moverme a través de las experiencias humanas y de mi obra, como si la cama tuviera alas o rueditas. Tiene potencial de moverse a través del tiempo y el espacio. [...] Por supuesto, mi visión sobre este objeto va variando, sacándole un exceso de formas, de adherencias conceptuales que se habían pegado: cosas psicológicas, o políticas, o sentimentales. Como convertir la cama en un rectángulo como si fuera un plano donde sucede la vida en vez de la demarcación de una casa, de la experiencia humana, el nacer, el morir, el sexo, el sueño, la enfermedad, la lectura... ese cúmulo impresionante de intimidades que suceden. De lo más sublime a lo más banal. (Tradução nossa)

⁵ O Surrealismo foi um movimento que trazia para a arte questões do inconsciente, juntamente com influências dos sonhos e proposição do absurdo (ARGAN, 1992).

Sempre admirei Frida pela capacidade de utilizar a arte como meio de escancarar quem se é, de se colocar ali por inteiro, sem reservas. Em Frida, não tenho diretamente uma influência técnica ou de estilo, embora as dimensões de suas telas, assim como as minhas, exijam uma proximidade maior tanto da artista que a produz, quanto do espectador que a observa, envolvendo-o numa atmosfera mais intimista. O que é mais forte para mim é sua influência acerca da necessidade de se projetar na tela certas urgências do interior. Como ela expressa em seu diário: “Yo soy la desintegración”.

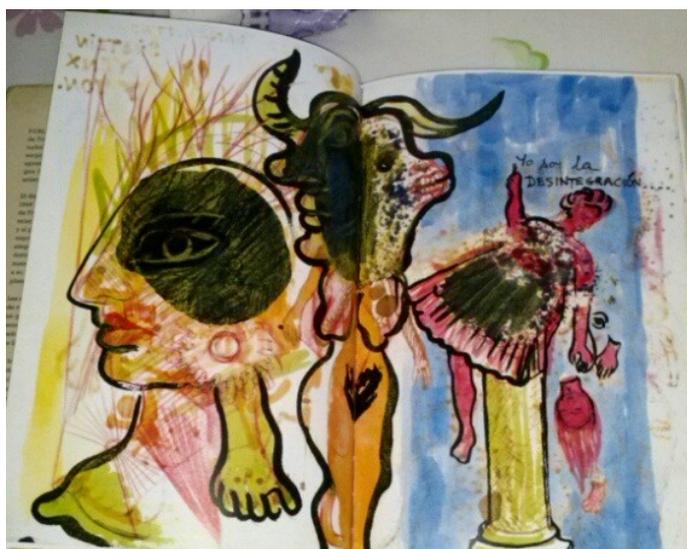


Figura 9. *O Diário de Frida Kahlo: Um autorretrato íntimo.* 2015. 180 p. Acervo pessoal.



Figura 10. Frida Kahlo. *El abrazo de amor de El Universo, la tierra (México), Yo, Diego y el señor Xólotl.* 1949. Óleo sobre madeira masonite. 70 x 60.5 cm. Disponível em <<http://brasamora.com.br/mais-frida-kahlo-no-mundo-por-favor/>>, acesso em 15/11/2017.

Ademais, nessa exposição, também considero como influência o trabalho de Leonora Carrington, que viveu de 1917 a 2011, no que tange à inconsistência das formas e à maneira como ela utiliza as transparências, evocando uma aura etérea. Trago isso, de certa maneira, na minha obra *Trans* (ver figura 21), embora com um resultado que não considero tão satisfatório, mas cuja intenção partiu justamente de transpor ali esse caráter etéreo. Posteriormente, estendi essa proposição na tela *Brecha* (ver figura 25) e alcancei um resultado que considero mais solto, mais fluido, portanto mais satisfatório que, embora tenha a obra de Carrington como referência, segue um rumo completamente diferente.



Figura 11. Leonora Carrington. *Three Women with Crows*. 1951. óleo sobre tela. 52 x 30 cm. Private Collection, Carrington, Leonora - AUTVIS, Brasil, 2015.

Ainda sobre a exposição, julgo importante o trabalho de Bridget Tichenor, que viveu entre os anos de 1927 a 1990. A artista pinta uma espécie de realismo fantástico, num estilo de composição renascentista, respeitando as regras da perspectiva e construindo volumes definidos, o que não se assemelha muito ao meu trabalho. No entanto, me chama atenção o uso das cores em seus personagens, assim como me atrai bastante a ideia dos locais

desconhecidos aos quais suas obras nos levam, locais que se assemelham ao mundo tal qual o conhecemos, mas se distancia dele por ser habitado por seres que não pertencem à nossa realidade. Associo essa visita a um local desconhecido à uma de minhas motivações intuitivas presente na construção de todas as minhas telas, em maior ou menor intensidade.

Tichenor experimentou uma epifania que mudaria sua vida para sempre e que a encaminharia para os pincéis, as telas e os óleos, as únicas ferramentas adequadas para narrar suas visões herméticas, seus insondáveis medos e sonhos de Anábasis, nos quais comungava com seu outro ser, o que possuía a chave de sua existência, revelada através de sua arte (SCHUESSLER, 2017).⁶



Figura 12. Bridget Tichenor. *Los Dormilones*. 1968. Têmpera sobre madeira masonite. 45,2 x 45,2 cm. Coleção Yojoy Tapuach. Francisco Kochen.

⁶ Tichenor experimentó una epifanía que le cambiaría la vida para siempre y que la encaminaría hacia los pinceles, los lienzos y los óleos, las únicas herramientas adecuadas para narrar sus herméticas visiones, insondables miedos y sueños de Anábasis, en los que comulgaba con su otro ser, el que poseía la clave de su existencia revelada a través de su arte. (Tradução nossa)

(SCHUESSLER. Bridget Bate Tichenor: la epifanía en la pintura. [online] Disponível em <<https://cultura.nexos.com.mx/?p=12885>>, acesso em 10/11/2017).



Figura 13. Bridget Tichenor. *Líderes*. 1967. Óleo sobre madeira masonite. 49,8 x 29,8 cm. Disponível em <<http://www.artnet.com/artists/bridget-tichenor/1%C3%ADderes-H3PVR0j0Tj6fHKLb-jlOfA2>>, acesso em 15/11/2017.

Dando continuidade às influências, trazendo agora artistas mais contemporâneos, falarei a seguir sobre Peter Doig e Katherine Bradford, cujas obras se distanciam das minhas pela dimensão, por possuírem um formato muito maior, o que demanda um outro tipo de gestualidade no processo de feitura das mesmas. Os tamanhos grandes das telas de ambos os artistas lhes conferem uma certa imponência e exigem que o espectador se afaste um pouco para contemplá-las, enquanto que as minhas obras exigem o oposto. Apesar disso, existem fatores que nos aproximam.

Peter Doig é um pintor escocês nascido em 1959. Grande parte do seu trabalho – e a que mais me fascina – são pinturas de paisagens que, apesar de terem como referência uma foto ou frame de filme, não têm um caráter realístico.



Figura 14. Peter Doig. *Echo Lake*. 1998. Óleo sobre tela. 231 x 361 cm. Tate Collection.

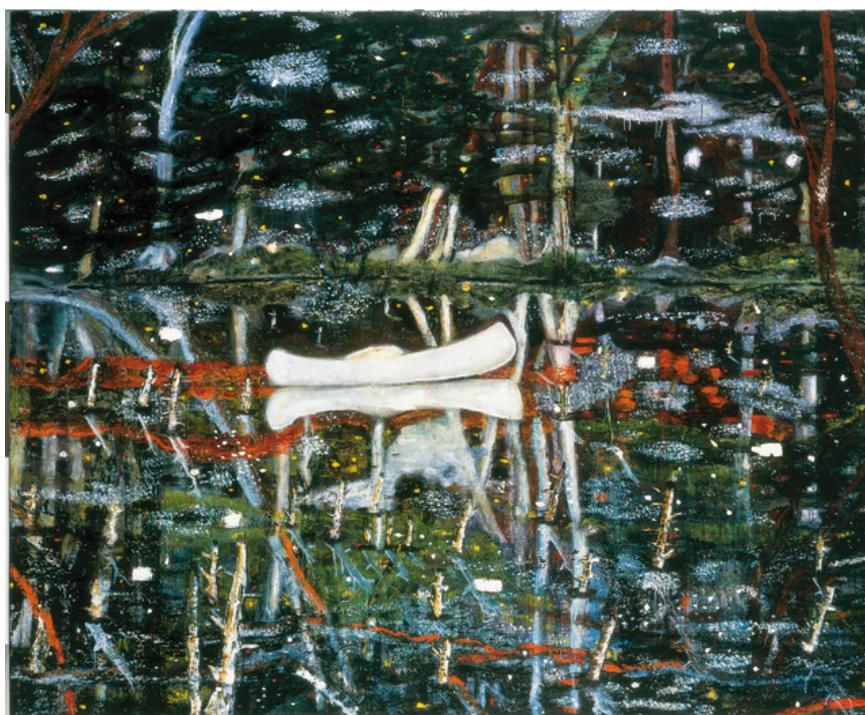


Figura 15. Peter Doig. *White Canoe*. 1990-1991. Óleo sobre tela. 200.5 x 243 cm. Saatchi Gallery.

Contudo, mesmo figurativas, algumas de suas pinturas possuem certo grau de abstração. Isso se dá pela maneira como ele trabalha a forma, as cores e a textura, com transparências e uma impressão de desfoque, de modo que elas apresentam um lugar que se assemelha com o que conhecemos do mundo real, mas que só existe no campo imaginário e

das sensações, como podemos observar em suas obras *Echo Lake* (ver figura 14) e *White Canoe* (ver figura 15) e como ele mesmo coloca num trecho retirado do site do Tate Museum:

Muitas vezes uso cores intensificadas para criar um senso da experiência, ou humor ou sentimento de se estar lá... Eu acho que as pinturas sempre se referem a uma realidade da qual todos nós experimentamos. Estou usando o fenômeno natural e amplificando-o através da materialidade da pintura e da atividade da pintura. (DOIG, 2002).⁷

Associo o trabalho de Doig às minhas próprias produções em quesitos técnicos, de diluição das cores e aspecto de leveza, assim como pela representação de paisagens, algo do qual eu parti em muitas obras. Me relaciono a ele também por essa questão do uso da realidade, no sentido de referências (fotos, por exemplo) para a figuração, para a construção de um local não real, mas que se torna real por meio da materialidade da pintura, assim como cheguei à conclusão de que a mancha na minha tela 1 (ver figura 20), da qual falarei mais adiante, é real pela sua materialidade. Esta última proposição também dialoga com trabalho de Katherine Bradford, artista nascida em 1942, que se estabeleceu em Nova York, quando em uma entrevista ao site *Bomb Magazine* ela diz: “quando penso em pintura, eu penso em fazer algo e não exatamente em pintar. Eu penso nisso como em fazer um objeto físico e isso ajuda, porque assim eu não fico tão cautelosa sobre como eu concebo a pintura.” (2016)⁸

A respeito de Katherine Bradford, suas obras trazem algumas vezes elementos da cultura pop, como o *Superman* e o navio *Titanic*, outras vezes trazem figuras humanas comuns e seres do imaginário. As figuras nunca são muito detalhadas, sendo geradas mais a partir de manchas. As cores, embora às vezes apresentem tonalidades escuras contrastantes, são em sua maioria claras, como que sempre misturadas ao branco, aspecto que considero semelhante ao meu trabalho, assim como uso da tinta acrílica de uma maneira bastante diluída, ocasionando transparências que permitem que se enxergue as camadas de tinta por baixo das figuras. Somado a essas características, outro fator bastante atrativo é o caráter existencial que suas obras emanam, como se também entrassem nessa questão de nos levar para um lugar que está em outra realidade, da qual temos acesso por meio de fantasias.

⁷ I often use heightened colors to create a sense of the experience, or mood or feeling of being there... I think the paintings always refer back to a reality that we all have experience of. I am using natural phenomena and amplifying them through the materiality of paint and the activity of painting. (Tradução nossa) MANCHESTER. Peter Doig Echo Lake 1998. [online] Disponível em <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/doig-echo-lake-t07467>>, acesso em 27/06/2017.

⁸ When I think of painting, I think of making something, not of painting exactly. I think of making a physical object, and that's helpful, because then I don't get so precious about the way I put the paint on. (Tradução nossa). JABLON. Katherine Bradford by Samuel Jablon. [online] Disponível em <<http://bombmagazine.org/article/1538107/katherine-bradford>>, acesso em 29/06/2017.

É a sensação que tenho ao contemplar as obras *Couples Swim*, de 2015 (ver figura 16), *Fathers*, de 2013-2016 (ver figura 17) e *Blue Swimmers*, de 2015 (ver figura 18). Tudo me parece etéreo. Acredito que essa sensação aconteça por conta das figuras indefinidas, que parecem incompletas, pelo acabamento transparente das pinceladas, assim como pelos temas do universo e da persistência em trazer o oceano à tona, algo que também tem sido bastante presente no meu processo de concepção da pintura e que menciono mais adiante quando falo desse processo no sentido mais prático, de modo que a obra *Fear of Waves*, de 2015 (ver figura 19) conversa bastante com algumas das minhas intenções para algumas das minhas telas.

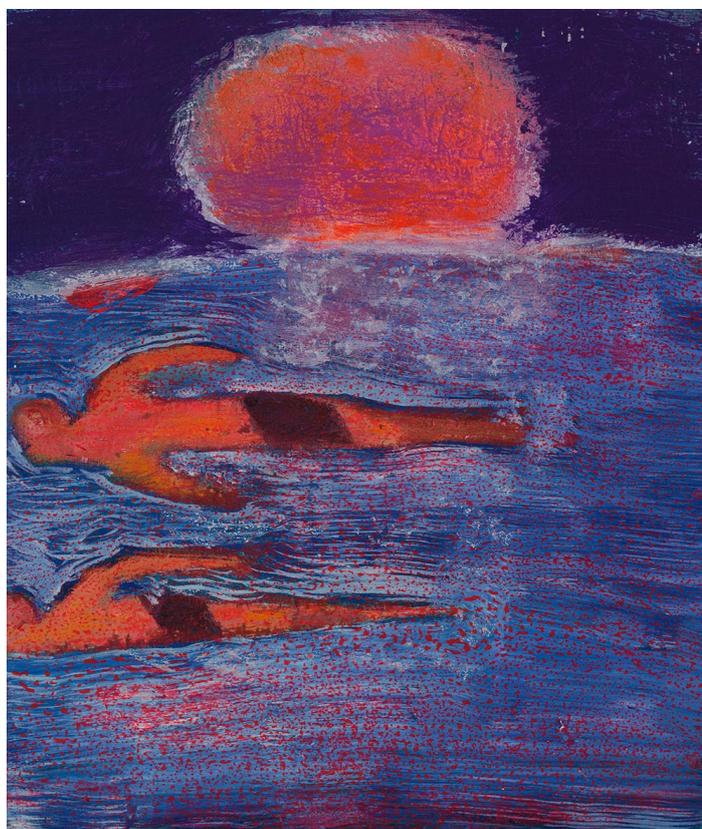


Figura 16. Katherine Bradford. *Couples Swim*. 2015. Acrílica sobre tela. 50.8 x 43.4 cm. CANADA Gallery.



Figura 17. Katherine Bradford. *Fathers*. 2013-2016. Acrílica sobre tecido. 177 x 243 cm. CANADA Gallery.



Figura 18. Katherine Bradford. *Blue Swimmers*. 2015. Acrílica sobre tela. 152.4 x 121.92 cm. Disponível em <<https://hyperallergic.com/267772/katherine-bradford-dives-in/>>, acesso em 29/06/2017.



Figura 19. Katherine Bradford. *Fear of Waves*. 2015. Óleo sobre tela. 213.36 x 182.88 cm. Disponível em <<https://hyperallergic.com/267772/katherine-bradford-dives-in/>>, acesso em 29/06/2017.

3. Imagem é matéria

Ao me decidir pela pesquisa em pintura no projeto da disciplina de Ateliê 2, antes que surgisse o que chamei anteriormente de essência do trabalho, era necessário que eu delimitasse questões mais práticas, como a questão do material. Optei por trabalhar todas as pinturas em telas de mesmo formato, 50 x 50 cm. A escolha de suportes iguais se deu por eu acreditar que assim eu já estaria trazendo uma noção de unidade às obras mesmo antes que eu as começasse. A escolha do formato quadrado foi mais uma espécie de fator facilitador. Como pessoa indecisa, eu acabaria por levar mais tempo pra decidir que dimensões do retângulo eu gostaria, sendo o quadrado uma solução que me pareceu mais simples. Quanto ao tamanho, escolhi esse formato relativamente pequeno por questões estruturais, tanto financeiras, como de espaço para trabalhar e guardar as telas. Posteriormente, acabei incluindo telas que fogem a esse formato.

Questões financeiras também influenciaram na escolha da tinta e dos pincéis. A tinta acrílica, além de ser um material que eu já tinha disponível em quantidade suficiente, o que me poupou gastos, e com a qual eu já havia criado uma certa intimidade, possui a propriedade de secagem rápida, o que, além de permitir que eu pudesse guardar as telas secas empilhadas, culminava por direcionar parte do meu processo técnico, já que acabei tomando gosto por adicionar camadas de tintas que não se misturassem com as camadas de baixo em um período de tempo que não me seria permitido com a tinta a óleo.

Quanto aos pincéis, utilizei os que eu já dispunha há muito tempo, que em sua maioria não eram da melhor qualidade, com cerdas bem rígidas. Todavia, acabei por tirar proveito dessa característica para compor algumas texturas e, posteriormente, consegui comprar um ou outro pincel que fosse mais macio e/ou arredondado para dar outros acabamentos. Em complemento aos pincéis, utilizei também como ferramentas outros materiais para retirar ou espalhar camadas de tinta quando eu julguei necessário, como toalhas, algodão e papel higiênico.

Resolvidas as questões do material, havia o impasse da tela em branco a ser atravessado. Como disse na primeira seção, havia sim uma intenção em mim, algo mais voltado para a questão do sentir e menos para uma resolução prática. Então, resolvi prestar atenção ao que imageticamente vinha em minha mente de forma intuitiva: uma mesa. Essa imagem da mesa vinha como uma ideia fixa, eu não sabia ainda o que fazer com ela, mas sabia que teria que colocá-la na tela, como que para expulsá-la da minha mente. Entretanto,

além da mesa, havia uma questão com um sonho específico que eu havia tendo já fazia um tempo considerável.

Não era sempre o mesmo sonho, era como uma evolução de um mesmo cenário. Tinha a ver com o mar. O mar é algo que sempre me causou um encanto muito especial, sempre foi uma espécie de fascínio, um lugar que eu sempre desejava estar perto, mas que ao mesmo tempo também era fonte de medo e mistério. Nos primeiros desses sonhos com o mar, o que se passava é que, inicialmente, eu me encontrava feliz por finalmente poder estar ali na tão desejada praia, porém, de repente, eu percebia que estava num campo de areia muito estreito e inclinado e que não havia a possibilidade de descer para tomar um banho de mar. Era a praia, mas era um ambiente fechado por três muros ao redor da água e da areia. Aos poucos, a maré ia subindo, subindo, subindo. Até que eu acordava antes que ela me engolisse.

Esse sonho variava com outro, no qual eu me encontrava no alto de um prédio observando toda a cidade ser engolida por um tsunami. Passado algum tempo, tive outros sonhos parecidos e percebi que era toda vez mais ou menos a mesma situação em cenários diferentes. Era sempre eu satisfeita por finalmente chegar na praia, mas logo frustrada por não poder usufruir e ter que correr porque algo fazia com que eu tivesse que sair dali correndo.

Alguns elementos foram mudando de forma gradativa nessas situações. Começou por não ser mais um cenário em que eu estava presa por muros ou dentro de um prédio. Depois, sutilmente, eu fui me aproximando da água. Às vezes eu conseguia chegar muito, muito perto, antes que algo me tirasse dali. Outras vezes a água chegava a me tocar, até que no último sonho que eu tive antes de pintar a primeira tela, eu cheguei muito perto de finalmente poder nadar no mar, mas então começou a cair uma tempestade e mais uma vez tive que sair dali às pressas. Interpreto tais sequências de sonho como um artifício do meu cérebro para assimilar conflitos e resoluções pessoais específicas que me são caras e sinto, então, a necessidade de tentar expressar na pintura algo que remeta a isso. E foi assim que nasceu a primeira tela (ver figura 20).

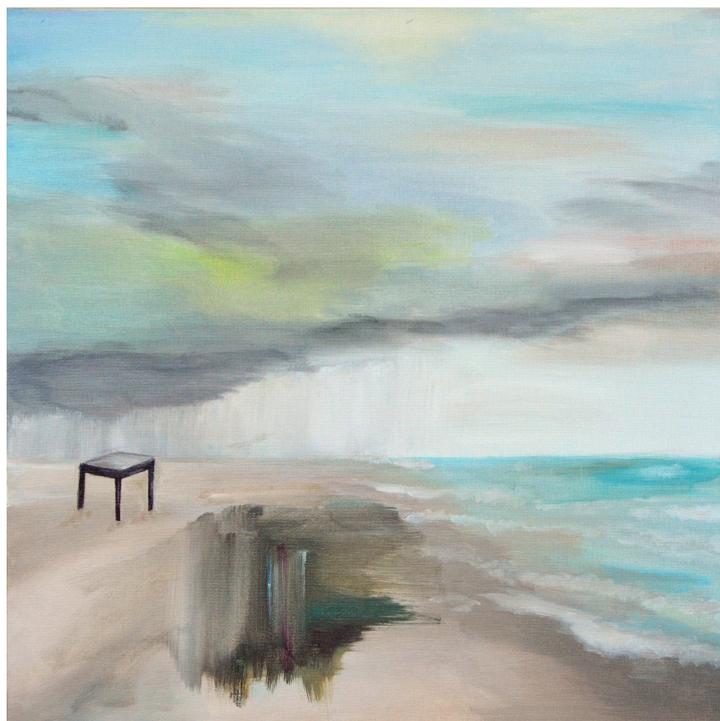


Figura 20. Taisa. *Sede*. 2017. Acrílica sobre tela 50 x 50 cm.

Surgiu-me a imagem da praia com uma tempestade ao fundo, mas como tenho dificuldade de representar o figurativo sem uma referência, procurei uma foto na internet que se assemelhasse à ideia que eu tinha em mente. A foto era aleatória e eu não a salvei para incluí-la aqui. Quanto à resolução da técnica, o processo foi mais intuitivo. Optei por trabalhar com a tinta mais diluída na água, algo que já vinha fazendo com pinturas experimentais anteriores. A tinta mais diluída me permitia dissolver uma cor na outra com mais facilidade, além de trazer uma certa leveza, uma espécie de inconsistência. As cores misturadas e não necessariamente de acordo com o real eram dadas a partir de uma mistura irrefletida do que eu encontrava disponível no meu material, algo que eu também já vinha experimentando há algum tempo, embora nessa primeira tela as cores ainda tendessem mais para essa representação do real, como a predominância de azul no mar, de bege na areia, da maneira como a mesa é pintada.

A mancha que parte da areia, mas não se envolve diretamente com o cenário, eu acreditava ser o que remetia ao sonho, pois não era algo que poderia ser encontrado na “realidade”, como a mesa, a areia ou o mar. Todavia, ao mostrar a tela em sala de aula, surgiu a interpretação de que a mancha seria justamente o contrário, ela seria a única coisa real na tela, uma vez que era somente uma mancha e não uma representação. Curiosamente, no entanto, numa conversa sobre meu trabalho com a Carol, minha prima, ela me disse que a

mancha, para ela, era uma poça d'água na areia e que não a considerava deslocada da composição, o que confirma a analogia que fiz anteriormente com a proposição de Rancière, sobre a ideia de terceiro elemento entre o que propõe a artista e o que os espectadores enxergam.

Delonguei-me sobre a concepção da primeira tela por crer que esse primeiro processo tenha sido primordial para a construção das próximas obras. Antes de expor a tela para a turma, eu via meu trabalho apenas como figurativo, não o enxergava num local de entre a figura e a forma. Com as discussões, passei a ter um olhar que levava à novas possibilidades, porém, não conseguia me desligar da figura, de modo que na segunda tela (ver figura 21), apesar de tê-la iniciado com uma ideia menos fixa em relação à primeira obra, ainda colocava ali o desejo de representar um lugar.

Assim, mesmo construindo o fundo com manchas não muito específicas e, apesar das pinceladas mais direcionadas, ainda era para mim a representação de uma paisagem, que dessa vez não representava um sonho ou um lugar real, mas uma espécie de sentimento. Sendo assim, para dar forma a esse sentimento, tive a necessidade de acrescentar uma figura. No entanto, não me sentia satisfeita, era como se a figura inicial não fosse suficiente para expurgar o que eu tinha em mente, o que fez com que eu me irritasse e deixasse a tela de lado por uns dias, até que por fim resolvi acrescentar mais figuras, acabando por criar uma espécie de narrativa. Ao final, não me senti satisfeita com o resultado, sendo essa a tela que menos me agrada, porém, resolvi conservá-la assim, tanto por não suportar mais tentar trabalhá-la quanto por pensar que talvez seja bom abraçar também o que consideramos ruim, pois faz parte do processo.



Figura 21. Taisa. *Trans*. 2017. Acrílica sobre tela. 50 x 50 cm.

No processo de concepção da terceira tela (ver figura 24), eu estava tão irritada e frustrada com a segunda, que de certa forma se assemelhava à primeira pelos elementos da paisagem com horizonte, que resolvi proceder por um outro caminho. Mais uma vez, como nos outros processos, aparecia primeiro uma imagem/ideia não muito bem definida na minha cabeça. Dessa vez eu pensava em janela. Porém, não desejava necessariamente fazer uma representação da janela de forma clara, era como se ela fosse apenas uma espécie de conceito, de ponto de partida mesmo. Fiz então uma mancha verde clara retangular no canto da tela com quadrado rosa claro no canto. Pronto. Essa era a minha janela. Em seguida cobri o fundo. Pensei então no que eu poderia colocar dentro dessa janela e numa pesquisa de imagens, me decidi por frames de um vídeo caseiro (ver figuras 22 e 23) que havia feito com minha amiga Anna na mesma semana.



Figura 22. Frame de vídeo caseiro. 2017. Acervo pessoal.

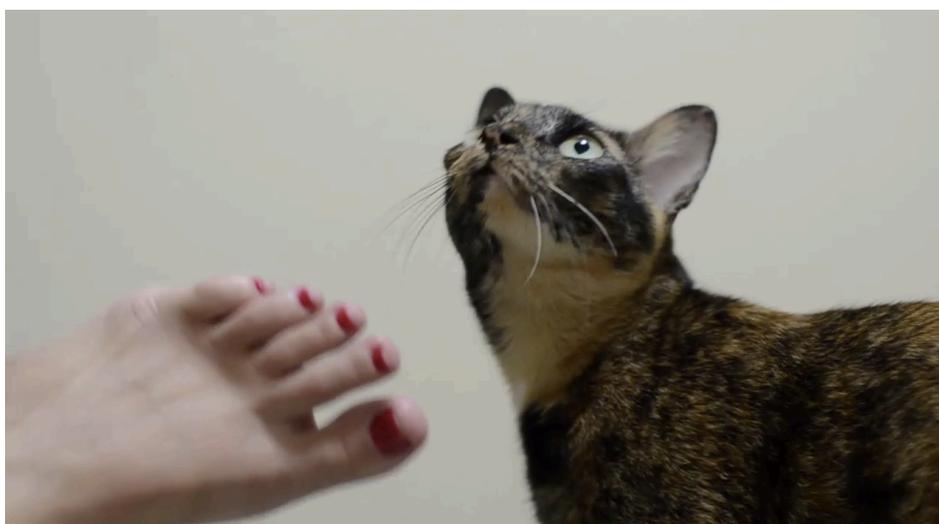


Figura 23. Frame de vídeo caseiro. 2017. Acervo pessoal.

A parte do frame que escolhi era somente parte da Lola, a gata, com o meu pé dentro da janela. Depois, achei que seria interessante recortar um outro frame e colocar uma espécie de continuação da Lola na parte de fora. O intuito dessa vez era mais lúdico e se relacionava a momentos de afeto. Ao apresentar a tela na aula, eu ainda não a considerava acabada, achava que faltava mais elementos ou talvez detalhes. Entretanto, após a discussão, o professor me sugeriu que eu a deixasse quieta por um tempo e refletisse sobre a questão do inacabado. Foi o que fiz e, passados vários dias, ao olhar novamente para a tela, acabei por me satisfazer com ela do jeito que estava, sendo no fim do semestre, uma das que mais me agradava, ou talvez uma das quais eu não odiasse naquele momento.



Figura 24. Taisa. *Lola*. 2017. Acrílica sobre tela. 50 x 50 cm.

A partir da quarta tela (ver figura 25), o processo se tornou um pouco diferente. Tentei me desprender da ideia de pensar antes algo que fosse me levar ao lugar mais literal à minha intenção. Queria tentar algo mais livre, ou solto. Comecei então a trabalhar somente a cor. Fiz manchas e mais manchas sobre toda a tela. No entanto, ainda tinha a ideia de fundo para uma figura. Acabei estragando a tela com isso. Resolvi então cobri-la por inteiro de branco. Para facilitar, utilizei um rolinho e diluí a tinta branca em água para poder espalhá-la com mais facilidade. Deixei a tela de lado para secar e poder cobrir com outra camada, porém, ao vê-la seca, percebi que o rolinho trouxe uma textura interessante e que as manchas que ficaram por baixo do branco já eram parte da composição. Eu não precisava começar a tela do zero, ela já havia nascido a partir do erro. Continuei fazendo manchas ao acaso e me veio à cabeça a ideia de pés indo embora. Pesquisei então uma foto de pernas/pés como referência para pintar a figura do canto superior direito. Com aqueles pés ao canto achei que tinha dado forma à minha intenção inicial e não definida que surge antes que eu conceba a ideia da obra. A figura ainda me é muito importante.

Sobre os acasos que partem do erro e terminam em sucesso, considero muitíssimo adequada a proposição de Fayga Ostrower:

Quando ocorrem, os acasos nos revelam a existência, por assim dizer, de analogias ocultas entre fenômenos. Sua descoberta pode nos surpreender num primeiro instante, mas ela assume imediatamente a forma de uma nova lógica, de um novo modo de entender as coisas. Assim, os acasos iluminam espaços vivenciais que se abrem à nossa mente e, à medida em que os ocupamos, o mundo vai se ampliando para nós. (OSTROWER, 1995, p. 7).

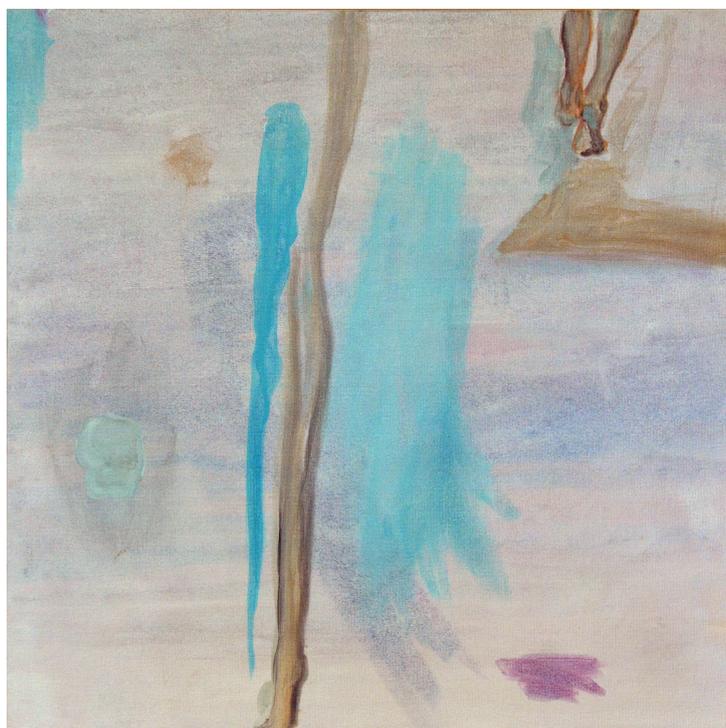


Figura 25. Taisa. *Brecha*. 2017. Acrílica sobre tela. 50 x 50 cm.

Na quinta tela (ver figura 27), o processo foi mais ou menos parecido com o da quarta tela, com a exceção que dessa vez eu já tinha em mente a ideia de uma cabeça saindo de algum lugar. Honestamente, é um autorretrato que tem como referência uma *selfie* (ver figura 26) que tirei deitada na cama, mas eu não queria que ficasse muito óbvio.



Figura 26. Fotografia digital. 2016. Acervo pessoal.

Inicialmente pensei a cabeça saindo de um buraco no espaço, uma coisa meio cósmica. Não deu certo. Não consegui exprimir o que chamei aqui tantas vezes de “intenção inicial”. Fiz outras manchas e continuei insatisfeita. Tentei retirar a tinta com uma toalha. Estraguei a tela. Cobri de branco, dessa vez com pincel e sem o intuito de deixar um branco uniforme ou puro. Agora já sabia que as manchas de baixo poderiam contribuir. Terminada a cobertura, coloquei a cabeça flutuando nesse branco/cinza de manchas. Não queria que a cabeça tivesse um corpo, queria que ela flutuasse naquele espaço, que não era mais um espaço cósmico, mas simplesmente um espaço que não pudesse remeter a um lugar conhecido no “mundo real”. Porém, a cabeça ali no vazio me incomodava. Ela precisava ser envolvida por algo. Talvez mesmo sem a necessidade do corpo, eu ainda não conseguisse concebê-la naquele local sem uma espécie de sustentação. Então, comecei a envolvê-la com algumas manchas e, intuitivamente, fui manchando a tela, até chegar em manchas maiores, que terminei por perceber que se assemelhavam àquela mancha da primeira tela, de modo a se distanciar do caráter de representação para ser pura e simplesmente mancha, mas que, paradoxalmente, ainda tinham um papel fundamental na concepção da representação.

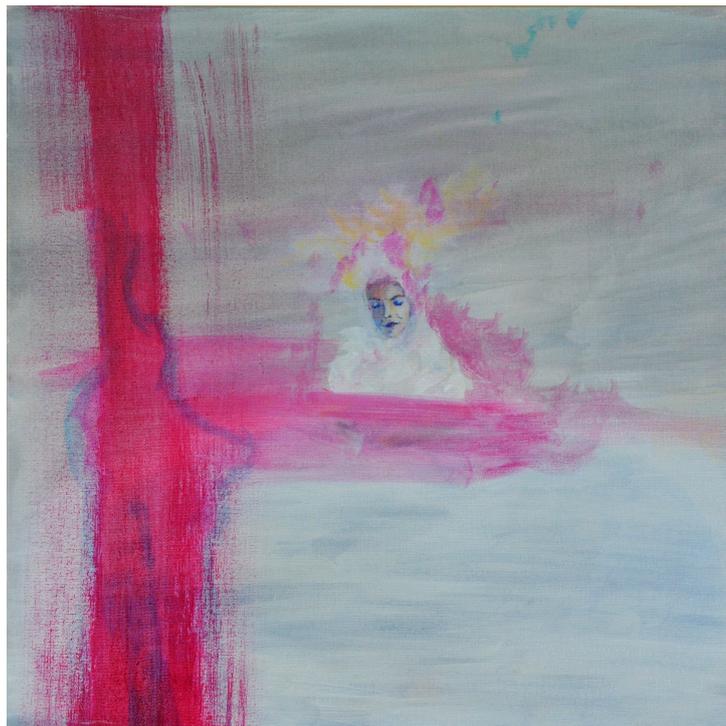


Figura 27. Taisa. *Fênix*. 2017. Acrílica sobre tela. 50 x 50 cm.

Posso falar da sexta (ver figura 28) e da sétima (ver figura 29) telas conjuntamente, pois as duas se deram por um processo semelhante e que considero uma espécie de desenvolvimento em relação aos processos anteriores. Assim como as outras, ambas vieram de imagens-conceito. Na tela seis, eu tinha em mente um quarto vermelho vazio e na tela sete, a ideia de oceano. Ambas passaram pelo processo de erro, ódio e estagnação antes de chegarem a um novo lugar. A tela seis eu até cheguei a levar para a aula sem ainda conseguir alcançar uma forma de expressão satisfatória.

Eu me sentia rígida, tentava por na tela algo que eu não conseguia através do controle. Então, fui tentando perder esse controle. Me permiti experimentar. Eu cobria tudo com tinta branca aguada e fazia manchas, cobria com outras cores e retirava esfregando uma toalha na tela inteira, ou acrescentava mais tinta e espalhava ou retirava com algodão ou papel higiênico, cobria novamente com tinta, diluía a tinta e buscava novos tons. Incorporei cores que não costumo utilizar, embora eu tenha consciência de que tendo sempre a usar uma paleta parecida na maioria das obras. Fui me deixando guiar mais pela tinta, pelas manchas e misturas que ia fazendo na paleta e na própria tela, do que pelo desejo de alcançar algo satisfatório, agindo de uma maneira mais “expressionista”.

Assim, embora a primeiro instante eu tenha detestado o que produzi, ao me afastar um pouco das obras e deixá-las “respirar”, reconheci ali um avanço no meu processo. Eu ainda não havia me deixado perder o controle por completo, nem havia deixado de lado a

necessidade de me guiar pela ideia de figuração, mas era como se tivesse, de algum jeito, ganhado um pouco mais de intimidade com a pintura.

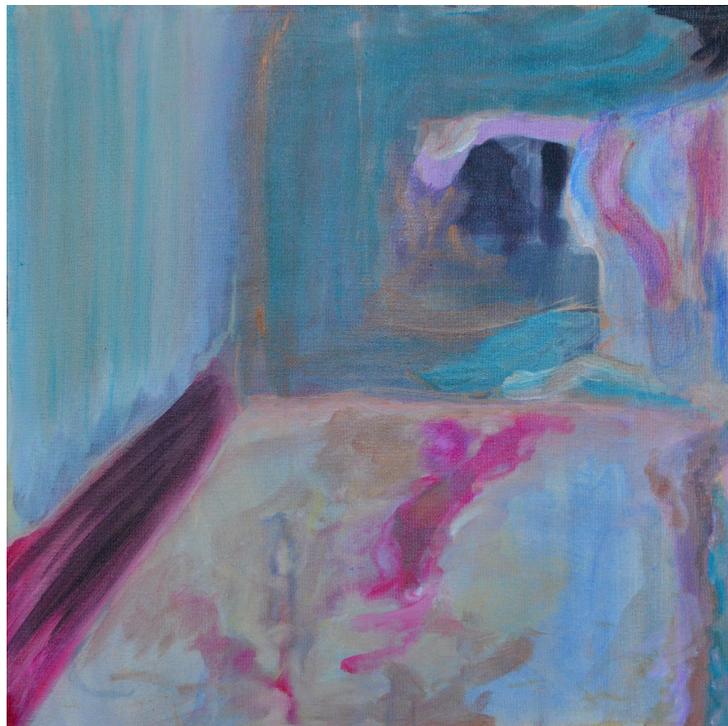


Figura 28. Taisa. *Segredo*. 2017. Acrílica sobre tela. 50 x 50 cm.

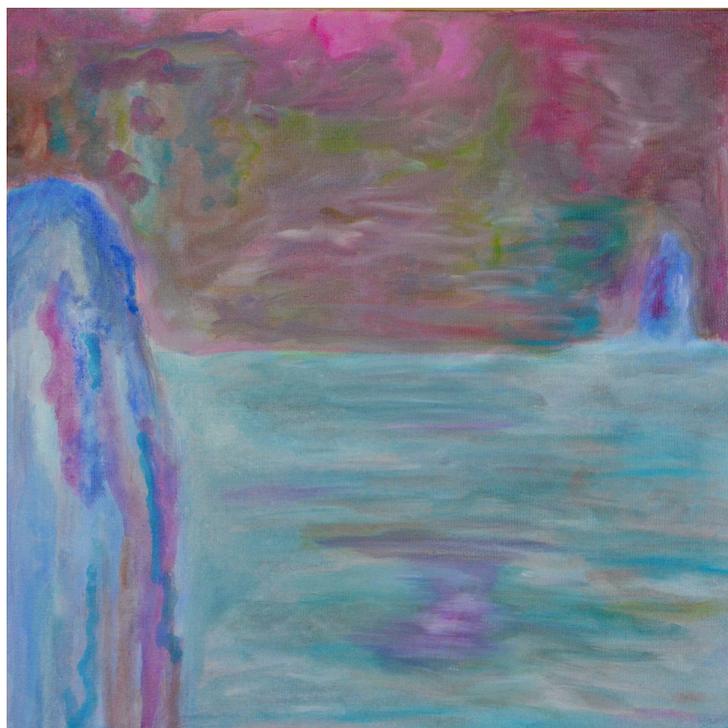


Figura 29. Taisa. *Desejo*. 2017. Acrílica sobre tela. 50 x 50 cm.

As duas telas seguintes foram concebidas meses depois das pinturas que mencionei acima. Elas não seguem o mesmo formato. A primeira, que chamei de *Momentos* (ver figura 31), foi concebida de maneira mais rápida. Em um dia pinte uma camada diluída de tons de azul e roxo e deixei descansar por alguns dias. Quando resolvi voltar a trabalhar nela, acabei pintando uma figura que nada tinha a ver com o que eu desejava expressar. Me frustrei, como é de costume, e cobri o fundo novamente. Resolvi então me dar um tempo de descanso e me distraí vendo fotos antigas, até que encontrei uma foto que pela qual sempre tive muito carinho (ver figura 30). Nela estamos eu e minha irmã do meio no nosso quarto. Não lembramos quem tirou a foto e nem o que estávamos fazendo. Está tudo meio esquisito e é isso que faz com que eu tenha apreço pela foto. Acho que ela contém meu senso de humor e remete a lembranças e bons momentos.



Figura 30. Fotografia analógica. 2001. Acervo pessoal.

Decidi que era isso que eu desejava imprimir na tela, um bom momento. A partir daí produzi de uma vez, tentei não controlar tanto alguns traços e deixar as pinceladas mais fluidas. Acabei não conseguindo ser tão fluida nos detalhes, mas estou em paz com o resultado.

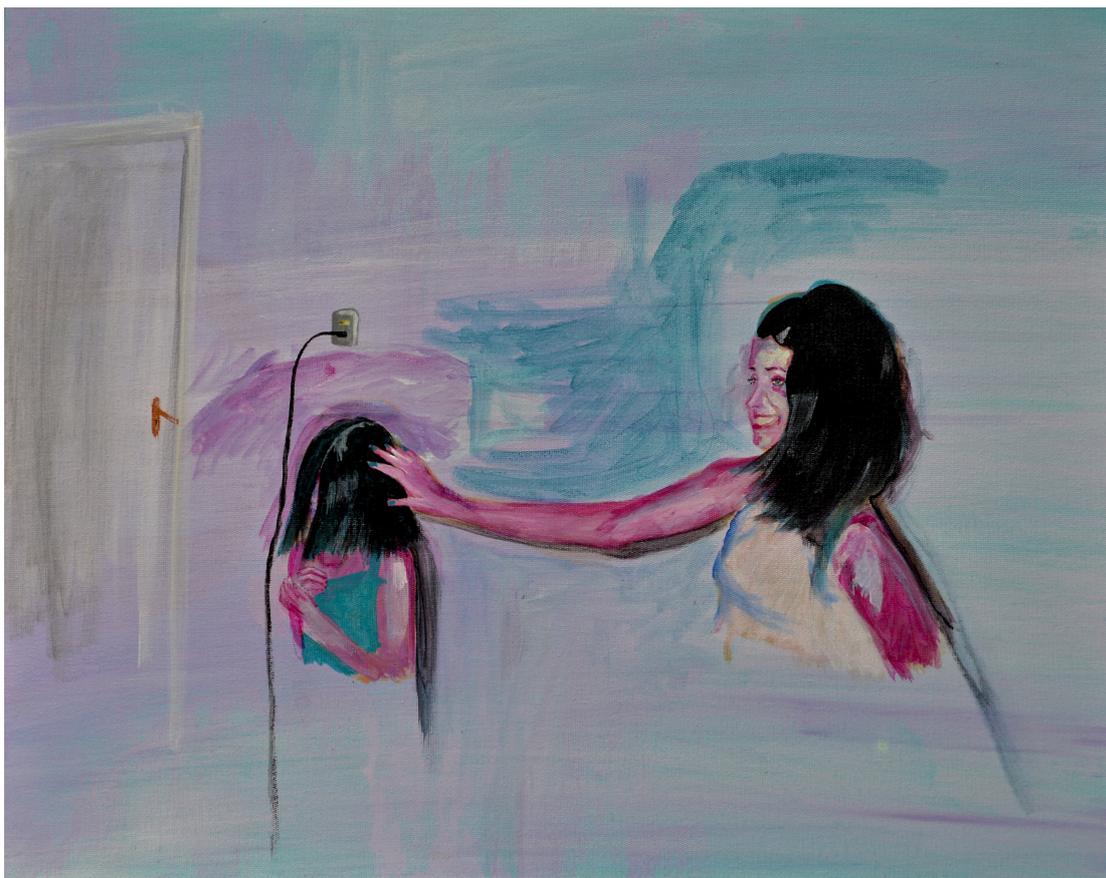


Figura 31. Taisa. *Momentos*. 2017. Acrílica sobre tela. 40 x 50 cm.

A última tela que produzi, *Um pouco cansada* (ver figura 33), diferentemente da obra anterior, foi concebida num processo bastante lento. A princípio, senti a necessidade de pintar em uma dimensão um pouco maior, então resolvi reaproveitar a tela de uma pintura que havia feito no ano passado e que não me satisfazia. O primeiro passo foi cobrir a tela de tinta branca, mas sem o propósito de fazer uma boa cobertura. Apenas ia cobrindo com tinta branca diluída sem me preocupar em apagar por completo o que havia ali. Eu desejava que as camadas fizessem parte do processo e talvez também do resultado.

Com a camada de tinta branca seca, fiz o exercício de pintar sem planos, sem referências, apenas fui construindo manchas de cores. Odiei. Passei branco mais uma vez. Fiz outra composição de manchas e segui insatisfeita. Repeti o processo de olhar fotografias. Encontrei uma foto do meu quarto (ver figura 32) que eu tirei na época em que estava pintando a sexta e a sétima tela, mencionadas anteriormente.



Figura 32. Fotografia digital. 2017. Acervo pessoal.

A foto remetia a caos, mas também a aconchego. Meu quarto estava temporariamente adaptado para servir de ateliê. Surgiu daí, então, uma pintura que fala, além de certas questões internas, do próprio transcurso criativo. O processo foi demorado. Mesmo tendo dessa vez uma concepção em mente, pinteí muitas camadas até chegar ao resultado final. Como em todas as outras obras, não planejei antes de colocar a tinta sobre a tela. Desenhei com o próprio pincel e com as manchas. Não me preocupei em construir uma perspectiva correta, fui experimentando.



Figura 33. Taisa. *Um pouco cansada*. 2017. Acrílica sobre tela 80 x 80 cm.

Acredito ter avançado, mesmo que sutilmente, no arranjo das cores, conseguindo harmonizar tons que não costumo utilizar explicitamente com tons com os quais já estou habituada a compor. Ademais, as camadas deixadas em evidência nas laterais e em algumas partes da tela, deixam registrados os processos de erros e acertos, que considero muito importantes para o meu desenvolvimento na pintura.

Somado aos aspectos técnicos e de materialidade da pintura, que já disse considerar importante, o caráter de representação contido nessa obra também é relevante. Nela contém a representação de uma outra pintura minha, anterior a todas mencionadas neste trabalho, *Roubei seu nariz* (ver figura da capa), que traz o início da prática de composição por meio da experimentação de cores e sobreposição de camadas, além de se referir ainda à obras anteriores com a temática “nariz”, que permeiam toda a minha trajetória prática no curso de Artes Visuais. Sendo assim, considero uma obra simbólica para o encerramento do ciclo da graduação.

Considerações finais

O trabalho muda o tempo todo, tanto no sentido mais prático, de que na medida em que vou compondo uma tela, chego a lugares diferentes do que imaginava com a próxima obra, muitas vezes sentindo a necessidade de modificar a obra anterior, tanto no sentido da relação que crio com aquela obra. Dessa forma, me coloco no lugar de espectadora da minha própria produção. E, ao me colocar nesse lugar, não entendo mais o ato de contemplar como um gesto passivo. É como se cada vez que eu a observasse, obtivesse com ela uma espécie de troca. Acrescento ali uma nova intenção e enxergo nela um outro algo que ela tem a dizer, que antes eu julgava conhecer por inteiro. Tenho sobre ela outros tipos de reações. Às vezes eu a odeio primeiro e tenho vontade de destruí-la, outras vezes a aceito melhor e é como se eu me aceitasse melhor também.

Referências Bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BRILL, Alice. O expressionism na pintura. In: GUINSBURG, J. **O expressionismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. p. 389-448.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

KAHLO, Frida. **O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1995.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

Referências Eletrônicas

BENTLEY, John. **The Closer You Get: An Interview with Peter Doig**. Disponível em <<http://canadianart.ca/features/peter-doig-interview/>>. Acesso em 30/06/2017.

CANADANEWYORK. **Katherine Bradford**. Disponível em <<https://www.canadanewyork.com/artists/katherine-bradford/>>. Acesso em 29/06/2017.

CUÉ, Elena. **Guillermo Kuitca: «El arte está en aquella experiencia que sucede entre la obra y el espectador»**. Disponível em: <<http://www.abc.es/cultura/arte/20141214/abci-guillermo-kuitca-arte-esta-201412132029.html>>. Acesso em 05/11/2017.

HAUPT, Gerard; BINDER, Pat. **Guillermo Kuitca: experiencias con documenta**. Disponível em <<https://universes.art/es/magazine/articles/2017/guillermo-kuitca/>>. Acesso em 05/11/2017.

INDEPENDENT. **Peter Doig: A perfectionist in paradise**. Disponível em <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/peter-doig-a-perfectionist-in-paradise-776053.html>>. Acesso em 30/06/2017.

JABLON, Samuel. **Katherine Bradford**. Disponível em <<http://bombmagazine.org/article/1538107/katherine-bradford>>. Acesso em 29/06/2017.

MANCHESTER, Elizabeth. **Echo Lake**. Disponível em <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/doig-echo-lake-t07467>>. Acesso em 28/06/2017.

MOLINA, Angela. **“El arte es garantía de cordura”**. Disponível em <https://elpais.com/diario/2004/07/31/babelia/1091228767_850215.html>. Acesso em 01/11/2017.

SCHWARTZ, Julia. **A conversation with Katherine Bradford**. Disponível em <<http://figureground.org/interview-with-katherine-bradford>>. Acesso em 28/06/2017.

SCHUESSLER, Michael K. **Bridget Bate Tichenor: la epifanía en la pintura**. Disponível em <<https://cultura.nexos.com.mx/?p=12885>>. Acesso em 10/11/2017.

SIMONE, Nina. Entrevista. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=dUeK4TUe_hI>. Acesso em 03/07/2017.

TATE. **Peter Doig**. Disponível em <<http://www.tate.org.uk/art/artists/peter-doig-2361>>. Acesso em 28/06/2017.

VAN GOGH MUSEUM. **The Bedroom**. Disponível em <<https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0047V1962>>. Acesso em 05/11/2017.