

IANNI BARROS LUNA

Convivências Pictóricas e a Poética da Bricolagem

Brasília, 2013

IANNI BARROS LUNA
06/86107

Convivências Pictóricas e a Poética da Bricolagem

Trabalho de conclusão do curso de Artes Visuais,
habilitação em Bacharelado, do Departamento de
Artes Visuais do Instituto de Artes da
Universidade de Brasília.

Orientadora: Profa: Maria Del Rosário Tatiana
Fernández Méndez

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Pedro de Andrade Alvim

Prof. Elder Rocha Lima Filho

SUMÁRIO

0. LISTA DE FIGURAS.....	4
1. INTRODUÇÃO	6
2. Bricolagem	7
3. Em companhia.....	10
4. Pintura Pesquisa.....	22
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	28
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	29

LISTA DE FIGURAS

Fig 1 : RICHTER, Gerhard, *Abstraktes Bild* 894-2 (30cm x 44cm) 2005.

Fonte: <http://www.gerhard-richter.com/art/paintings/>

Fig 2 : RICHTER, Gerhard, *Abstraktes Bild* 907-11 (92cm x 62cm) 2009.

Fonte: <http://www.gerhard-richter.com/art/paintings/>

Fig 3 : POLKE, Sigmar, *Kandinsdingsda, (Wir Kleinbürger)*, 1976.

Fonte: <http://artobserved.com/artists/sigmar-polke/>

Fig 4 : POLKE, Sigmar, *Tischrucken (Seance)* 1981.

Fonte: <http://zoltanjokay.de/zoltanblog/wp-content/uploads/2010/06/seance-1.jpeg>

Fig 5: POLKE, Sigmar, *Untitled (Square 2)* 2003.

Fonte: <http://artobserved.com/artists/sigmar-polke/>

Fig 6: GROSSE, Katharina, 2003.

Fonte: <http://dasartesplasticas.blogspot.com.br/2008/03/katharina-grosse-friburg-alemanha-arte.html>

Fig 7: GROSSE, Katharina, 2004.

Fonte: <http://dasartesplasticas.blogspot.com.br/2008/03/katharina-grosse-friburg-alemanha-arte.html>

Fig 8 : GROSSE, Katharina, 2010.

Fonte: <http://inlog.org/2012/03/05/the-highlights-on-inlog-org-week-9/katharina-grosse/>

Fig 9 : LOUIS, Morris. *Beta Lambda* (400cm x 250cm) 1961.

Fonte: <http://silverandexact.com/2010/11/09/beta-lambda-morris-louis-1961/>

Fig 10 : OLITSKI, Jules. *Revelation: Red, Black and Turquoise* (86,4cm x 91,4cm) 2006.

Fonte: <http://www.artblog.net/post/2008/03/olitski/>

Fig 11: OLIVEIRA, Henrique, *sem título* (160cm X 180cm) 2006.

Fonte: <http://www.henriqueoliveira.com>

Fig 12: OLIVEIRA, Henrique, *sem título* (130cm X 180cm) 2005.

Fonte: <http://www.henriqueoliveira.com>

Fig 13: LUNA, Ianni, *sem título*, técnica mista, A3, 2011.

Fig 14: LUNA, Ianni, *sem título*, técnica mista, A3, 2011.

Fig 15: LUNA, Ianni, *sem título*, técnica mista sobre tela (140cm x 188cm) 2012.

Fig 16: LUNA, Ianni, *sem título*, técnica mista sobre tela (137cm x 137cm) 2012.

Fig 17: LUNA, Ianni, *sem título*, técnica mista sobre tela (144cm x 140cm) 2012.

Fig 18: LUNA, Ianni, *sem título*, técnica mista sobre tela (109cm x 163cm) 2013.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa se realizou como um processo criativo, envolvendo diversos aspectos, dos mais materiais aos mais abstratos. Teorias, especulações, estudos históricos, reflexões sobre princípios estéticos e sessões práticas. É uma pesquisa que explora a linguagem da Pintura a partir da questão da convivência pictórica de diversos elementos, criando significados por meio de uma poética da Bricolagem enquanto método de investigação.

Este texto é a articulação discursiva do processo e produto gerados a partir da pesquisa, e deve ser entendido como processo em andamento. O objetivo é expor caminhos e testar interpretações, fortalecendo ideias e burilando soluções visuais.

No primeiro capítulo abordarei a teia conceitual que embasa a pesquisa. Trago o conceito da Bricolagem e o estabelecimento enquanto metodologia transdisciplinar de investigação.

No segundo capítulo trago as referências que informaram e corporificaram a pesquisa. Tento criar narrativas que falem sobre as obras e artistas em questão.

No terceiro capítulo compartilho trechos de meu 'diário de campo', intercalando-os com detalhes sobre metodologia e construção de discurso sobre a produção. Tento relacioná-los às referências e conceitos antes apresentados.

Por fim teço as Considerações Finais sobre a pesquisa, tendo em vista possíveis prosseguimentos desta.

Bricolagem

Aprender (...) é uma questão de encontrar uma maneira de se colocar na situação peculiar, no estado estético em relação a si mesmo e aos outros, na qual a invenção torna-se possível (RAJCHMAN, 2011: 106).

Bricolagem é termo de vasto uso conceitual e prolífica aplicação prática. Da Engenharia Civil às Ciências Sociais, do Design à Eletrônica, da Música à Programação de Computadores; são muitas as áreas do saber que o incorporaram enquanto experiência, método e, porque não, poética. O próprio desenvolvimento do uso do termo em seu caráter transdisciplinar de abertura teórica indica sua importância e pertinência na contemporaneidade (DENZIN & LINCOLN, 2006).

O verbo *bricoler* é de origem francesa e em seus primeiros usos estava relacionado à equitação, à caça e ao jogo de bilhar, sempre associado aos acidentes e vicissitudes que fugiam às expectativas e fins daquelas atividades¹ (LODDI & MARTINS, 2009). Enquanto suas raízes linguísticas indicam vocábulos relacionados à instabilidade e alteração (de características, de propósito), os usos mais difundidos do termo giram em torno das noções domésticas do remendar, consertar, reformar, adaptar. Bricolagem se institui assim como processo de criação, se relacionando a atividades que tenham como característica o uso inventivo de recursos e materiais disponíveis.

Herdando ideias de movimentos como o Arts and Crafts² e da cultura DIY (abreviado do inglês ‘do it yourself’, ou ‘faça-você-mesmo/a’) a Bricolagem, enquanto atividade de aperfeiçoamento e embelezamento domésticos, passa a ser uma alternativa econômica que desperta a criatividade e dispensa a mão-de-obra especializada.

A cultura do faça-você-mesmo/a se inicia nos EUA a partir das décadas de 1940 e 1950 como frente de sobrevivência no cenário político e econômico da 2ª Guerra Mundial e se desenvolve enquanto pensamento político radical a partir da década de 1970, junto ao

¹ O cavalo que não se mantém no percurso determinado; um tropeço que impede a captura; a bola que salta e foge; são exemplos desse uso do termo.

² Arts & Crafts, ou Artes e Ofícios, foi um movimento estético surgido na Inglaterra durante a segunda metade do século XIX que depois se espalhou pela Europa e América. Como alternativa à mecanização e produção em massa dos processos industriais, propunha um artesanato criativo popular, defendendo o fim da distinção entre artesão/ã e artista.

crescente movimento punk (WOODCOCK, 2002). A ética do faça-você-mesmo/a está ideologicamente associada ao anarquismo e aos demais movimentos anti-consumistas, tendo como princípio motor a auto-gestão, estimulando pessoas de quaisquer origens sociais a aprenderem a realizar, com as próprias mãos, coisas além do que tradicionalmente se julgam capazes de fazer. O princípio do faça-você-mesmo questiona o suposto monopólio dos saberes, conhecimentos e técnicas por instituições ou pessoas especializadas, incentivando a produção e customização de bens de maneira a que supram necessidades e interesses com mais competência, evitando também desperdícios e a lógica da obsolescência programada. Acima de tudo, há a exaltação do prazer que vem com a concepção, o desenvolvimento e a concretização de uma ideia ou projeto, e depois, o compartilhamento disso com uma comunidade.

Nesse ínterim, a Bricolagem se aproxima de áreas como o Artesanato, a Marcenaria, a Jardinagem, a Arquitetura Espontânea. E também da publicação independente de quadrinhos, livros, discos e filmes. Redes dinâmicas de pessoas interessadas nessa cultura começaram a se estabelecer e passaram a organizar congressos, workshops, cursos intensivos e feiras, além do lançamento de revistas e manuais especializados.

A Bricolagem enquanto método se constrói em meio a uma atmosfera intelectual, política e estética de intercâmbio e funcionalidade, bastante próxima da “velha ideia da Bauhaus³ de aprendizado pela prática” (RAJCHMAN, 2011:101). Uma atmosfera na qual “seria possível colocar um expediente para a invenção ou reinvenção de novas maneiras de pensar, ver, falar, conforme fossem surgindo a partir de circunstâncias particulares, interferindo e conectando-se a outras em complexos maiores” (RAJCHMAN, 2011: 102).

O antropólogo francês Claude Lévi-Strauss utilizou o termo Bricolagem para se referir aos hábitos intelectuais do ‘pensamento selvagem’, típico das civilizações primeiras, que configuram uma contraposição às elaborações científicas do pensamento europeu moderno (LÉVI-STRAUSS, 1970). Alheias à rigidez racionalista de uma ciência de fundamentos precisos, a mentalidade selvagem lançaria mão de justaposições e interpenetrações incoerentes de relatos orais na criação de suas narrativas. Na fabricação de discursos mitológicos, o pensamento selvagem despreza limitações de ordem lógica, misturando e realinhando elementos de seu imaginário social compartilhado.

A analogia proposta por Lévi-Strauss se traduz na oposição entre um/a engenheiro/a e um/a *bricoleur*. Enquanto a engenheira organiza seu projeto com base nos materiais e

³ A *Staatliche Bauhaus* foi uma escola vanguardista de Design, Artes Plásticas e Arquitetura. Foi fundada na Alemanha em 1919 por Walter Gropius e funcionou até 1933, quando teve de ser fechada pelo governo nazista.

estruturas indicados, trabalha a partir da aquisição prévia de matérias-primas, faz cálculos e prevê prazos, tem objetivos claros e fins certos; a *bricoleur* constrói à medida em que dialoga com os materiais que tem à mão, testando possibilidades a partir de elementos fragmentados, objetos encontrados, utilidades adaptadas, improvisando propósitos.

Bricoleur, nesse sentido, é aquele que inventa maneiras de operar com os recursos de que dispõe, no mais das vezes materiais heteróclitos (que se desviam dos princípios ou finalidades originais) achados, recolhidos e guardados para uma possível utilização futura (LODDI e MARTINS, 2009:2).

Podemos dizer que um construtor *bricoleur*, diferentemente do indivíduo que constrói independente de um saber formal, técnico e especializado, é alguém que utiliza os recursos de que dispõe, coletando materiais descartados e dando novos significados a estes fragmentos urbanos desprovidos de valor (LODDI e MARTINS, 2009:3).

A fertilidade do conceito Bricolagem o apresenta como uma instância epistemológica assim como uma metodologia de pesquisa qualitativa. O terreno fecundo das muitas práticas interpretativas, das fronteiras diluídas entre disciplinas e das ‘compreensões locais’, é o terreno do/a pesquisador/a como *bricoleur*. Trazer a Bricolagem para a Pintura significa, portanto, realizar investigações abertas, práticas e pouco ortodoxas.

O *bricoleur* metodológico executa diversas atividades, desde entrevistas a processos de auto-reflexão, trabalhando dentro de perspectivas e paradigmas concorrentes, e entre eles. O *bricoleur* interpretativo concebe a pesquisa como um processo interativo influenciado pelo contexto das pessoas envolvidas. O *bricoleur* político entende que ciência significa poder. O *bricoleur* narrativo sabe que os pesquisadores contam histórias sobre o mundo que tiveram acesso e estudaram. O amálgama destes diferentes tipos de pesquisadores sugere a complexidade na formação rigorosa do pesquisador *bricoleur*, que deve estar consciente desta multiplicidade de formas de abordagem e possibilidades de resultados (LODDI e MARTINS, 2009:7).

Os termos *collage* e *assemblage*, espontaneamente associados à *bricolage*, guardam parentescos importantes para o que a constituirá enquanto metodologia de trabalho e pesquisa.

A *collage* é técnica antiga, que quase se confunde com a própria invenção do papel, na China de 200 a.c. e consiste na aplicação de papéis sobre papéis (PLOWMAN, 1997). Com o tempo, não apenas variados papéis, de diferentes tipos, texturas e cores, mas também outros materiais como folhas de metais preciosos, materiais orgânicos, letras de tipografia, pedaços de jornal e impressões fotográficas; passaram a ser agregados a suportes que também foram se pluralizando⁴. Na História da Arte a *Collage* está localizada, enquanto linguagem, nos princípios do século XX, em conjunção com os primeiros estágios da Modernidade. O Cubismo, o Surrealismo e a Pop Art foram movimentos artísticos modernistas que impulsionaram usos e inovações nestas técnicas.

A *assemblage*, por sua vez, consiste na justaposição de objetos ou materiais naturais ou manufaturados, tradicionalmente não-artísticos, em estruturas usualmente tridimensionais. Nem tanto o tipo, mas a maneira como os materiais são agrupados é o que confere sua característica enquanto *assemblage*, afastando-a, conceitualmente, ainda que de maneira frouxa, da *collage* e da *bricolage*; pois as identidades físicas e funcionais dos materiais são retidas, independente da manipulação proposicional artística (COOPER, 2009).

A poética que permeia essas técnicas e fazeres, aparentados entre si, mas apresentando facetas específicas, traz às Artes Visuais os elementos do acaso, da circunstância, da convivência, do disponível. No entanto, mais que uma estética associada à *Collage* ou à *Assemblage*, propomos uma poética ligada à Bricolagem, por entendê-la para além de uma técnica, como método, como estratégia a partir da qual o mundo pode ser experienciado.

Há um teor de desafio e destreza no processo *bricoleur*, uma criatividade empírica capaz de transformar fins e utilidades previamente determinadas. A Bricolagem apresenta um certo desvio das normas que determinam maneiras adequadas para se realizar algo e por isso, enquanto poética, traz potência e irreverência para o processo criativo.

⁴ Técnicas de *collage* são utilizadas na Pintura, na Música, na Literatura, no Cinema e Vídeo; e geram derivativos como a Fotomontagem e a Colagem Digital, que utiliza softwares de manipulação de imagens para suas composições.

Em companhia

Muitas pessoas imaginam porque o/a pintor/a está interessado/a em tantas coisas distantes da Pintura. Porque experimenta? Porque não continua a pintar “Sunday”, uma flor ou uma menina de olhos azuis? Porque arruína sua vida com linhas e cores que tem tão pouco a ver com a realidade existente? [tradução nossa] (VEDOVA, 1996:51)⁵.

Pensar a Pintura é exercício tão importante quanto ver Pintura e fazer Pintura. Partimos do pressuposto de que o ato existencial do processo criativo é um aspecto multifacetado, que se alimenta de heranças heterogêneas, contaminações indiretas e afinidades não cronológicas. Longe de uma visão que valoriza a originalidade e o ineditismo, as referências apresentam possibilidades dialógicas, tanto por meio de citações explícitas quanto por intertextualidades subsumidas. Artistas de contextos distintos me fizeram companhia tanto na feitura das telas quanto na escritura dos textos reflexivos.

A arte alemã representa uma parte importante desta pesquisa, na medida em que despertou meu interesse⁶ tanto no que concerne à especificidade de seus contextos histórico e político; quanto ao uso de materiais, cores e procedimentos. Um ambiente de produção artística fértil parcialmente composto por “personalidades isoladas” (HENTZEN, 1960:7) onde todo um legado expressionista se faz presente ainda hoje, de maneira extremamente atual e desafiadora.

Há, na pintura alemã contemporânea, um vasto campo aberto para o contemporâneo mais atual (...) O cultivo rigoroso do academicismo ao tempo da divisão da Alemanha, em seguida desviado pela criatividade de alunos indóceis e aliado ao recurso da imaginação e da ideia para revigorar os princípios da cópia do real e da representação, desembocaram, nestes artistas, numa prática. Num corpo de obra que recebe propriamente o nome de

⁵ “Many people wonder why the painter is interested in so many things far from painting. Why does he experiment? Why doesn’t he continue painting “Sunday”, a flower or a girl with blue eyes? Why does he ruin his life with lines and colors that have so little to do with existing reality?” (VEDOVA, 1996:51).

⁶ Em Janeiro de 2011 viajei a Berlim e fiz visitas a museus, galerias de arte e centros culturais. Durante a disciplina Ateliê 2 pesquisei arte e cultura alemãs e tive acesso ao catálogo da exposição ‘Se não nesse tempo. Pintura Contemporânea Alemã 1989 – 2010’ que ocorreu no MASP (Museu de Arte de São Paulo) em 2010.

prática. Uma prática expressiva, reiterada, insistente, consistente. De alguns destes artistas se poderia dizer que recuperam a tradição expressionista forte na cultura alemã. Desses, porém, e de todos estes como um conjunto, o que se pode de fato dizer é que promovem uma prática acima de tudo expressiva, a única que interessa e conta em arte (Coelho, 2010: 26).

Gerhard Richter é um artista importante porque traz o elemento da experimentação enquanto instância fundamental de trabalho. Ao longo dos anos⁷ se utiliza de meios tão diversos quanto a pintura, a fotografia e a escultura, constantemente trazendo mais complexidade para seus trabalhos e não permanecendo fiel a nenhum ‘estilo’⁸. Essa característica interessa na medida em que ecoa os processos adaptativos e circunstanciais da pesquisa visual enquanto método, levando em consideração movimentos e vicissitudes (da vida, dos materiais, das técnicas e dos conceitos).

A série *Abstraktes Bild* é uma coleção de pinturas nas quais cores, de diferentes tonalidades, se intercalam com padrões, texturas e superfícies. São trabalhos que oferecem investigações nos campo da ótica, da percepção, que nos incitam a imaginar formas, seus começos, suas continuidades - às vezes abruptas - em outros começos. As fronteiras entre as partes da imagem não são explícitas, mas fluidas, se imiscuindo umas nas outras. Richter utiliza um rodo gigante para arrastar as massas de tinta de um lado para o outro, reorganizando, de maneira mais ou menos acidental, as áreas de cor e textura.

Quando dissolvo as delimitações, crio transições, não faço isso para destruir a apresentação, nem para torná-la mais artificial ou menos clara. As transições em fluxo, as superfícies lisas, equalizadoras, esclarecem o conteúdo e tornam a apresentação confiável (...) Eu borro (*auswischen*) para igualar tudo, para tornar tudo igualmente importante e igualmente desimportante. Borro para que o quadro não tenha uma aparência artificial-artesanal, mas técnica, lisa e perfeita. Eu borro para que todas as partes se interpenetrem. (RICHTER, 2009: 117).

⁷ Estudou na Academia de Artes de *Dresden* e depois na *Staatliche Kunstakademie* em *Dusseldorf*, aonde se associa com demais artistas (entre eles Sigmar Polke, Konrad Fischer e Palermo).

⁸ “Gosto de tudo aquilo que não tem estilo: dicionários, fotos, a natureza, eu e meus quadros” (RICHTER, 2009:117).



Fig 1: RICHTER, Gerhard, *Abstraktes Bild* 894-2 (30cm x 44cm) 2005.



Fig 2 : RICHTER, Gerhard, *Abstraktes Bild* 907-11 (92cm x 62cm) 2009.

No início dos anos 1960 um grupo pequeno de artistas (Richter, Polke, Konrad Fischer-Lueg e Manred Kuttner) encontra na irreverência e no humor caminhos para trabalhos que propunham questões relativas à Arte, à cultura visual pop e à realidade pequeno-burguesa alemã. O uso de técnicas industriais, a referência constante ao universo da mídia e da propaganda, relativas a um cotidiano urbano e internacional; são aspectos importantes da obra de Polke.



Fig 3: POLKE, Sigmar, *Kandinsdingsda, (Wir Kleinbürger)*, 1976.

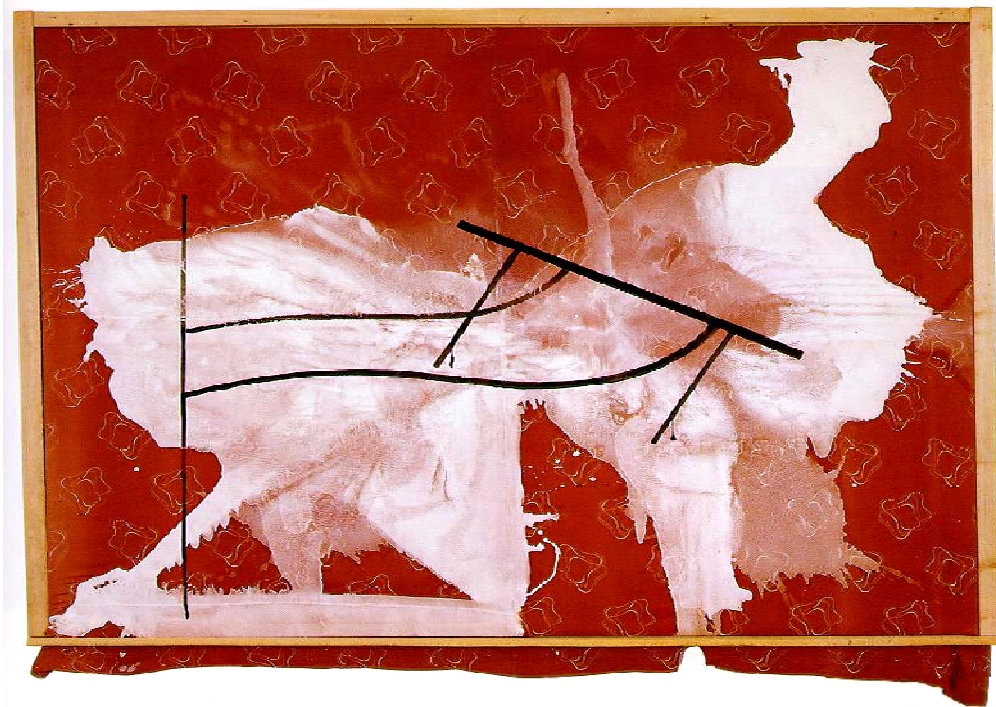


Fig 4: POLKE, Sigmar, Tischrucken (Seance) (180cm X 220cm) 1981.



Fig 5: POLKE, Sigmar, Untitled (Square 2) (180cm x 200cm) 2003.

Ele se dedicou a experimentos com cores e diferentes materiais sobre telas de grande formato, tanto no ateliê como na câmara obscura. Polke começou a "fotografar" de acordo com critérios da pintura e aplicar sobre a tela ligas de prata sensíveis à luz. E continuou pintando, desenhando, escrevendo, fazendo colagens e montagens, inclusive sobre vidro ou folha de plástico. Ele queria que seus quadros se tornassem vivos, transformando-se em organismos que reagem ou continuam se desenvolvendo. Polke experimentou o que acontece quando se mistura verniz, diluente, nitrato de prata, bário, metanol ou álcool nos quadros. O artista confessa ter usado em suas telas pigmentos até perigosos, como o verde *Schweinfurt*, que contém arsênio. (...) Em 1986, Polke surpreendeu o público da Bienal de Veneza com uma "mistura especial" de tinta de parede para o Pavilhão Alemão, sensível à luz, umidade e temperatura do corpo. Se havia muita gente dentro, a cor ficava azul; se passava alguma nuvem, ficava rosa (Koegel, 2005).

A interferência de elementos, suas imbricações aleatórias e as relações que estabelecem entre si são aspectos desses trabalhos que informaram parte do vocabulário visual utilizado em minhas pinturas. A sobreposição de marcas e a dinâmica pouco ordenada dos efeitos obtidos são importantes na medida em que exercitam uma certa convivência pictórica das intersecções.

Katharina Grosse⁹ desenvolve trabalhos que se estabelecem nas fronteiras. Entre a Pintura e a Instalação, entre a Arquitetura e as Artes Visuais, entre a Escultura e o Objeto. Tão interdisciplinar quanto a própria Bricolagem. Aqui as questões relativas à especificidade dos conhecimentos e técnicas dá lugar a ensaios visuais sobre a noção de um espaço expandido – em termos conceituais e também cartográficos.

Muitas de suas obras são mais como ambientes forjados, em interatividade com os ambientes maiores que os circundam e com ambientes individuais visitantes. A escala humana é relativizada, e as relações entre os elementos no espaço assumem diversas perspectivas. É um trabalho que incita perguntas¹⁰. Que nos lembra a força que algumas afirmações simples têm. As cores são vaporizadas de maneira pouco previdente. O mais importante parece não ser as áreas de cor, como se complementam, o que querem representar; mas sim o próprio ato de demarcar espaços, reinventando-os.

⁹ Artista alemã e desde 2010 professora da mesma *Staatliche Kunstakademie*, em *Dusseldorf*.

¹⁰ O que é a Pintura? O que pode a Pintura? Onde se dá a Pintura? Quais as fronteiras criadas pela Pintura? Para que? A partir de quem?



Fig 6: GROSSE, Katharina, 2003.



Fig 7: GROSSE, Katharina, 2004.



Fig 8 : GROSSE, Katharina, 2010.

Gostaria de começar pelo princípio de que não há arte – e, particularmente, não há “arte contemporânea” -- sem uma busca por novas ideias de arte, novas ideias do que seja a arte e de suas relações específicas com o próprio pensamento. Pois aquilo que é novo não é propriamente aquilo que está na moda, mas aquilo que não podemos ainda conceber, não podemos ver ou não temos recursos seguros para julgar – que é justamente o porquê de o novo nos forçar a pensar, e a pensar conjuntamente (RAJCHMAN, 2011: 98).

O pensamento em torno do que não se encaixa no que usualmente se considera inteligível permite apropriações outras dos elementos que estão à disposição. A Bricolagem como estratégia persiste na identificação de fronteiras como possíveis entraves para o processo criativo, por subjugar a capacidade de justaposições e associações inesperadas. Quando Grosse pinta seu quarto de dormir (Fig 7) sem precauções quanto ao que é ou não (a)tingido, ela está assertivamente dedicando-se à tarefa de investigar. Sua investigação assume um caráter infantil, que parece querer resignificar procedimentos consagrados e delimitações pressupostas.

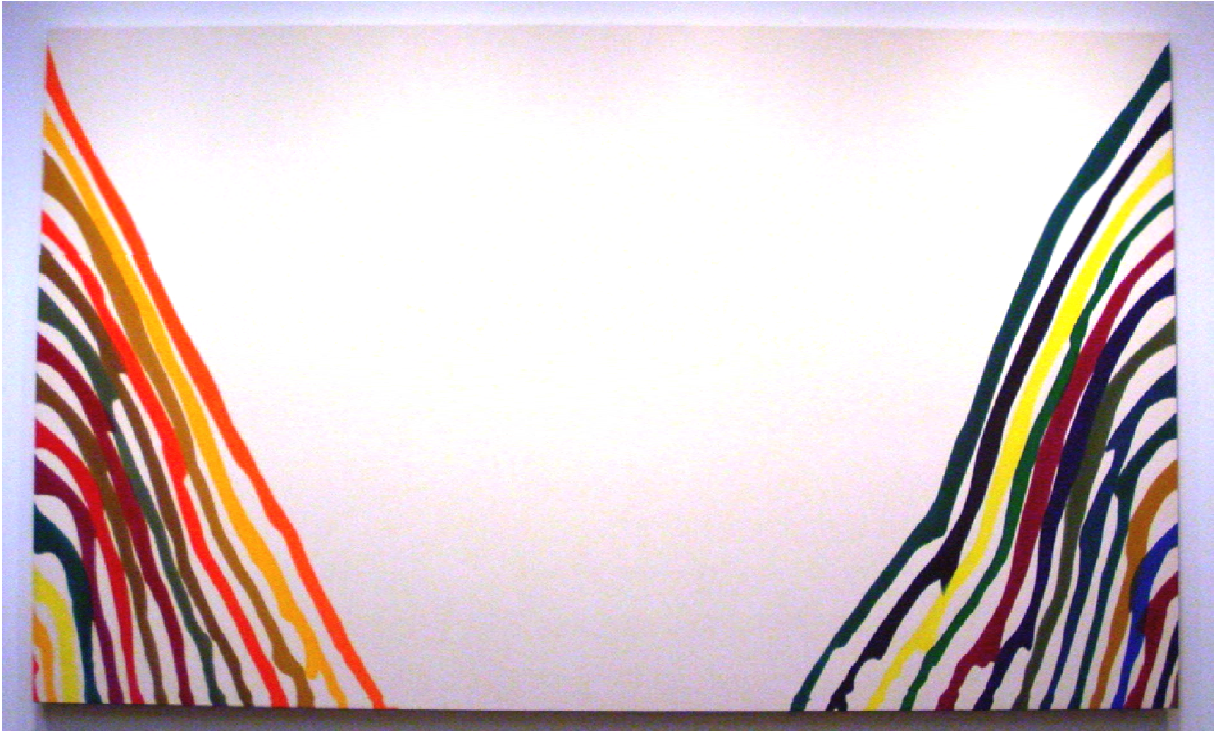


Fig 9 : LOUIS, Morris. Beta Lambda (400cm x 250cm) 1961.

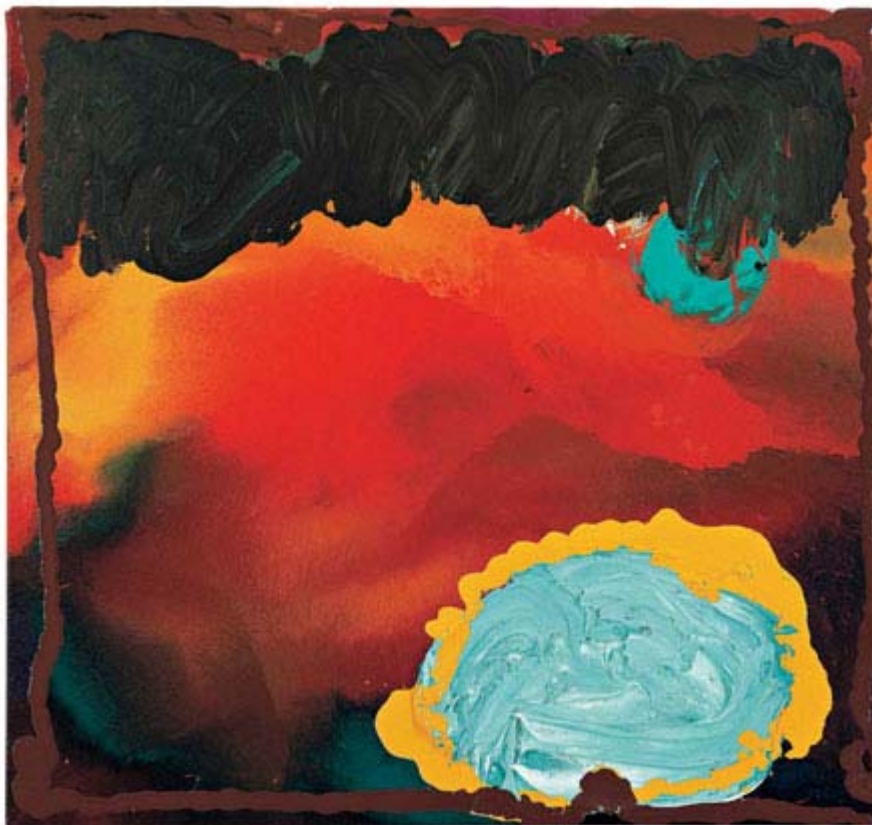


Fig 10 : OLITSKI, Jules. Revelation: Red, Black and Turquoise (86,4cm x 91,4cm) 2006.



Fig 11: OLIVEIRA, Henrique, *sem título* (160cm X 180cm) 2006.

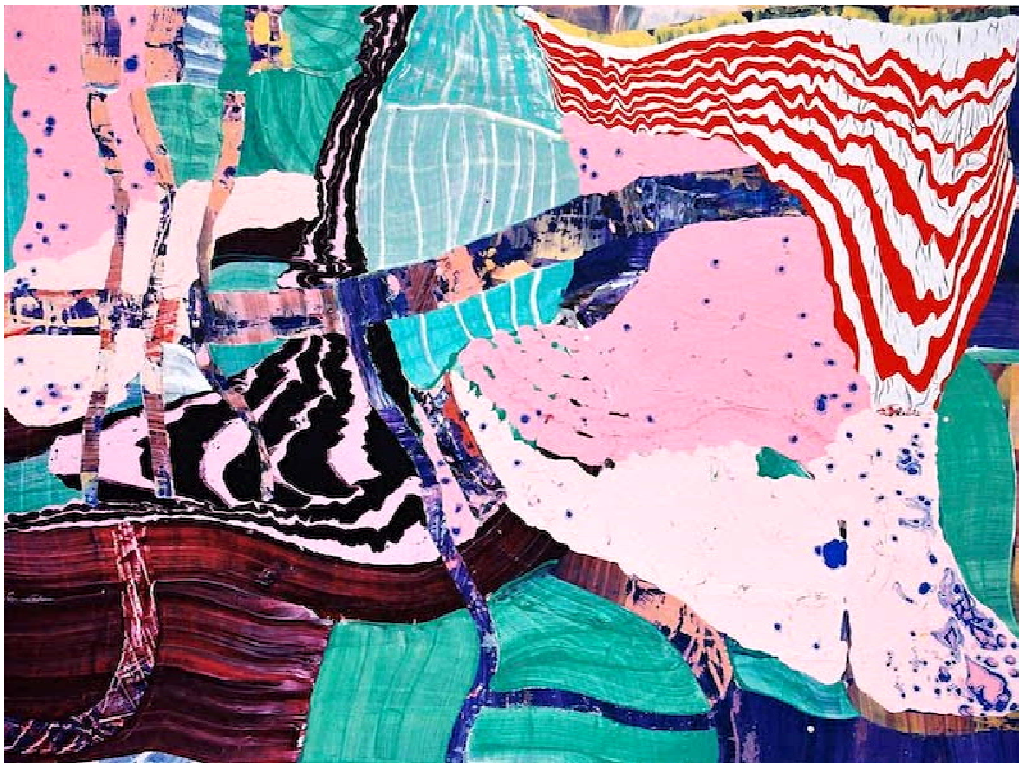


Fig 12: OLIVEIRA, Henrique, *sem título* (130cm X 180cm) 2005.

O trabalho de Morris Louis oferece uma combinação entre simplicidade, imensidão (a escala é significativa) e variedade. A profusão de cores e sua inserção categórica no espaço branco sugerem movimento e criam uma sensação de respiro, quase aérea. O trabalho de Jules Olitski traz elos mais ou menos artificiais entre os elementos pictóricos, a suposta continuidade de áreas de profundidade é quebrada com a anexação de planos destoantes. Uma característica que também surge nas pinturas de Henrique Oliveira, quando proporciona a coexistência de realidades plásticas que brotam de locais diferentes num mesmo, ainda que múltiplo, plano. As seções da tela ora estão próximas, ora se aprofundam no espaço criado por meio de contrastes entre cores e texturas, gerando relevos visuais estimulantes.

Essa possibilidade de transições um tanto súbitas dentro de uma mesma realidade visual é extremamente fértil, e ecoa conceitualmente às realidades humanas, repletas de subjetividades, contextuais. São imersões em espaço e tempo co-habitados, compartilhados, num convívio que nem sempre se dá pela chave da concórdia. São paisagens que atualizam, em termos plásticos, mesclas e miscigenações, reverberando as realidades multiculturais. Não apenas a liberdade com que os trabalhos apreendem diferentes técnicas e elaboram metodologias, mas também o próprio sentido e lugar da Pintura são interpelados no âmbito de uma cultura visual globalizada e pós-industrial.

Pintura Pesquisa

Esta pesquisa se iniciou formalmente quando passei a experimentar pinturas em papel. Ainda bastante informadas pela ambientação do Desenho, eram traçadas, lineares e continham elementos dos quadrinhos. Logo descobri o recurso das manchas, quando comecei a utilizar aquarela e aguada para tingir o papel. Fazia vários tingimentos no mesmo papel. Esses tingimentos, de cores e qualidades diferentes, iam se sobrepondo em determinadas áreas ou se excluindo. A ênfase estava na improvisação com os materiais que eu tivesse acessíveis. A tentativa era incluir itens, agregando sujeiras e brilho ao branco.

Nunca havia pintado, ou melhor, já, se pudermos considerar pintura um pedaço de papel A4 e um guache marrom pálido, e podemos!¹¹ Pinte pessoas deformadas, desproporcionais, como se estivessem narrando estórias. Depois pinte em papéis grossos, porosos, por falta de dinheiro e, talvez, por pudor de usar tecido, que dirá chassi... Eu tinha dois pincéis, jogava aquarela escolar colorida no papel e deixava escorrer, secar. Depois desenhava algum borrão com pincel e nanquin e esperava secar. Depois desenhava alguma figura humana ou animal, que nunca saía como eu havia imaginado e, por cima disso, ou tampando algumas partes disso, eu fazia stencils com restos de tinta acrílica em bisnaga. Por cima disso eu colava adesivos infantis de lojas de um e noventa e nove, ou recortes de papéis coloridos em formatos geométricos de vários tamanhos e cores. Às vezes eu adicionava purpurina em algumas regiões do papel e, ainda, colava lantejoulas do acervo de costura lá de casa.

¹¹ Os trechos em itálico são excertos do ‘diário de campo’ que mantive ao longo da pesquisa em questão.



Fig 13: LUNA, Ianni, *sem título*, técnica mista, A3, 2011.

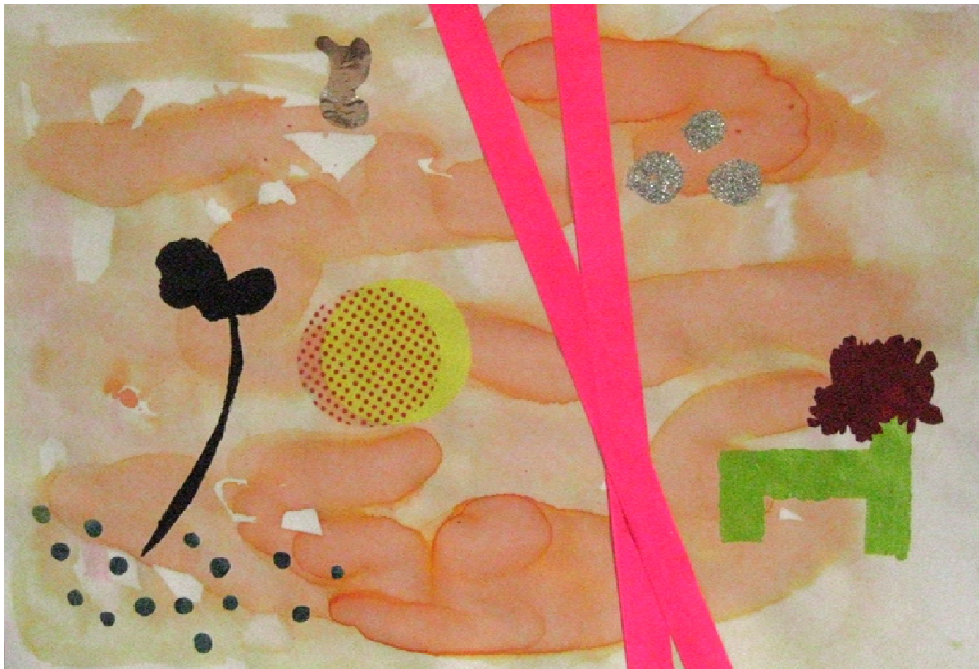


Fig 14: LUNA, Ianni, *sem título*, técnica mista, A3, 2011.

Fiquei longos meses ocupada com as pinturas em papel e nessa época minha atenção estava voltada para a possibilidade de trazer vários elementos para o mesmo espaço. A colagem (*Collage*) permeava a paisagem conceitual com a qual eu estava começando a relacionar essa proposta. Um tímido flerte com o Design Gráfico e alguma experimentação com softwares de manipulação de imagens digitais, me trouxeram a noção das camadas de maneira mais consequente. Experimentei com Tipografia e Fotomontagem. Logo me ocorreu brincar com a escala, tentar soluções em tamanho maior, potencializando as distâncias e corporificando o espaço. Os pincéis duros porque mal lavados, pequenos demais, finos demais, foram trocados por trinchas e espátulas.

Primeiro, os materiais: suporte, tintas, imaginação e tempo. Um tecido grosso, de lona, um pouco maior do que a medida dos meus dois braços abertos, da cintura até um tanto acima da cabeça. Preparado com uma mistura de água, gesso crê e cola branca, em partes iguais, por mim mesma aplicadas, em duas demãos. Tintas das mais diversas: velhas e ressecadas, novinhas e fosforescentes, aquarelas, acrílicas, vinílicas, óleo. Spray cor-de-rosa, tóxico, de cheiro forte e impregnante. Spray ao ar livre faz sentido: é rápido, espaçoso, convincente. Não contamina o ar do apartamento. Grafitti, Pichação, Lambe-Lambe. Tudo isso que surge na cidade, nos muros, e que vai sendo acumulado, de uma maneira cônica, mas improvisada. Tudo isso que, compartilhando um mesmo espaço, se desdobra, vertendo outras dimensões. Eu poderia fazer como a Grosse: levar a selvageria de volta para a Pintura.

As camadas, como possibilidade matérica, se tornaram o foco da pesquisa no momento em que revisitei pinturas anteriores, 'já terminadas', agregando mais tinta, com espaçamentos temporais de semanas ou, às vezes, meses. Novas camadas trouxeram outros pesos, certas profundidades para o trabalho, que se relacionam com referenciais de uma cotidianidade impessoal de cidade, que lembra a sobreposição de marcas nas ruas. Arte pública urbana, propagandas, sujidades do tempo e das pessoas.



Fig 15: LUNA, Ianni, *sem título*, técnica mista sobre tela (140cm x 188cm) 2012.



Fig 16: LUNA, Ianni, *sem título*, técnica mista sobre tela (137cm x 137cm) 2012.



Fig 17: LUNA, Ianni, *sem título*, técnica mista sobre tela (144cm x 140cm) 2012.



Fig 18: LUNA, Ianni, *sem título*, técnica mista sobre tela (109cm x 163cm) 2013.

A aplicação de camadas sobre camadas, mais ou menos independentes entre si, permite sobreposições mais ou menos aleatórias, numa fórmula que alia controle a acaso. A ação consiste em dispor itens, padronagens, módulos, repetições sobre a tela, sem tanto cálculo, mas com algum senso do que pode agregar sentidos. A 'sorte' e o 'erro' são parte fundamental da poética, na medida em que apresentam o elemento surpresa, incontrolável. Num certo sentido o feio e o impróprio também permeiam essa atmosfera. Aquilo que não combina. A Diferença. Uma atmosfera carregada de sobras em alguns momentos, que acabam por resignificar outras seções da tela, numa convivência pictórica entre matéria, formas e cores.

Se você está assim tão envolvido com a superfície de alguma coisa, com certeza vai achar que a simetria é o meio mais natural. Tão logo se use qualquer tipo de disposição relacional para a simetria, entra-se num tipo terrível de insatisfação, que é exatamente o que a maioria dos pintores tenta evitar hoje em dia. Quando se está sempre buscando esses equilíbrios delicados, aparecem problemas demais (STELLA, 2009: 124).

Os fragmentos que tecem o conjunto das pinturas são resultado de exercícios destacados, feitos a partir de técnicas variadas. Muitas vezes o liame destas seções ocorreu apenas em partes, gerando efeitos eloquentes, assimétricos. O elemento 'faça-você-mesma' do processo foi o que permitiu tentativas e experimentos sem que houvesse uma determinação clara e precisa sobre o que poderia ou não ser feito. Foram trabalhos nos quais a ênfase residiu na pesquisa, na utilização espontânea de materiais e na sondagem de resoluções estéticas. De certa maneira, a Bricolagem enquanto estratégia poética e metodologia de investigação, germinou espaço para uma espécie de amálgama entre História da Arte, Cultura Visual e uma urbanidade semi-cosmopolita, brasiliense, latino americana.

Considerações Finais

O percurso aqui narrado retrata o processo de trabalho que desenvolvi a partir da segunda metade do curso de Bacharelado em Artes Visuais pela Universidade de Brasília. Diz respeito a uma pesquisa em torno e para além da Pintura enquanto linguagem. A convivência de elementos visuais, de contextos diversos, num mesmo espaço pictórico serve de poética e problemática a partir da qual reflexões sobre Arte, Cultura e Contemporaneidade poderiam ser não apenas abordadas, mas experienciadas.

Uma gama de preocupações intelectuais, um conjunto valioso de posicionamentos éticos e estéticos, um punhado de curiosidades sobre técnicas de execução e processos criativos; tudo isso gerou um ambiente propício para o desenvolvimento desta pesquisa. A problemática da convivência foi aparecendo de maneira difusa enquanto ideia geradora para a investigação. Também o universo das camadas -- em sentido amplo -- e a questão das sobreposições, criaram recortes a partir dos quais estabeleci o foco da pesquisa. A Bricolagem como poética pôde interligar estas esferas de interesse às pinturas produzidas e isso deu forma ao discurso em torno do trabalho. Enriquecimentos conceituais dessas ideias foram se elaborando a partir de revisões bibliográficas, pesquisas com base em artistas referenciais e conversas de orientação.

Há aqui um movimento de buscar outras maneiras de tratar as questões, problematizando não somente através de conceitos linguísticos, mas também de poéticas, estéticas e plasticidades. O resultado dessas investigações gera tanto continuidades quanto possíveis novos começos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COELHO, Teixeira & ARRUDA, Teresa de & FALCKENBERG, Harald (curadores). Se não nesse tempo. Pintura Alemã Contemporânea: 1989-2010. Catálogo MASP. São Paulo: Comunicar, 2010.

COOPER, Philip. Assemblage. Grove Art Online, Oxford University Press, 2009. [online]. Disponível na internet em Fevereiro/2013 via [www. url: http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10057](http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10057).

DENZIN, Norman & LINCOLN, Yvonna. O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens. Porto Alegre: Artmed, 2006.

HENTZEN, Alfred. Arte Alemã desde 1945. Rio de Janeiro: Catálogo MAM, 1960.

KOEGEL, Alice. Sigmar Polke: A arte liberta. DW, 2005. [online] Disponível em Fevereiro 2013 via WWW. url: <http://dw.de/p/73pV>.

LÉVI-STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem. São Paulo: Editora Nacional, 1970.

LODDI, Laila & MARTINS, Raimundo. “A cultura visual como espaço de encontro entre construtor e pesquisador *bricoleur*. Caderno do 18º Encontro da ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Transversalidades nas Artes Visuais, 2009. [online] Disponível em Fevereiro 2013 via WWW. url: http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/ceav/laila_loddi.pdf

PLOWMAN, John. The craft of handmade paper. A practical guide to papermaking techniques. New York: A quintet book publishing, 1997.

RAJCHMAN, John. “O pensamento na arte contemporânea”. In: Novos Estudos. São Paulo: Cebrap. n. 91, novembro, 2011 (pp 97-106).

RICHTER, Gerhard. “Notas, 1964-1965” [1965]. In FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília [orgs.] Escritos de Artistas Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009 (pp 113-119).

STELLA, Frank. “Questões para Stella e Judd” [1966]. In FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília [orgs.] Escritos de Artistas Anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009 (pp122-138).

VEDOVA, Emilio. "It's not so easy to paint a nose" (1948) In STILES, Kristine & SELZ, Peter [orgs.] *Theories and Documents of Contemporary Art. A sourcebook of artist's writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996 (pp 51-53).

WOODCOCK, George. *História das ideias e movimentos anarquistas. Vol 1: A ideia*. Porto Alegre L&PM, 2002.