



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

**INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS**

**PROCESSOS – ENTRE A COR E A FIGURA**

**AMELLY GABRIELLY DE JESUS TSCHIEDEL**

**BRASÍLIA – DF**

**2021**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

**INSTITUTO DE ARTES**

**DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS**

**PROCESSOS – ENTRE A COR E A FIGURA**

**AMELLY GABRIELLY DE JESUS TSCHIEDEL**

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 – DF**

**2021**

## **FOLHA DE APROVAÇÃO**

AMELLY GABRIELLY DE JESUS TSCHIEDEL

### **PROCESSOS – ENTRE A COR E A FIGURA**

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

#### **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof Dr. Vicente Martinez Barrios  
(Orientador)

---

Profa. Dra. Elisa de Souza Martinez  
(Teoria, história e crítica de artes/ VIS-IdA)

---

Prof. MS. Elder Lima Rocha Filho  
(Pintura Contemporânea/ VIS-IdA)

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a toda minha família, principalmente aos meus pais, Francilene de Jesus e Cláudio Alves, por me proporcionarem uma base e apoio sólidos, não apenas durante a minha trajetória na universidade, mas durante toda a minha vida.

Agradeço a meus amigos e aos irmãos, que eu escolhi, por estarem sempre presentes e me auxiliarem durante cada etapa desse longo processo.

Agradeço aos colegas que, embora breves, me ajudaram a ver as partes que eu não notava da minha criação.

Agradeço ao corpo docente do Departamento de Artes Visuais da UnB, sem o qual eu não teria chegado até aqui, principalmente aos professores Vicente Martinez, Elder Rocha e Lynn Carone, que me ajudaram a construir, de forma ativa, o processo e trabalho que tenho hoje.

Agradeço ao meu orientador Vicente Martinez por estar presente e ajudar com suas observações e aulas, desde Ateliê 1, o desenvolvimento do meu trabalho e do meu estudo.

E agradeço, também, a mim mesma por ter persistido apesar de todas as dificuldades e percalços da jornada.

## RESUMO

Neste trabalho irei relatar o desenvolvimento da minha produção artística, focando principalmente nas pinturas e no papel fundamental da cor no meu processo criativo. O objetivo é analisar como cada fase da produção foi essencial para montar um processo criativo mais adequado para adquirir o efeito desejado nas pinturas.

No início do trabalho farei uma breve introdução sobre o papel da pintura e sobre como a presença da figura e da interação da cor são características essenciais dentro dos meus quadros e da formação da narrativa presente no meu processo criativo. Em seguida, irei relatar como foi a construção do meu processo artístico e mostrar algumas séries de trabalhos que participaram ativamente dessa construção.

Nos tópicos seguintes, mostrarei alguns dos meus interesses e experimentos, a fim de realçar alguns elementos e reflexões que podem estar entrelaçados com a minha obra e trabalhos, os quais serão inseridos de forma a ilustrar a evolução do processo criativo e as reflexões que isso gerou, enquanto apresento também alguns artistas e obras que serviram de suporte para a minha criação e para o meu estudo da interação da cor.

**Palavras-chaves:** Processo criativo, Pintura, Interação da cor.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>2 CONSTRUINDO UM PROCESSO .....</b>	<b>11</b>
<b>3 INTERESSES E EXPERIMENTOS .....</b>	<b>15</b>
<b>4 TRABALHOS ANTERIORES .....</b>	<b>21</b>
<b>5 TRABALHO ATUAL .....</b>	<b>35</b>
<b>7 CONCLUSÃO .....</b>	<b>42</b>
<b>8 REFERÊNCIAS.....</b>	<b>43</b>

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Cordoba. Mimmo Paladino. Óleo sobre tela, 1984. 300 x 400 cm .....	10
Figura 2. Suíte. Mimmo Paladino. Óleo sobre tela, 2015. 270 x 325 cm.....	10
Figura 3. Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2019. 60 x 80 cm .....	12
Figura 4. Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2019. 60 x 80 cm .....	12
Figura 5. Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2019. 30 x 30 cm .....	14
Figura 6. Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2020. 50 x 40 cm .....	14
Figura 7. Pôster do filme Coraline. Laika studios. 2009 .....	15
Figura 8. Pôster do filme A colina escarlata. Guillermo Del toro. 2015 .....	16
Figura 9. Sem título. Amelly Tschiedel. Aquarela sobre papel, 2018. 42 x 29,7 cm .....	17
Figura 10. Sem título. Amelly Tschiedel. Aquarela sobre papel, 2019. 42 x 29,7 cm .....	17
Figura 11. Sem título. Amelly Tschiedel. Aquarela sobre papel, 2021. 29,7 x 42 cm .....	18
Figura 12. Sem título. Amelly Tschiedel. Aquarela sobre papel, 2021. 29,7 x 42 cm .....	19
Figura 13. Sem título. Amelly Tschiedel. Aquarela sobre papel, 2021. 29,7 x 42 cm .....	19
Figura 14. Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2019. 70 cm .....	21
Figura 15. Woman with a Parasol in the Garden at Argenteuil. Claude Monet. Óleo sobre tela, 1875. 165 x 122 cm .....	22
Figura 16. De Stijl II. Eduardo Sued. Serigrafia, 2009. 1 x 81 x 68 cm .....	23
Figura 17. Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela 2020. 70 x 100 cm .....	24
Figura 18. Girafa em Chamas. Salvador Dali. Óleo sobre madeira, 1937. 35 x 27 cm ...	25
Figura 19. A noite estrelada. VanGogh. Óleo sobre tela, 1889. 74 x 92 cm .....	26
Figura 20. Fragmento de quadro sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2020. 50 x 40 cm .....	26
Figura 21. Fragmento de quadro sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2020. 50 x 40 cm .....	27
Figura 22. Encampment. Francesco Clemente. Instalação, 2016. 600 x 400 x 300 cm .	28
Figura 23. Encampment. Francesco Clemente. Instalação, 2016. 600 x 400 x 300 cm .	28
Figura 24. Sincronizador para os Quatro Cavaleiros do Apocalipse. Jorge Guinle. Óleo sobre tela, 1981. 160 x 230 cm.....	29
Figura 25. Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2020. 40 x 50 cm .....	29
Figura 26. Fragmento de quadro sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2020. 40 x 50 cm .....	30

Figura 27. Meditation on an Oak Leaf. André Masson. Tempera, pastel e areia sobre tela, 1942. 101,60 x 83,8 cm .....	31
Figura 28. Bedroom. Georg Baselitz. Óleo e carvão sobre tela, 1975. 250 x 200 cm	32
Figura 29. Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2020. 60 x 20 cm .....	32
Figura 30. Painting, smoking, eating, Philip Guston. Óleo sobre tela, 1972. 195,58 x 261,62 cm.....	33
Figura 31. To Give Painless Light. Roberto Matta. Óleo sobre tela, 1955. 200 x 300 cm .	34
Figura 32. Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2021. 140 x 240 cm .....	35
Figura 33. Comparação de uma pessoa de 172 cm com a composição. Sem título de 2021 .....	35
Figura 34. Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2021. 70 x 80 cm .....	36
Figura 35. Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2021. 70 x 80 cm .....	36
Figura 36. Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2021. 70 x 80 cm .....	37
Figura 37. Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2021. 70 x 80 cm .....	37
Figura 38. Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2021. 70 x 80 cm .....	37
Figura 39. Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2021. 70 x 80 cm. ....	38
Figura 40. Série Códice. J.Cunha. Acrílica, 2010 - 2015. 150 x 350 cm. ....	40
Figura 41. Omolú da série Códice. J.Cunha. Acrílica, 2010 - 2015. 50 x 50 cm .....	40
Figura 42. Harlequin's Carnival, Joan Miró. Óleo sobre tela, 1924 - 1925. 66 x 93 cm ...	41

## 1 INTRODUÇÃO

Os trabalhos sempre se centraram mais nas dimensões da pintura e do desenho, mas boa parte da minha produção começou com o desenho e depois foi migrando mais para a pintura, após eu começar a ter aulas de pintura.

Trabalhar dentro de uma dimensão plana sempre me pareceu mais confortável, porque acredito que, dentro de um desenho ou de uma pintura, eu consigo manipular muito mais o “mundo” e “ambiente” que a imagem representa. Dentro de um quadro ou papel, o espaço que eu posso criar é mais maleável e mais distinguível, pois o mundo presente no quadro muitas vezes não interage com o ambiente ou objetos externos à tela que existem no nosso espaço real, onde se passa nosso cotidiano. Uma escultura, no entanto, está presa às leis do mundo comum e interage com o ambiente ao seu redor, e, por mais que o artista tente distingui-la do mundo comum, ainda assim ela irá interagir com as coisas ao seu redor e se mesclar ou se destacar dentro dele.

De acordo com Tassinari (2001, p. 76):

O espaço do mundo em comum se relaciona com um espaço em obra. Distante das vizinhanças da obra, ele é o espaço habitual; próximo da obra, porém, ele é, tanto parte dela quanto o espaço do mundo em comum habitual, cotidiano, e em princípio indiferente à dimensão estética. Se a obra o requisita e altera seu aspecto próximo a ela, mesmo aí não o mobiliza de todo.

No começo da minha produção, período em que participava de um curso tradicional de pintura a óleo, boa parte dos trabalhos eram combinações de diversos pedaços de imagens, resultados da forma de ensino do curso. Aqueles que não eram assim, sempre tinham um estilo mais realista, com uma técnica mais clássica, em que há o processo de se fazer um esboço para separar as áreas de cor e sombras antes de se iniciar a pintura. Depois de alguns experimentos, principalmente voltados para a exploração das temáticas que poderiam ser usadas dentro dos quadros, minha pesquisa começou a tomar um rumo diferente dos primeiros trabalhos.

Durante os experimentos com novas temáticas e estilos dentro da minha pintura, acabei notando alguns pontos do meu processo criativo, dos quais posso destacar: primeiro, a minha necessidade de formar um tema ou narrativa para cada trabalho que eu produzia; segundo, o hábito de planejar a paleta de cores ou a

forma como a cor iria se expressar no quadro; e, por último, a colocação de objetos ou fragmentos de objetos que ajudavam a construir a interpretação mais ampla e fantasiosa da pintura.

O uso da figura nunca deixou de estar presente em meus quadros, embora essa figura tenha sido modificada e distorcida com o desenvolvimento do meu processo criativo, pois é uma das ferramentas que me permitem desenvolver uma certa narrativa dentro da pintura. Isso, mais tarde, se mostraria uma característica importante para o desenvolvimento dos meus trabalhos.

A cor é uma outra qualidade fundamental do meu trabalho. Acredito que com ela posso transmitir uma grande carga de sentimentos e de atmosferas, deixando assim a obra mais viva e vinculável ao mundo particular de cada observador, pois as cores são elementos mutáveis que podem, até mesmo, representar dois conceitos completamente opostos um do outro, dependendo do lugar, cultura ou pessoa a quem são apresentadas. Portanto, gosto de inserir uma pigmentação forte e variada nas pinturas, sejam as cores opostas em seu círculo cromático ou não, pois é com elas que crio o contraste e o sentimento do quadro.

A escolha de usar fragmentos de objetos ou figuras e outros elementos não está desvinculada das outras partes do processo citadas acima, já que esses fragmentos funcionam quase como um complemento à mensagem ou temática do quadro. Normalmente uso elementos ligados ao mundo da fantasia ou do sobrenatural, fragmentando-os para que fiquem muitas vezes escondidos ou, até mesmo, subentendidos dentro da imagem, e isso dá uma margem para que o quadro possa ser interpretado de diversas maneiras.

A transvanguarda italiana (fig. 1 e fig. 2) – um movimento que teve sua repercussão ao longo da década de 1980 e que despontou na Itália, presente no que é considerado pela literatura como o período pós-moderno – tem como uma de suas intenções resgatar o uso da pintura como técnica principal. Esse movimento me ajudou a entender melhor e desenvolver esses fragmentos que utilizo em meu trabalho, bem como aprimorar o uso das cores dentro dele. A transvanguarda italiana realiza obras figurativas, com ícones tirados, de preferência, de fragmentos de obras do passado, com uma constante transição de estilo pelos artistas. Ao estudar esse movimento, pude observar melhor a sobreposição de cores e figuras e a ideia de se usar fragmentos de obras antigas, o que também me auxiliou a desenvolver os elementos que utilizo nas pinturas.



Figura 1. Cordoba. Mimmo Paladino. Óleo sobre tela, 1984. 300 x 400 cm

Fonte: <https://yaizatranche.wordpress.com/2017/03/16/la-transvanguardia-italiana-en-la-fcdp-a-cargo-de-mimmo-paladino/>



Figura 2. Suite. Mimmo Paladino. Óleo sobre tela, 2015. 270 x 325 cm

Fonte: <https://yaizatranche.wordpress.com/2017/03/16/la-transvanguardia-italiana-en-la-fcdp-a-cargo-de-mimmo-paladino/>

## 2 CONSTRUINDO UM PROCESSO

O processo que utilizo hoje passou por muitas fases e adaptações até que chegasse em um método que me auxiliasse a construir a imagem de maneira a obter o efeito e impressões desejados.

A primeira fase desse desenvolvimento teve início antes mesmo da minha entrada no mundo acadêmico, quando comecei a frequentar um curso tradicional de pintura a óleo. Nesse momento, as pinturas e o aprendizado do ato de pintar eram transmitidos por meio de releituras de obras já existentes de outros artistas, presentes principalmente em revistas de pintura e artesanato, e da observação dos movimentos da professora. Nessa época, meus quadros tomaram um rumo mais realista, sendo muitos deles pinturas de paisagem ou natureza-morta, presos pela representação do mundo comum. Isso fez com que meu espaço para experimentar e desenvolver algo próprio ficasse extremamente limitado. Sendo assim, o processo para se fazer essas pinturas consistia nos seguintes passos:

- Fazer um rascunho ou primeiro esboço da pintura: nesse primeiro momento, eu fazia um esboço para delimitar a imagem que seria formada no quadro, por exemplo, onde ficaria a linha do horizonte, onde seria o céu e a terra, onde haveria pessoas ou animais etc., chegando até mesmo a predeterminar onde estariam situadas a luz e a sombra das figuras.
- Pintar o fundo: aqui eu inseria as cores, normalmente sólidas ou com misturas leves, nos lugares demarcados para formar a linha do horizonte, bem perceptível nas paisagens, ou para criar o ambiente do lugar criado pela pintura.
- Dar forma às figuras: nessa fase eu fazia o reforço do esboço das figuras e começava a preenchê-las com suas cores, dando a ilusão da forma e volume a elas.
- Texturas e detalhes: nesse momento, o trabalho era com os detalhes, luz e sombra dos objetos e figuras presentes no quadro, a fim de dar a elas um aspecto mais definido e final.

A segunda fase do meu desenvolvimento aconteceu logo após eu entrar na disciplina Pintura 1 na universidade. Depois de passar um tempo afastada da pintura, voltei a experimentá-la. Nesse momento, meus trabalhos ganharam um aspecto bem mais fantasioso, embora na maioria das vezes tenha sido apenas uma

experimentação de temas para as paisagens. O processo aprendido durante o primeiro curso de pintura se manteve em grande parte, porém agora eu utilizava a cor como uma impulsora do tema e as cores predominantes na pintura ditariam seu conteúdo (fig. 3 e fig. 4). A minha interpretação sobre o que essas cores transmitiam seriam retratadas por meio de uma narrativa expressa pela paisagem. Embora essa mudança no procedimento tenha dado espaço para que eu desenvolvesse meus trabalhos e a narrativa presente neles de forma lúdica, a forma como inseri a cor não mostrava os resultados esperados. Eu queria dar uma característica ambígua e menos definida às figuras, contudo elas ainda se apresentavam muito óbvias e seguras dentro da composição.



Figura 3 - Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2019. 60 x 80 cm

Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 4 - Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2019. 60 x 80 cm

Fonte: Arquivo Pessoal.

A terceira fase demorou um pouco para se concretizar, pois passou por alguns experimentos e testes até chegar no processo que uso no momento. O primeiro passo foi aderir a mais símbolos e fragmentos figurativos para quebrar um pouco o meu ritmo com a paisagem – apesar de ela ainda estar presente em alguns trabalhos (fig. 5) –, conseguindo ainda manter uma determinada narrativa, mas sem as combinações conhecidas e óbvias de antes. Em seguida, para ter uma maior liberdade com a interação das cores, o caminho foi parar com o uso do esboço. Sendo assim, o novo e atual processo consiste em:

- Primeira camada: este é o momento em que eu escolho as primeiras cores que estarão presentes na pintura. Essa parte não se categoriza como fundo, pois existe a possibilidade de movimentos, texturas e formas apresentadas serem reforçadas nas camadas seguintes.
- Segunda camada: nesse momento, começo a adicionar novas cores e algumas formas ou elementos-base que me ajudarão a desenvolver as outras figuras ou elementos que serão inseridos em seguida.
- Terceira camada: aqui sigo com outros símbolos e figuras ou, até mesmo, outras texturas e espessuras de tinta, a fim de criar a ilusão de espaço e ambiente.

Esse processo, diferente do primeiro, não tem um número correto ou predeterminado de camadas ou elementos. Aqui os passos se tornam um fluxo que pode aumentar ou diminuir, não existem esboços e também não se tem um planejamento prévio, pois em cada passo vou decidindo o que mudar, destacar, adicionar ou mesmo cobrir (fig. 6).

A cor agora toma um papel de guia e objeto de interação, pois, dentro das minhas pinturas, eu jogo com a reação que uma cor tem ao ser posta ao lado de outra. Isso se vê principalmente nos quadros feitos na terceira fase, na qual a interação da cor se torna um dos objetivos principais da minha pintura. Antes, apesar de a cor sempre ter sido uma das características principais do meu trabalho, eu não estava ciente do papel da sua interação.

Ao utilizar a interação da cor em meus trabalhos, a minha intenção não é transmitir algo definido ou concreto, pois, como escreveu Albers (2009, p.15), “a cor é o meio mais relativo dentre os utilizados na arte”. A cor pode significar muitas coisas de muitas maneiras diferentes e também podemos analisá-la tanto de forma física, como ela se apresenta na percepção visual de cada um, sofrendo a

interferência da cultura e gosto pessoal do indivíduo, quanto de forma científica, como a interação da luz com o pigmento ou, até mesmo, da química presente no pigmento que gera uma cor. Portanto, não é minha intenção projetar alguma ideia concreta através da cor, mas sim brincar com suas possíveis interações e interpretações.

Segundo Gauguin (Apud CHIPP, H.B, 1988, p. 63), no manuscrito “Diverses Choses”:

Como a cor é em si mesma enigmática nas sensações que nos proporciona, logicamente só podemos empregá-la enigmaticamente sempre que dela nos servirmos, não para desenhar, mas para dar as sensações musicais que dela decorrem, de sua própria natureza, de sua força interior, misteriosa, enigmática.



Figura 5 - Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2019. 30 x 30 cm. Fonte: Arquivo Pessoal.

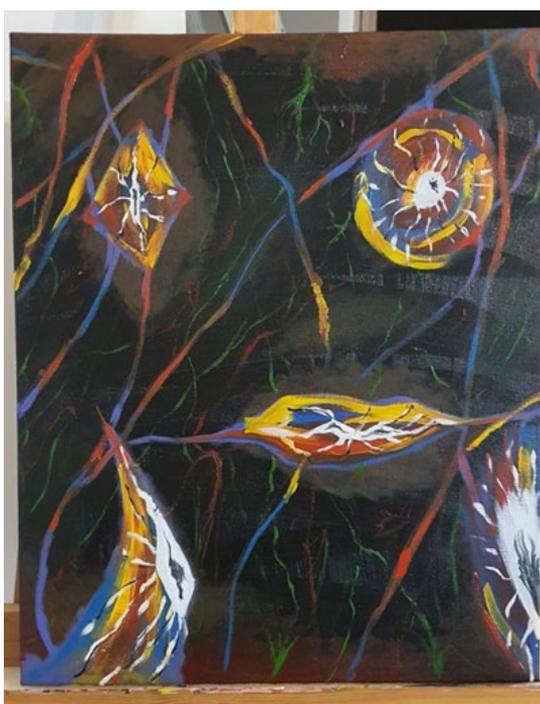


Figura 6 - Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2020. 50 x 40 cm. Fonte: Arquivo Pessoal.

### 3 INTERESSES E EXPERIMENTOS

A pintura a óleo é a principal técnica que utilizo em meus trabalhos hoje em dia, pois foi a técnica com que eu tive mais contato e é uma das que mais me agrada. A tinta a óleo tem seu próprio ritmo de produção. Com ela eu posso pintar e me afastar, pois ela tem um tempo de secagem maior, o que me permite desenvolver e digerir melhor a ideia com a qual estou trabalhando. Esse tempo também me permite desenvolver o que a pintura me proporciona.

O mundo do entretenimento, principalmente a parte do cinema, animações independentes e jogos, me fascina, pois são lugares de histórias diferentes e únicas que podem ser uma grande fonte de elementos particulares e aprendizados sobre outras culturas. A representação do terror nesses meios, como na animação “Coraline” (fig. 7) e no filme “A colina escarlate” (fig. 8), desperta em mim certo interesse, o que acaba sendo traduzido para os quadros, na maioria das vezes não de maneira direta e bem definida, mas seus elementos e narrativas sempre estão presentes, mesmo que apenas na origem de determinados símbolos ou figuras presentes na pintura.



Figura 7. Pôster do filme Coraline. Laika studios. 2009.

Fonte: <https://fanart.tv/movie/14836/coraline/>



Figura 8. Pôster do filme A colina escarlate. Guillermo Del toro. 2015.

Fonte: <https://minilua.com/estreias-dos-cinemas-1510/>

Fora das pinturas a óleo, fiz também alguns experimentos com outras técnicas, entre elas a aquarela. Boa parte deles foi feita apenas como experiência para saber o que eu poderia fazer em outras técnicas e meios de pintura, e também para experimentar o comportamento das cores nesses outros métodos.

A primeira foi a aquarela, uma técnica sobre a qual eu sempre tive curiosidade, juntamente com a nanquim – esta última ainda não experimentei. A forma como o pigmento e a tinta se comportam nessa técnica é diferente da tinta a óleo, pois a água é um elemento que não pode ser totalmente controlado, o que resulta em manchas e misturas com intensidades e formas que não podem ser totalmente previstas. As primeiras pinturas que fiz com a aquarela (fig. 9) foram mais voltadas para ver como a tinta funcionava e ver como a construção de camadas funcionava. A experiência foi boa porque pude entender um pouco melhor o uso da aquarela e o comportamento das cores ao se misturarem nas camadas da pintura, mas até o momento não tinha nenhuma aplicação de conceito ou da minha poética.



Figura 9. Sem título. Amelly Tschiedel. Aquarela sobre papel, 2018. 42 x 29,7 cm  
Fonte: Arquivo Pessoal.

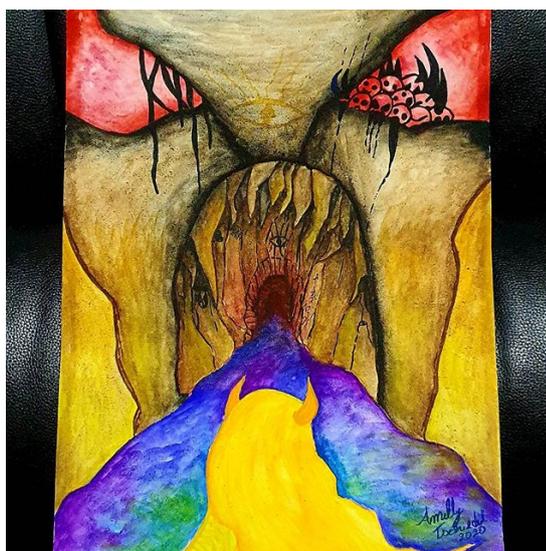


Figura 10. Sem título. Amelly Tschiedel. Aquarela sobre papel, 2019. 42 x 29,7 cm  
Fonte: Arquivo Pessoal.

Na segunda experiência com a aquarela, decidi tentar construir uma imagem um pouco mais complexa (fig. 10), estudar e observar mais atentamente como a cor e a forma se comportavam na aquarela me ajudou a entender um pouco melhor como desenvolver a imagem que eu queria, inclusive fazendo algumas intervenções com canetas de cor. O resultado não saiu como o esperado: o aspecto de transparência da aquarela se perdeu completamente porque eu acabei exagerando no momento de criar as manchas e a imagem ficou muito escura, o que não era ruim

para o ambiente que eu queria criar, mas isso fez com que a característica principal da técnica se perdesse.

A ideia que gerou o segundo experimento com a aquarela ficou boa, a qual consistia em formar uma caverna que se modificaria e formaria outros elementos à medida que o olhar do observador chegasse ao fundo. Gostei da forma como a sobreposição de símbolos e a transparência de algumas cores tiveram ao serem colocadas por cima do preto, formando o ambiente ambíguo da imagem, mas, ainda assim, o fato de as peculiaridades da tinta não serem notadas foi um problema. No entanto, isso foi importante também para a minha compreensão da técnica, que se provou bem contrária à técnica de pintura que estou acostumada a usar.

A terceira experiência (fig. 11, fig. 12 e fig. 13) com a aquarela foi uma forma de revisitar as minhas experiências anteriores e, dessa vez, deixar a característica translúcida e fluida da tinta aparente. Nessa série, a intenção era fazer algumas pinturas mais rápidas, pois durante as outras experiências pude notar que, com o tempo, eu acabava exagerando no número de camadas e isso tirava toda a característica da aquarela. Além disso, a ideia era trabalhar com cores aleatórias escolhidas por outras pessoas, a fim de usar combinações diferentes das que estava habituada. Assim, pedi para que pessoas diferentes escolhessem, cada uma, uma paleta de cor aleatória, e essa decisão ajudou a tirar um pouco do meu gosto pessoal das cores presentes.



Figura 11. Sem título. Amelly Tschiedel. Aquarela sobre papel, 2021. 29,7 x 42 cm.

Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 12. Sem título. Amelly Tschiedel. Aquarela sobre papel, 2021. 29,7 x 42 cm.

Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 13. Sem título. Amelly Tschiedel. Aquarela sobre papel, 2021. 29,7 x 42 cm.

Fonte: Arquivo Pessoal.

Depois de feita a experimentação, acredito ter obtido um bom resultado. As primeiras cores, ou “fundo”, conseguiram passar a transparência e fluidez da aquarela, sendo a última aquarela (fig.13) a que apresentou movimentos e interação da cor mais interessantes. Nesta aquarela em particular tive que trabalhar com o vermelho, roxo e branco para produzir o rosa e o destaque do branco, e em seguida trabalhei alguns desenhos por cima com caneta de cor verde.

Nessa terceira série de aquarelas não foram usadas referências em si, pois trabalhei com formas e elementos recorrentes na minha produção, como os olhos com as cores escorrendo (fig. 11) e as rachaduras que brotam do olho central (fig. 12). Apliquei também o processo presente nas outras, usando a construção de camadas de tinta, mas adaptei um pouco, pois a aquarela não permite a construção

de camadas mais grossas. Assim, me utilizei de sua transparência para criar alguns efeitos, como, por exemplo, a figura branca e translúcida no centro da aquarela rosa (fig. 13).

Por último, é válido ressaltar que uma questão veio à tona durante os experimentos: se a interação da cor é um dos pontos principais dentro do trabalho, então por que não centrar as pinturas apenas nas manchas ou cores sólidas e retirar a figura da composição? De fato, acredito que é um questionamento pertinente, mas não creio que seja algo que funcione para o meu processo criativo.

A figura é algo que considero essencial à minha forma de expressão: quando penso na interação da cor, logo me vem à cabeça expressá-la por meio de movimento e simbolismo das figuras, seja pelo escorrer de um líquido de um olho ou, até mesmo, por uma criatura se esgueirando no canto escuro da pintura, coisa que apenas a mancha e a cor sólida não me proporcionam. Sem a figura, os meus trabalhos sempre estarão incompletos, pois, ao meu ver, tirar os símbolos e os fragmentos figurativos seria como tirar a carga simbólica e até mesmo cômica do meu processo criativo, sendo que elas estão impregnadas e são essenciais a ele.

#### 4 TRABALHOS ANTERIORES

As pinturas começaram a ganhar um aspecto mais elaborado com o passar das experiências de temas que ia realizando. A princípio, as pinturas de paisagens, as quais se encontram na segunda fase da construção do processo criativo, foram me chamando mais a atenção (fig. 3 e fig. 4), pois com elas eu podia criar uma sensação de história e de ambiente, fazendo com que o espectador pudesse se posicionar dentro das possibilidades de interpretação daquele mundo – e era de meu interesse que o espectador da obra pudesse ser livre para significar aqueles elementos pelo seu ponto de vista.

A cor mostrou ter um papel importante no meu processo criativo e, em muitos dos casos, era o ponto-chave em que eu baseava a minha escolha de tema e elementos dentro da pintura que estava produzindo. As escolhas eram feitas a partir de sensações, ou até mesmo de conexões afetivas, que eu associava àquele determinado tom.

Ainda dentro da segunda fase do meu processo criativo, uma experimentação foi elaborada e nela tive que levar em consideração algumas observações dos trabalhos anteriores, as quais me fizeram ver que a proposta de usar uma paleta de cores limitada a certos tons e tentar encaixar os elementos dentro do limite que a paisagem possui não funcionou para a pesquisa que eu estava querendo desenvolver. Durante essa outra série de trabalhos (fig. 5 e fig. 14), decidi focar mais na observação da reação das cores entre si e na fragmentação dos elementos, ainda usando o recurso da paisagem em alguns.

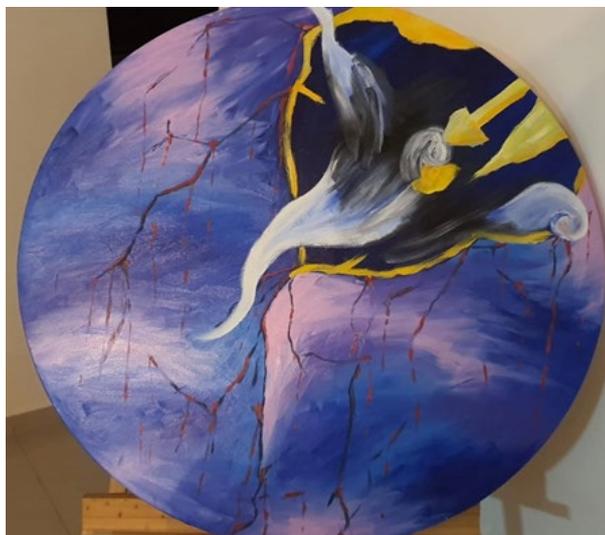


Figura 14. Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2019. 70 cm. Fonte: Arquivo Pessoal.

O primeiro quadro foi uma paisagem (fig. 5), na qual usei elementos diferentes e formas em diagonal que fizeram o resultado final do quadro ficar mais interessante quando comparado com os quadros anteriores (fig. 3 e fig. 4). Na paisagem com o olho (fig. 5), os elementos de que eu mais gosto são o olho no céu, composto por esse vórtice de cores que criou uma certa dinâmica de movimento por conta do sentido das pinceladas; o formato incomum da praia abaixo, que também pode ser interpretado como uma boca aberta; e a forma como a água do mar ajuda na composição ao refletir as cores do céu.

O segundo quadro do experimento (fig. 14) foi feito de uma maneira diferente do primeiro: ele não é uma paisagem nem é uma representação clara de um elemento, pois nessa pintura eu tentei observar como seria focar mais na reação das cores entre si e na apresentação de elementos mais ambíguos e indefinidos. As cores escolhidas para o fundo eram mais pálidas com relação aos objetos apresentados saindo do buraco e das fissuras, o que eu considero ter um efeito interessante no resultado final da pintura, pois não apenas deu um destaque para os elementos em amarelo e vermelho, mas também ajudou no direcionamento do olhar sobre o quadro.

As inspirações para esses quadros foram variadas, contudo as pinturas e pinceladas de Claude Monet (fig.15) e o estudo das cores de Eduardo Sued (fig.16) foram as influências principais.



Figura 15. Woman with a Parasol in the Garden at Argenteuil. Claude Monet. Óleo sobre tela, 1875. 165 x 122 cm. Fonte: <http://poulwebb.blogspot.com/2013/10/claude>



Figura 16. De Stijl II. Eduardo Sued. Serigrafia, 2009. 1 x 81 x 68 cm. Fonte:  
<https://laart.art.br/gravura/eduardo->

A forma como Monet não usava uma exata definição em suas figuras, podendo ser caracterizado pela falta de uma linha na formação das figuras, me ajudou a pensar na forma da representação das figuras no segundo quadro (fig. 14) e suas pinceladas bem marcadas e direcionadas influenciaram na composição do céu da primeira pintura (fig. 5).

Segundo o estudo das cores de Sued (fig. 16),

O artista confessa que "a escolha das cores é secreta. Elas afloram naturalmente". Quando Sued termina uma obra, tudo está "certo", tudo está "correto". Mas por baixo da calma aparente, a tensão criada pela combinação das cores, pela simetria fora do eixo, pela linha que interrompe, que dinamiza, que se ecoa, nos obriga a questionar, a refletir e a indagar o quadro que aparece dentro do quadro num refinado exercício de percepção. Muitas vezes parece como se a cor, na sua expansão, fosse extravasar os limites da tela, e é então que Sued cria rigorosa estrutura que a contém nos lados, no alto e na base. (ARESTIZÁBAL, 1994, p.11)

Sob essas influências, consegui utilizar a reação das cores umas com as outras dentro das pinturas, o que gerou a percepção de usar os tons mais pálidos no fundo do segundo quadro (fig. 14) como um amplificador das cores das figuras e gerou a ideia do vórtice de cores envolvendo o olho no céu do primeiro quadro (fig. 5).

A primeira pintura feita dentro dos estudos realizados em Ateliê 2 (fig. 17), a qual acredito ser o último trabalho que ainda estaria na segunda fase do meu processo, foi feita a partir da ideia de se construir uma figura com diversos elementos sem um planejamento, fora um leve esboço anterior à pintura para delimitar o espaço da figura e do fundo. Analisando alguns trabalhos anteriores,

pude perceber que ter um esboço completo do que seria feito na pintura limitava o processo porque não me dava um espaço maior para ir modificando os elementos e até a temática do quadro de acordo com o que o próprio trabalho me apresentaria. Constatei também, algum tempo depois que a pintura já estava pronta, que mesmo esse leve esboço para separar a figura do fundo também chegou a limitar um pouco o meu processo dentro do quadro.



Figura 17. Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela 2020. 70 x 100 cm. Fonte: Arquivo Pessoal.

A primeira ideia que eu tinha para esse quadro (fig. 17) era justamente fazer uma figura central e trabalhar nela os elementos ambíguos. Essa ideia foi levada em frente e até conseguiu ser bem desenvolvida dentro da pintura, com a ressalva de que o fundo, na minha opinião, se tornou muito “comportado” quando comparado à figura principal. É evidente que isso colabora para manter a atenção na figura principal, mas acho que poderia ter desenvolvido mais o fundo para que não ficasse tão limpo e com uma composição mais tradicional, o que não era a intenção.

O quadro “Girafa em chamas”, de Salvador Dali (fig. 18), ajudou-me a montar as características principais da figura. No quadro, Dali traz um personagem completamente retorcido e sem um rosto, nas suas pernas e tórax há gavetas e ele parece ser sustentado por hastes de metal. Usei esse ser como base quando pensei na figura central da minha pintura porque gosto da forma como ela é retorcida e sem uma identidade bem definida. Minha intenção era fazer um corpo gordo, mas no final acabou ficando com uma estética muito simples e, então, resolvi retirar um pouco dela fazendo os vórtices de cor com olhos na sua costa.

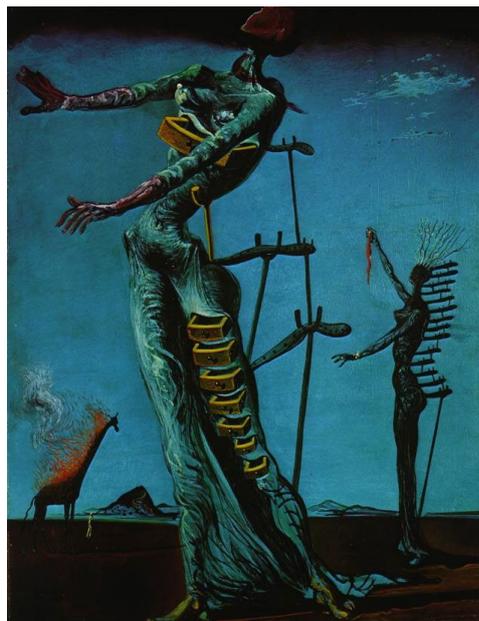


Figura 18. Girafa em Chamas. Salvador Dali. Óleo sobre madeira, 1937. 35 x 27 cm.

Fonte: <https://pt.wahooart.com/A55A04/w.nsf/O/BRUE-5ZKF5L>

As pinturas de Van Gogh, em especial as pinceladas de “A noite estrelada” (fig. 19), contribuíram para que eu montasse o estilo das texturas feitas no quadro, como no rosto da figura e nas asas, pois nelas eu pude usar a pincelada e a cor como um meio de criar a forma – e isso fez com que os olhos se destacassem mais do restante da pintura, uma vez que eu usei neles uma forma de representação mais gráfica e com bordas pretas, o que não acontece em nenhuma outra parte do quadro, embora ainda exista o uso de textura e pinceladas bem demarcadas dentro da íris dos olhos. Contudo, esse destaque dos olhos não foi algo feito com essa intenção e, portanto, precisarei analisar nos próximos trabalhos se eu gostaria de manter essa característica mais gráfica ou se deveria explorar outro estilo de olhos.

Com a análise final desse quadro, percebi que eu gostaria de me aprofundar em algumas características ou observações que serão levadas em conta nos próximos quadros, como, por exemplo, eliminar o uso do esboço, não usar linhas para construir os elementos e sim as cores e as pinceladas e, também, usar da sobreposição de elementos, assim como feito com os vórtices de cores (fig. 17) e em algumas experimentações anteriores.



Figura 19. A noite estrelada. VanGogh. Óleo sobre tela, 1889. 74 x 92 cm.

Fonte:<https://www.infoescola.com/pintura/a-noite-estrelada/>

O segundo quadro dessa série (fig. 6) é o primeiro a estar inserido na terceira fase do meu processo criativo, e foi feito a partir da ideia de explorar outros estilos de olhos, a qual surgiu quando o formato gráfico dos olhos do quadro anterior foram postos para análise.

A intenção desse segundo quadro era sair de um fundo completamente preto e ir adicionando cores mais escuras e claras até chegar em um branco total, como posto na íris dos supostos olhos. O fundo preto ajudaria a trazer o brilho da cor à tona e com isso seria capaz de criar um efeito de sombra de uma forma não convencional.



Figura 20. Fragmento de quadro sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2020. 50 x 40 cm

Fonte: Arquivo Pessoal.

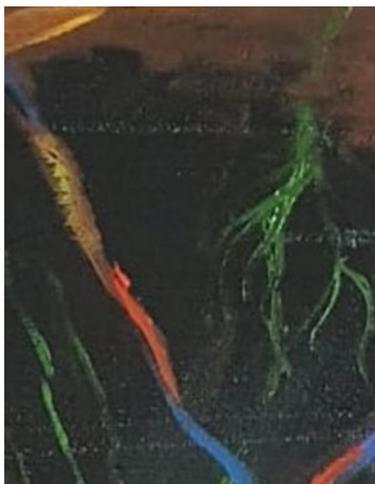


Figura 21. Fragmento de quadro sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2020. 50 x 40 cm  
Fonte: Arquivo Pessoal.

Esse quadro foi feito por etapas e sem nenhum esboço anterior, deixando assim a pintura livre para fluir e se transformar no decorrer do processo. A primeira parte foi começar com tons que não chamassem muito a atenção no preto completo, como o marrom e o carmim. Com esses tons, comecei a fazer alguns efeitos deixando a camada de tinta bem fina e a espalhando bem, fazendo algo parecido com uma fumaça (fig. 20), o que foi bom para criar uma profundidade ao quadro e não ficar um fundo preto chapado. Na segunda etapa, comecei a adicionar a cor, fazendo primeiro alguns veios verdes (fig. 21) e depois começando a colocar cores mais vibrantes nos formatos já determinados pela tinta marrom na primeira camada, formando assim os olhos, ou forma, isso irá depender da interpretação de cada pessoa. Por fim, adicionei o branco e o preto novamente para finalizar os detalhes.

A transvanguarda, ou transvanguardia italiana (fig. 1 e fig. 2), me inspirou a desenvolver melhor a minha composição através das camadas e da sobreposição de elementos também. Pinturas como a “Encampment”, de Francesco Clemente (fig. 23), que é basicamente uma grande tenda coberta por pinturas, exerceram sua influência no meu aprendizado. Essa obra possui pinturas com uma incrível composição de cores que se entrelaçam às cores do tecido (fig. 22) ou as usam para dar mais destaque à pintura (fig. 23). Esses elementos na pintura de Clemente me ajudaram a repensar o uso das cores dentro do meu trabalho e também a relação de figura de fundo, como mencionado no parágrafo anterior. Contudo, vale salientar que a existência nômade de Clemente – que dividia seu tempo entre Nova Iorque, Roma e Madras – influencia diretamente suas obras, que se tornam multiculturais, e isso

faz com que seus trabalhos sejam ricos não apenas na interação das cores e na formação das figuras, mas também na simbologia e história por trás desses elementos.



Figura 22. Encampment. Francesco Clemente. Instalação, 2016. 600 x 400 x 300 cm.

Fonte: <https://artsummary.com/2015/06/11/francesco-clemente-encampment-at-mass-moca-june-13-2015-early-january-2016/>

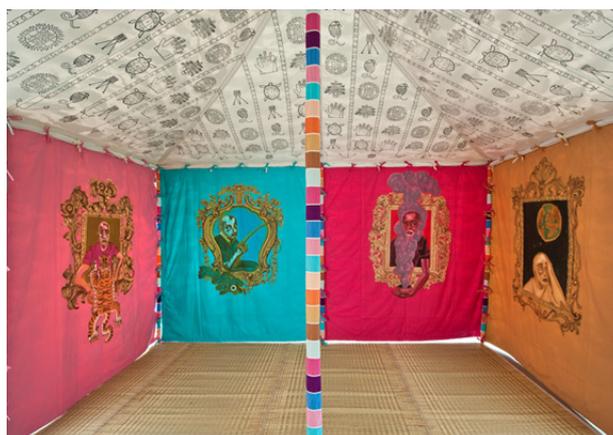


Figura 23. Encampment. Francesco Clemente. Instalação, 2016. 600 x 400 x 300 cm.

Fonte: <https://artsummary.com/2015/06/11/francesco-clemente-encampment-at-mass-moca-june-13-2015-early-january-2016/>

A obra de Jorge Guinle também tomou parte na minha busca por formatos novos para os olhos presentes na minha pintura. A pintura “Sincronizador para os Quatro Cavaleiros do Apocalipse” (fig. 24) tem uma grande variação de cores e demonstra também a forma com que Guinle trabalha as figuras, por ser influenciado por movimentos como a *action painting* e arte pop. O gesto de “pintar”, o movimento corporal fica em evidência, o que, por sua vez, ajuda a manipular as formas dos elementos da pintura. Isso me influenciou bastante, pois, de longe, não se nota que

são figuras e podem muitas vezes ser levadas para o abstrato, o que me fez pensar em como eu poderia fazer com que os olhos fugissem do grafismo ao qual eu estava acostumada antes e fazer algo que pudesse ser lido de outras formas.



Figura 24. Sincronizador para os Quatro Cavaleiros do Apocalipse. Jorge Guinle. Óleo sobre tela, 1981. 160 x 230 cm.

Fonte.: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra4550/sincronizador-para-os-quatro-cavaleiros-do-apocalipse>

A experiência proporcionada por esse segundo trabalho trouxe alguns pontos interessantes, como um estudo mais profundo da cor e a possibilidade de explorar novos formatos e interpretações. No resultado final pode se ver que a pintura proporciona a impressão de algo vivo ou até mesmo visceral, pelos veios e pela alegria que as cores trazem para o trabalho.

O terceiro (fig. 25) e quarto (fig. 29) quadros continuam seguindo a mesma linha de processo, uma pintura sem um esboço prévio, construção de camadas e etapas e o uso da cor e da textura para se definir os elementos e figuras propostos.



Figura 25. Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2020. 40 x 50 cm. Fonte: Arquivo Pessoal.

A intenção do terceiro trabalho era focar mais no uso e combinação das cores e nas pinceladas. A primeira camada do quadro foi feita com as cores vermelho, violeta e azul ultramar escuro, em uma camada fina que juntava as pinceladas de modo a formar rajadas com as cores. A segunda camada já foi mais grossa, usando a espátula para fazer alguns jatos de tinta amarela e azul cerúleo na parte superior do quadro, enquanto na parte inferior fiz texturas esfumando algumas cores de cima e fazendo leves batidas com as tintas de cor vermelho e verde inglês. Na terceira camada, a tinta foi bastante diluída, para criar esse gotejamento e a impressão de que a figura que se encontra no canto inferior esquerdo (fig. 26) está se derretendo entre as gotas laranja e violeta.



Figura 26. Fragmento de quadro sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2020. 40 x 50 cm. Fonte: Arquivo Pessoal.

As composições criadas por André Masson, como “Meditation on an Oak Leaf” (fig. 27), me auxiliaram a desenvolver melhor a ideia da composição das cores no quadro, pois ele segue a mesma linha do que já estava analisando anteriormente, que é o uso de cores fortes, os elementos que de longe parecem abstratos, mas na verdade são diversas figuras juntas umas das outras e a sobreposição de figuras e elementos. As cores e a forma como Masson faz uma grande combinação com seus elementos, retirados da nossa realidade comum, transmitindo todo um contexto para o cenário da pintura, são as características que mais me chamam a atenção em seu trabalho. Em “Meditation on an Oak Leaf”, Masson engloba alguns signos da natureza, por exemplo.

Como explica Masson em “Peindre est une gageure”, de 1941 (MASSON, apud CHIPP H.B. 1988 p. 442):

Era necessário estabelecer o princípio segundo o qual o artista imaginativo, que só pode compor sua obra com elementos já existentes na realidade, deve ter os olhos abertos para o mundo exterior e ver as coisas, não em sua generalidade aprendida, mas em sua individualidade revelada. Existe um mundo na gota d'água que tremula na borda de uma folha, mas quando o artista e o poeta têm o dom de vê-la em sua imediaticidade.

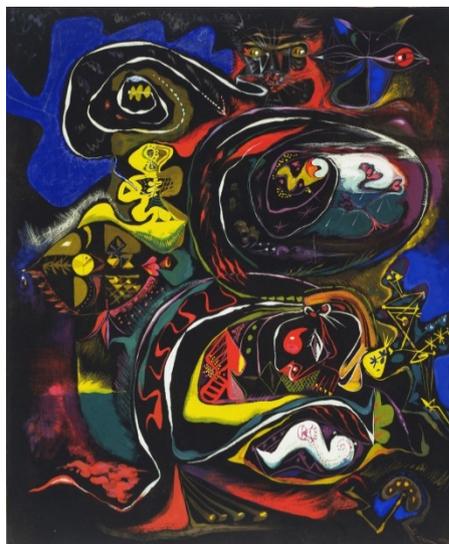


Figura 27. Meditation on an Oak Leaf. André Masson. Tempera, pastel e areia sobre tela, 1942.  
101,60 x 83,8 cm.

Fonte: [https://www.theartstory.org/artist/masson-andre/artworks/#pnt\\_5](https://www.theartstory.org/artist/masson-andre/artworks/#pnt_5)

Embora a pintura de André Masson tenha me ajudado no quesito das cores e da possibilidade de aplicar signos comuns de nossa realidade dando-lhes outro contexto, foi do trabalho de Georg Baselitz, como o “Bedroom” (fig. 28), que veio a inspiração para o estilo de composição para o terceiro trabalho dessa série (fig. 25). Em “Bedroom”, Baselitz faz uma composição interessante utilizando as cores da figura e do fundo, ainda mantendo uma relação, aparentemente, mais clássica de figura e fundo, mas a forma como usa as marcas do pincel e a cor para criar a dualidade das duas personagens presentes no quadro e as posiciona de cabeça para baixo, a fim de contrariar o sentido tradicional do olhar, foram algumas das características que me fizeram pensar em usar apenas as marcas da tinta para criar a figura do meu quadro (fig. 25).



Figura 28. Bedroom. Georg Baselitz. Óleo e carvão sobre tela, 1975. 250 x 200 cm.

Fonte: <https://edition.cnn.com/style/article/georg-baselitz-gagosian-hong-kong/index.html>

A quarta (fig. 29) e última pintura da série desse experimento segue basicamente a mesma linha de desenvolvimento da terceira pintura (fig.25), sem um esboço inicial e com o sistema de camadas. A primeira camada foi feita apenas com tinta branca e amarela, tentando criar uma textura no fundo, porém a camada tinha boa espessura por conta da densidade da tinta branca. A segunda camada está concentrada no “galho” ou “tubo” texturizado que está cortando o quadro de cima a baixo e os veios em azul ultramar ao seu redor. O “tubo” foi feito com azul escuro e magenta, com uma camada grossa de tinta; já os veios foram feitos com menor quantidade de tinta, para dar essa impressão de que eles somem e reaparecem em determinadas partes. Na camada final estão os olhos, feitos com uma tinta mais grossa, e as “pétalas”, feitas com uma tinta vermelha bem diluída, para que tivessem essa transparência e para que a tinta pudesse escorrer pelo quadro, dando a impressão de que elas estariam sangrando.



Figura 29. Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2020. 60 x 20 cm. Fonte: Arquivo Pessoal.

Na execução dessa pintura eu me deparei com alguns problemas de solução, como, por exemplo, quando finalizei a segunda camada e o resultado estava muito óbvio, pois parecia que estava tudo se encaminhando para se tornar a imagem de uma árvore – e essa era a intenção do quadro. Foi vendo as obras de Philip Guston (fig.30) e de Roberto Matta (fig.31), bem como a forma de incorporar a natureza de André Masson, que eu pude elaborar uma forma de prosseguir com este quadro.

O trabalho de Guston (fig. 30) é um pouco mais gráfico e aquarelado, mas foi justamente a construção de suas figuras que me chamou a atenção, em que às vezes ele utiliza apenas a linha de contorno para definir a figura e outras vezes ele combina a linha junto com a cor. Então resolvi reintegrar um pouco a linha na minha pintura e fazer o contorno das “pétalas”, embora não seguindo a divisão feita pela tinta vermelha e também dando algumas expressões a elas. A característica cômica dos quadros de Guston também me atraiu, pois é como se ele criasse um quadrinho na tela, mas sem usar o recurso de balões de fala ou qualquer tipo de diálogo. A história nos é passada através dos elementos e isso conversa com a característica de narrativa dos meus quadros, nos quais, em sua maioria, eu tento criar uma espécie de conto sem texto que o espectador pode modificar com o seu olhar.



Figura 30. Painting, smoking, eating, Philip Guston. Óleo sobre tela, 1972. 195,58 x 261, 62 cm.

Fonte: <https://www.wikiart.org/en/philip-guston/joys-eating>

Roberto Matta utiliza em suas pinturas (fig. 31), na maioria das vezes, tintas bem diluídas e também brinca um pouco com essa percepção dos objetos, dando-me a impressão de que ele representa um mundo visto através de uma lente embaçada em que eu posso ver a luz e o contorno dos objetos, mas não os detalhes deles. Foi observando e entendendo um pouco sobre o trabalho de Matta que tive a

ideia de usar uma tinta mais diluída para fazer esses detalhes da quarta pintura, a fim de deixá-los mais transparentes e, assim, tentar passar a imagem de espectros.



Figura 31. To Give Painless Light. Roberto Matta. Óleo sobre tela, 1955. 200 x 300 cm.

Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/roberto-matta/to-give-painless-light-1955>

## 5 TRABALHO ATUAL

Depois de toda a carga de experiência e estudo que meus outros quadros e experimentos trouxeram, decidi fazer um novo trabalho, em que eu tentaria me utilizar das observações feitas e das novas características que meu trabalho adquiriu para fazer uma composição grande formada por várias telas (fig. 32).



Figura 32. Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2021. 140 x 240 cm. Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 33. Comparação de uma pessoa de 172 cm com a composição sem título de 2021. Fonte: Arquivo Pessoal.

A forma de produzir esse trabalho se mostrou desafiadora, pois, quando fui pintá-lo, decidi pintar cada tela separadamente, ou seja, os quadros não ficaram juntos durante a pintura e eu fui pintando de dois em dois, mas um não precisava estar pronto para que eu começasse o outro. Primeiro, a fim de organizar as ideias que seriam postas na pintura, eu predeterminei os quadros centrais (fig. 34 e fig. 35) – esses iriam conter os elementos que se espalhariam pelas outras telas – e depois as telas que ficariam cada uma de um lado das centrais (fig. 36, fig. 37, fig. 38 e fig. 39), as quais iriam conter fragmentos das figuras e motivos presentes nas telas centrais, mas também possuiriam figuras próprias. Em resumo, a ideia era fazer com que cada uma das telas funcionasse em conjunto, mas também conseguisse se sustentar como um trabalho isolado.



Figura 34. Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2021. 70 x 80 cm. Fonte: Arquivo Pessoal.



Figura 35. Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2021. 70 x 80 cm. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 36. Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2021. 70 x 80 cm. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 37. Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2021. 70 x 80 cm. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 38. Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2021. 70 x 80 cm. Fonte: Arquivo pessoal.

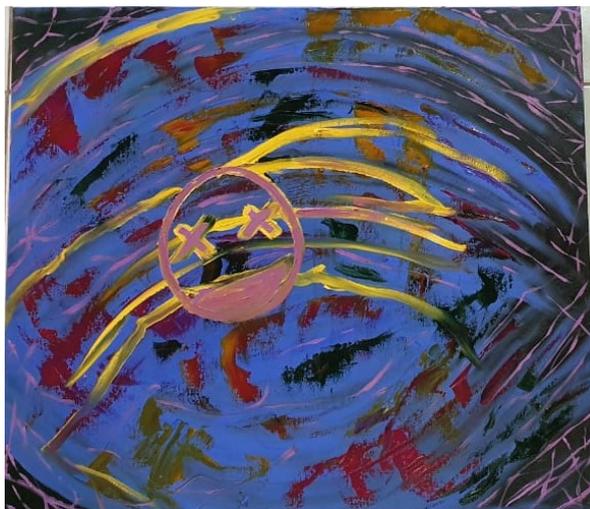


Figura 39. Sem título. Amelly Tschiedel. Óleo sobre tela, 2021. 70 x 80 cm. Fonte: Arquivo pessoal.

Nesse trabalho, segui o processo de não ter um esboço e ir construindo a imagem à medida que fosse se apresentando pelas camadas. A primeira camada continha as cores iniciais, e elas variaram bastante de quadro para quadro, mas no geral as cores mais usadas foram: amarelo, verde, azul, vermelho, roxo e preto.

No primeiro dos quadros centrais (fig. 34), usei algumas das formas que as cores mostraram na primeira camada, por exemplo, o redemoinho em vermelho, laranja e amarelo, que antes era apenas uma das texturas feita pela interação das cores da primeira camada. Nessa tela eu trabalhei algumas figuras, como os seres que surgem a partir de veios do redemoinho e as diversas íris e pupilas que estão presentes no olho do furacão.

O segundo quadro central (fig. 35) tem a presença de cores mais frias, como o roxo, verde e azul, mas com alguns detalhes em amarelo e vermelho. As figuras presentes nessa tela acabaram se tornando um ponto de “origem” para alguns elementos da outra tela central, na qual as veias que saem dos olhos, que estão dentro do portal roxo, iniciam o redemoinho transferindo as íris para o olho do furacão.

Agora, todos os quadros adjacentes possuem elementos dos centrais aos quais estão ligados. Os ligados ao primeiro (fig. 36 e fig. 37) possuem o desenvolvimento dos seres e o surgimento de outros, e aqui as criaturas se diferenciam pelo tamanho, cor e densidade da tinta, presente principalmente nas criaturas de calda (fig.37). Nesse detalhe, eu quis usar uma tinta mais fina nas

figuras com tentáculos, pois assim as pontas das figuras poderiam ser mais esfumaçadas, e nas criaturas com calda foi interessante usar as cores nas laterais de seus corpos para criar um efeito de transparência dentro deles. Por sua vez, os quadros ligados ao segundo central (fig. 38 e fig. 39) tiveram um foco maior na experimentação com cores e texturas. Embora ainda exista a presença de algumas figuras como os rostos no meio das texturas grandes em azul, nessas telas eu quis me concentrar mais no movimento do corpo ao pintar e no fazer da pintura, para onde iria cada veio roxo e em como passar a espátula para obter aquele estilo de espatulado. Por isso, elas que tiveram um resultado mais abstrato, mas ainda tendo a presença de alguns elementos figurativos.

Quando a obra estava terminada, pude fazer algumas observações. A primeira foi que o impacto que ela causou foi maior do que o de alguns trabalhos anteriores. Acredito que isso ocorreu, em parte, por conta de seu tamanho (Fig.33) e também pela extensa interação entre diversas cores simultaneamente. A segunda foi que, ao utilizar o sistema de pintar as telas em pares, indo e voltando de um par para o outro enquanto construía as camadas, isso pode ter criado uma espécie de unidade entre elas, ou seja, algumas telas acabaram funcionando como pares também (fig. 38 e fig. 39). E a terceira foi que, apesar de conseguir atingir minha ideia inicial dos quadros tanto funcionarem em conjunto como em grupo, talvez fosse melhor trabalhar em cada quadro por vez a fim de criar uma estética um pouco mais ampla e menos fechada em si.

Vários artistas foram utilizados como inspiração nesse projeto, como, por exemplo, André Masson (fig. 28), do qual utilizei a ideia de observar os elementos da natureza, fazendo os meus seres com tentáculos baseados em águas-vivas, e Jorge Guinle (fig. 25), ao me concentrar no movimento e no fazer da pintura para criar algumas das formas (fig. 38 e fig. 39). Contudo, foi na série “Códice” (fig. 40 e fig.41), do artista J. Cunha, em que eu baseei o formato do meu trabalho.



Figura 40. Série Códice. J. Cunha. Acrílica, 2010 - 2015. 150 x 350 cm.

Fonte: <http://universodejculha.com.br/#section2>



Figura 41. Omolú da série Códice. J. Cunha. Acrílica, 2010 - 2015. 50 x 50 cm.

Fonte: <https://www.fowler.ucla.edu/exhibitions/axe-bahia/>

O Códice de Jota Cunha mostra uma crônica, feita em pequenas narrativas distribuídas através de telas também divididas em pequenos quadrados, em que cada um contém um símbolo ou cena (fig. 41) da cultura brasileira – que não foca apenas na apresentação dos elementos da cultura afro, mas também nas outras culturas que compõem o imaginário tradicional brasileiro, como, por exemplo, a das tribos indígenas. Essa forma de criar as narrativas foi o que me chamou a atenção na produção de Cunha e que me fez pensar em como eu poderia traduzir a minha forma de criar uma narrativa para uma obra que estaria dividida em vários pedaços. Foi assim que me veio a ideia de trabalhar com esse conceito de telas que se ligariam umas às outras, quase como um quebra-cabeça.

Por último, é importante citar que foi a obra de Joan Miró (fig. 42) que me ajudou a montar a estética presente em alguns elementos desse trabalho (fig. 35,

fig. 36 e fig. 37) e a desenvolver o conteúdo fantástico da pintura. A pintura de Miró traz elementos e símbolos do mundo fantástico sem trazer a carga de toda a psicanálise presente em outras obras surrealistas. Suas figuras são mais simples e dinâmicas e, embora elas possam lembrar objetos do mundo cotidiano, ainda assim sofrem a intervenção da imaginação de Miró quando as torna seres únicos dentro da realidade que observamos em suas pinturas. Isso foi o que me inspirou a pensar os objetos presentes em minha obra de outra forma, como, por exemplo, toda a rede de conexão dos olhos presente na segunda tela central (fig. 35).

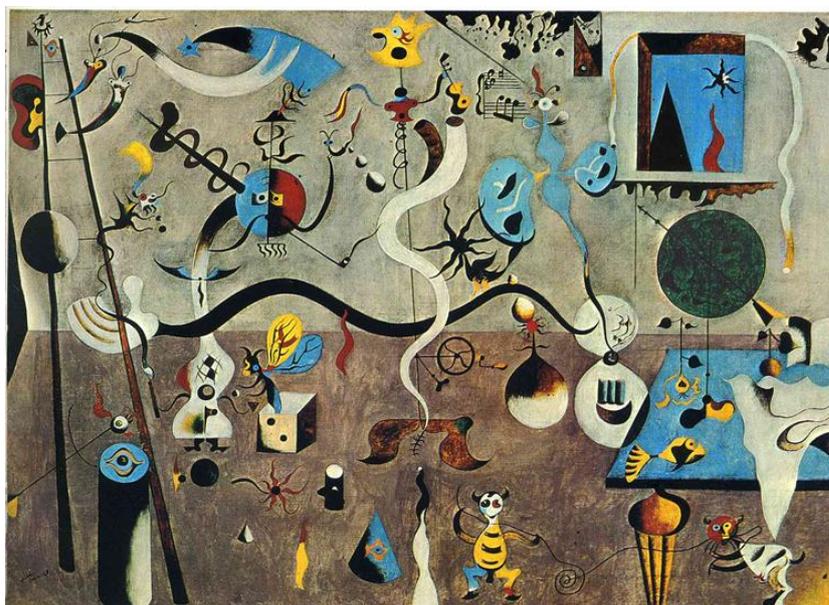


Figura 42. Harlequin's Carnival, Joan Miró. Óleo sobre tela, 1924 - 1925. 66 x 93 cm.

Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/joan-miro/harlequin-s-carnival-1925>

## 7 CONCLUSÃO

Após todo esse caminhar da pesquisa, de sair de uma composição mais clássica, retirando o esboço e as linhas de contorno para se definir uma figura, focando mais no estudo da cor e nas possibilidades que a técnica de pintura oferece, acredito estar indo para um caminho mais coerente com meus interesses e com a expressão da minha poética.

Nos trabalhos futuros, gostaria de desenvolver mais essas possibilidades que a tinta me fornece, principalmente em sua forma mais líquida e diluída, pois poderia fugir um pouco de meu comum uso da tinta em sua forma mais densa. Incorporar outros materiais e tipos de tinta ao trabalho também pode ser uma opção para futuros experimentos, assim como pensar em modos diferentes de desenvolver as figuras e elementos, experimentando outras formas de pinceladas ou, até mesmo, de formatos e estilos.

No fim, acredito que o constante movimento de experimentar, seja com a cor, a figura ou o suporte, seja uma das características mais importantes do meu trabalho e, também, o que o ajudará a se desenvolver cada vez mais.

## 8 REFERÊNCIAS

- ALBERS, Josef. **A interação da cor**. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- ARESTIZÁBAL, Irma. **A linha e a cor**. In. PRECISÃO: Amilcar de Castro, Eduardo Sued, Waltercio Caldas. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.
- BARATA, Danillo. **O Universo de J.Cunha**. s.l.: Corrupio, 2016.
- BARROS, Lilian Ried Miller. **A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe**. 4. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.
- BATCHELOR, David. **Cromofobia**. 1. ed. São Paulo: Editora Senac, 2007.
- CHIPP, H.B. **Teoria da arte moderna**. 1. ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda., 1988.
- CLEMENTE, Francesco. Encampment at MASS MoCA, June 13, 2015 – early January 2016. Disponível em <https://artssummary.com/2015/06/11/francesco-clemente-encampment-at-mass-moca-june-13-2015-early-january-2016/>. Acesso em: 11 abr. 2021, às 20h30.
- Enciclopédia Itaú Cultural. Jorge Guinle: biografia. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9273/jorge-guinle>. Acesso em: 11 abr. 2021, às 20h34.
- FONTES, Martins. **O livro da arte**. 1. ed. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora Ltda. 1999.
- GAGE, John. **A cor na arte**. 1. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- HONNEF, Klaus. **Arte Contemporânea**. Colónia: Taschen, 1994.
- MASSON, Andre. The art story. Disponível em [https://www.theartstory.org/artist/masson-andre/artworks/#pnt\\_5](https://www.theartstory.org/artist/masson-andre/artworks/#pnt_5). Acesso em: 11 abr. 2021, às 20h54.
- Movimentos Artísticos. Transvanguarda: um movimento artístico italiano da pós-modernidade. Disponível em <https://artout.com.br/transvanguarda/>. Acesso em: 3 abr. 2021, às 19h46.
- SUED, Eduardo. Site do artista. Disponível em <http://sued.art.br/>. Acesso em: 11 abr. 2021, às 18h04.
- TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. Editora Cosac Naify. 2001.
- TSUI, Kaina. Georg Baselitz experiments with 'chance and disorder' in new paintings. Disponível em <https://edition.cnn.com/style/article/georg-baselitz-gagosian-hong-kong/index.html>. Acesso em: 11 abr. 2021, às 20h54.
- Wikiart. Enciclopédia de artes visuais. Francisco Clemente. Disponível em <https://www.wikiart.org/pt/francesco-clemente>. Acesso em: 11 abr. 2021, às 20h30.

Wikiart. Enciclopédia de artes visuais. Joan Miro. Disponível em <https://www.wikiart.org/pt/joan-miro> Acesso em: 12 abr. 2021, às 19h35.