

Universidade de Brasília
Instituto de Artes - Departamento de Artes Visuais

Augusto Salustiano Botelho

ENTRE CROSTAS E CARÇAÇAS
pintura, paisagem e o corpo da cidade

Brasília, 2015.

Augusto Salustiano Botelho

ENTRE CROSTAS E CARÇAÇAS
pintura, paisagem e o corpo da cidade

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

Orientador(a): Prof Dr Vicente Martinez Barrios

Brasília, 2015.

Ao encontro que reanimou as minhas
certezas, sem apagar minhas dúvidas.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	05
APRESENTAÇÃO	08
1. TATEANDO: A PAISAGEM	11
2. O ESPAÇO URBANO E O ERRANTE	13
3. DESDOBRAMENTOS DO CAMINHAR: CIDADE E RUÍNA	18
4. CARÇAÇAS (MATÉRIA, RESÍDUO, FORMATO).....	28
5. CROSTAS: O TEMPO DA TERRA	42
6. PINTURA, PLANO E ESPAÇO: CAMPO EXPANDIDO	47
CONSIDERAÇÕES FINAIS	59
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	60

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Evandro Carlos Jardim. <i>Tamanduateí, contraluz</i> , 1980/2005	16
Figura 02: Evandro Carlos Jardim. <i>Tamanduateí, contraluz</i> , 1980/2005	17
Figura 03: Augusto Botelho. <i>Sem Título</i> . 2014.....	18
Figura 04: Augusto Botelho. <i>Sem Título</i> . 2014.....	18
Figura 05: Augusto Botelho. <i>Sem Título</i> . 2014.....	18
Figura 06: Augusto Botelho. <i>Sem Título</i> . 2014.....	19
Figura 07: Augusto Botelho. <i>Sem Título</i> . 2014.....	19
Figura 08: Amontoado de placas de concreto Faculdade de Tecnologia da UnB. Arquivo pessoal. 2014.....	20
Figura 09: Augusto Botelho. <i>Sem Título</i> . 2014	20
Figura 10: Augusto Botelho. <i>Sem Título</i> . 2014.....	21
Figura 11: Augusto Botelho. <i>Sem Título</i> . 2014.....	21
Figura 12: Augusto Botelho. <i>Sem Título</i> . 2014.....	23
Figura 13: Augusto Botelho. <i>Sem Título</i> . 2014.....	24
Figura 14: Augusto Botelho. <i>Sem Título</i> . 2014.....	25
Figura 15: Augusto Botelho. <i>Sem Título</i> . 2015.....	27
Figura 16: Augusto Botelho. <i>Sem Título</i> . 2015.....	27
Figura 17: Augusto Botelho. <i>Sem Título</i> . 2015.....	27
Figura 18: Augusto Botelho. <i>Sem Título</i> . 2015.....	27
Figura 19: Augusto Botelho. <i>Sem Título</i> . 2015.....	27
Figura 20: Augusto Botelho. <i>Sem Título</i> . 2015.....	28
Figura 21: Augusto Botelho. <i>Sem Título</i> . 2015.....	28
Figura 22: Augusto Botelho. <i>Sem Título</i> . 2015.....	28
Figura 23: Augusto Botelho. <i>Sem Título</i> . 2015.....	29

Figura 24: Canteiro de obras na UnB. Arquivo pessoal. 2015	29
Figura 25: Augusto Botelho. Série <i>Carcaças</i> . 2015. Foto: Thalita Perfeito.....	31
Figura 27: Augusto Botelho. Série <i>Carcaças (detalhe)</i> . 2015. Foto: Thalita Perfeito	32
Figura: 28: Augusto Botelho. Série <i>Carcaças (detalhe)</i> . 2015. Foto: Thalita Perfeito	32
Figura 29: Augusto Botelho. Série <i>Carcaças (detalhe)</i> . 2015. Foto: Thalita Perfeito	32
Figura 30: Augusto Botelho. Série <i>Carcaças (detalhe)</i> . 2015. Foto: Thalita Perfeito	32
Figura 31: Augusto Botelho. Série <i>Carcaças (detalhe)</i> . 2015. Foto: Thalita Perfeito	32
Figura 32: Augusto Botelho. Série <i>Carcaças (detalhe)</i> . 2015. Foto: Thalita Perfeito	32
Figura 33: Augusto Botelho. Série <i>Carcaças (detalhe)</i> . 2015. Foto: Thalita Perfeito	32
Figura 34: Shozo Shimamoto. <i>Mudai (sem título)</i> . 1950.	36
Figura 35: Shozo Shimamoto. <i>Sakuhin (trabalho)</i> . 1951	36
Figura 36: Alberto Burri. <i>Combustione plástica</i> , 1958.....	37
Figura 37: Alberto Burri. <i>Grande ferro M 4</i> , 1959	37
Figura 38: Carlos Vergara. <i>Muro Mole</i> , da mostra “Sudários”, 1994.....	38
Figura 39: Carlos Vergara. Registro de realização das monotípias.....	38
Figura 40: Compensados queimados. Arquivo pessoal.....	39
Figura 41: Série <i>Carcaças</i> . 2015.....	40
Figura 42: Augusto Botelho. Série <i>Carcaças</i> . Registro de queima do compensado. Acervo pessoal. 2015.....	41
Figura 43: Yves Klein. Registro de queima de tela com lança-chamas. 1962.....	41
Figura 44: Yves Klein. <i>Peinture de feu sans titre (F 124)</i> . 1962.....	42

Figura 45: Yves Klein. <i>Peinture de feu sans titre (F 67)</i> . 1962.....	42
Figura 46: Robert Smithson. <i>Non-Site</i> , 1968	44
Figura 47: Robert Smithson. <i>Asphalt Rundown</i> , 1969	46
Figura 48: Augusto Botelho. Registro dos compensados. 2015.....	48
Figura 49: Augusto Botelho. Registro dos compensados. 2015.....	48
Figura 50: Augusto Botelho. Registro dos compensados. 2015.....	48
Figura 51: Augusto Botelho. Registro dos compensados. 2015.....	48
Figura 52: Augusto Botelho. <i>Crosta</i> , possibilidades de montagem. 2015.....	50
Figura 53: Augusto Botelho. <i>Crosta</i> , possibilidades de montagem. 2015.....	50
Figura 54: Frank Stella. <i>Shoubeegi</i> , 1978	52
Figura 55: Nuno Ramos. <i>O semeador</i> . 2015	53
Figura 56: Nuno Ramos. <i>O semeador</i> . 2015	53
Figura 57: Frank Stella. <i>Can Hassan II</i> . 2015.....	54
Figura 58: Augusto Botelho. <i>Crosta</i> . 2015	55
Figura 59: Augusto Botelho. <i>Crosta</i> (detalhe). 2015.....	56
Figura 60: Augusto Botelho. <i>Crosta</i> (detalhe). 2015.....	56
Figura 61: Augusto Botelho. <i>Crosta</i> (detalhe). 2015.....	56
Figura 62: Augusto Botelho. <i>Crosta</i> (detalhe). 2015.....	56
Figura 63: Katharina Grosse, <i>Sem Título</i> . 2004. Foto: Nic Tenwiggenhorn.....	58
Figura 64: Katharina Grosse. <i>I Think This Is a Pine Tree</i> . 2013	59
Figura 65: Katharina Grosse. <i>One Floor Up More Highly</i> . 2011	60
Figura 66: Katharina Grosse. <i>Wunderblock</i> , 2013	60

Apresentação

É estranho pensar no quanto demorei a começar esta apresentação. Obviamente, não é comparável ao tempo que levou o corpo do trabalho, mas relativamente parece que foi um intervalo muito maior de silêncio, de falta de saber o que dizer.

Foi quando pensei em diminuir a rigidez e formalidade que a escrita acadêmica tende a carregar e comecei a pensar de forma simples em quê eu estarei apresentando a você, leitor desse texto, nessa primeira – em verdade, última - página.

Em resumo o texto que se segue é um passeio, uma viagem através de um processo criativo e a consequente, e simultânea, reflexão acerca do mesmo.

Esse processo começou de uma inquietação, uma vontade de se mexer. A partir do movimento, do caminhar pela cidade, uma miríade de possibilidades e caminhos foi se desenhando, e, por muitos motivos, se condensaram neste, aqui descrito.

O caminhar pela cidade me fez descobrir a paisagem, que me levou à descoberta de uma realidade material que me circundava e que, por consequência, me fez perceber que os materiais têm a sua própria dinâmica.

Entender a dinâmica interna dos materiais, e saber enxergar o valor intrínseco de seus processos envolve um colocar-se diante do mundo e das coisas do mundo de uma forma outra. É tentar desconstruir o utilitarismo, as ideias de progresso e evolução, e até mesmo a própria relação humano-natureza e sua tão radical separação.

Nenhuma dessas descobertas se deu totalmente espontâneas, brotando da minha cabeça. As experiências vividas eram mexidas em um caldeirão em minha mente, tendo como outros ingredientes uma série de referências teóricas e artísticas.

Meu trabalho teve como início o desenho figurativo. A partir das caminhadas pela cidade ia desenhando e anotando aquilo que me chamava atenção. Durante esse momento foi uma referência central o trabalho do gravador paulistano Evandro Carlos Jardim, seu método de trabalho consistia justamente das caminhadas pela cidade e de uma constante dialética entre o registro da experiência e a reflexão.

Em seguida comecei a pintar utilizando madeirites e outros materiais oriundos de descarte dos processos urbanos. O trabalho começou a se

direcionar cada vez mais em dois sentidos: a criação através de processos de destruição e construção do e sobre o suporte, e a apresentação dos materiais que compunham a obra, evidenciando suas características e dinâmicas próprias. Na primeira linha foram fundamentais os trabalhos de artistas do pós-guerra, como Shimamoto, do grupo *Gutai*, Yves Klein e Alberto Burri. Na segunda linha a principal referência foi o trabalho de Robert Smithson. Por fim, Katharina Grosse, pintora alemã atualmente na ativa, juntou as duas linhas.

Dentre as leituras destaco, como verdadeiras fundações do trabalho, Anne Cauquelin e seu *A Invenção da Paisagem*, e Nelson Brissac Peixoto com *Paisagens Urbanas* e *Paisagens Críticas*. A proposta apresentada por Cauquelin da paisagem como uma construção histórica da cultura ocidental, construção inclusive retórica que estabelece a idéia da paisagem como algo inerente à natureza, ao real, me fez justamente colocar a minha produção em perspectiva, com o perdão do trocadilho, relacionando-a com a história da arte e os valores e ideologias que carregamos.

Brissac, com *Paisagens Urbanas*, aprofundou a questão da paisagem dentro da modernidade e de sua maior invenção: a metrópole. Percebendo os elementos que me atraíam em minhas andanças, como a ruína e o escombro, e relacionando-os com a leitura do livro pude entender como eles se relacionavam com a totalidade da cidade, com sua história e com a maneira como a enxergamos.

Outras referências foram se juntando a essas e, mais recentemente, as duas coletâneas de ensaios contemporâneos sobre a pintura, *Painting* e *Contemporary Painting in Context* foram fundamentais para começar a me familiarizar com discussões sobre a pintura que estão acontecendo agora.

O processo de tomada de consciência do plano que se iniciou em fins do séc XIX e início do XX, e que se radicalizou nas gerações do pós-guerra e dos anos 60 e 70, tem lançado cada vez mais a pintura no espaço, e refletir sobre o plano, muitas vezes é ataca-lo, rasga-lo, destruí-lo, construir sobre ele ou até mesmo deixá-lo.

Smithson afirmou que a mente e seus processos são como a terra, possuem sedimentações e erosões, tremores e abalos, e está em constante processo de transformação. Assim, convido-o a percorrer, tendo como mapa esse texto, a paisagem da minha mente e visitar algumas localidades dessa paisagem, que se corporificaram na série *Carcaças* e em *Crosta*, obra mais recente.

"As paisagens, tanto quanto as narrativas, têm um sentido de leitura, o autor assina seu jardim: por meio dele, narra a própria vida, dá-lhe sentido."
– Anne Cauquelin

1. Tateando: a paisagem

"As cidades tornaram-se paisagens invisíveis"
(Peixoto, 2003, pg. 25)

Da ação ao pensar e então de volta à ação, ou do trabalho para a teoria e de volta ao trabalho. Desde o início da pesquisa, esse foi o método. Quando comecei a investigação, não tinha realmente um tema, técnica, material, questão ou conceito que gostaria de perseguir. Não havia um problema específico contra o qual me embatia ou pretendia embater. Havia uma vontade primária, vaga, de ação. Uma vontade de andar, "bater perna", percorrer distâncias através da cidade. O desenho era o meio com o qual eu tinha mais envolvimento, então os registros dessas caminhadas se deram por meio de desenhos em diferentes materiais em cadernos de dimensões variadas.

A partir, então, dos próprios desenhos que vinha fazendo e da reflexão sobre os mesmos, percebi que as questões que buscava talvez fossem questões da paisagem, mais especificamente da paisagem urbana. Os temas trabalhados raramente envolviam pessoas e sempre buscavam retratar algum aspecto da cidade ou de um local, fossem detalhes de becos ou edifícios, fossem desenhos retratando espaços mais amplos. A predominância era de desenhos que traziam cenas urbanas desprovidas de pessoas.

Buscando referências bibliográficas que discutissem a paisagem, encontrei, num primeiro momento, a dissertação "Paisagem: entre o sensível e o factual – uma abordagem a partir da geografia cultural", de Yanci Ladeira Maria; e "A Invenção da Paisagem", de Anne Cauquelin - que me introduziram na discussão acerca do conceito de paisagem, sua história e suas características.

Como Cauquelin aponta em seu livro, e Maria reforça em diálogo com outras referências, nós, oriundos da tradição ocidental, temos a paisagem como algo inato, que corresponderia diretamente ao "real" da natureza. No entanto, a ideia de paisagem que carregamos conosco é uma construção europeia historicamente localizada, cuja estrutura e funcionamento nós com frequência ignoramos. Olhamos para uma vista à nossa frente e exclamamos "mas que bela paisagem!", como se paisagem fosse algo que o objeto do nosso olhar "é", não um mecanismo mesmo de olhar. Uma invenção.

E, como toda invenção, tem seus criadores: em algum lugar dos campos da Itália e da Holanda, pintores buscavam uma maneira de representar a natureza na dimensão do plano, tal qual os mestres da antiguidade a representaram em três dimensões em suas esculturas. E se colocavam a missão de representar a criação divina, que, é claro,

existia com base em princípios de harmonia e equilíbrio, cuidadosamente arranjados, assim como acontecia com as composições desses paisagistas. Composição, arranjo, construção, palavras-chave desse processo de formatação do olhar ocidental.

A reinvenção do clássico, colocando-o de acordo com os princípios ontológicos que a filosofia do *cogito ergo sum* inauguraria para a relação do ser humano com a natureza levou à fabricação de engenhosos esquemas de ilusão. Da perspectiva geométrica à invenção da paisagem, a pintura na renascença fabricou o que se tornou a própria escrita de nossa percepção visual.

“Teriam eles (os pintores renascentistas) projetado uma espécie de máquina de olhar a paisagem, ou melhor, de fazê-la aparecer em um lugar onde ela não tinha a mínima razão de ser, impondo-a assim como o único olhar possível para a natureza e em vista da mesma?” (Cauquelin, 2007)

Em sua dissertação, Yanci Ladeira Maria cita o geógrafo francês Augustin Berque, que liga o surgimento da paisagem na sociedade europeia ao surgimento das cidades, cuja existência implicou uma classe do lazer e do ócio. A separação entre as realidades do trabalho no campo e a vida nas cidades é fundamental para o surgimento de um pensamento sobre a paisagem. Como essa classe urbana não trabalha a terra para obter seus alimentos, ela começa a ver a natureza como provedora natural de frutos.

Henri Lefbvre aponta que a partir do momento em que a cidade atinge um patamar de igualdade em relação ao campo, e que seus habitantes param de trabalhar para os senhores territoriais e passam a trabalhar para a cidade, para o mercado urbano, a realidade urbana media a relação do seu "centro e núcleo (de pensamento, de existência)" e o mundo.

De fato, essa verdadeira revolução que a sociedade europeia atravessou durante alguns séculos, essa mudança de paradigma que envolveu a secularização, o humanismo, o renascimento, culminava na cidade, ou dela imanava. Como coloca Nelson Brissac Peixoto:

"Foi no início do século XIX que o homem se defrontou pela primeira vez com a cidade como algo potenteso. Não apenas por ser o palco das duas mais intensas experiências modernas, a máquina e a revolução, mas também por causa da majestade do cenário. É quando se consegue ver as cidades com a imponência natural às florestas, despenhadeiros e mares, com as feições dos infinitos e eternos horizontes, que se tem um verdadeiro paisagismo urbano. Esse espanto - o choque da modernidade - reforça tanto a possibilidade de profunda alienação quanto a de sublime intensidade." (Peixoto, 2003, pg 269)

2. O espaço urbano e o errante

"(...) a paisagem urbana é mais nitidamente paisagem que a paisagem agreste e natural... sua construção é mais marcada, mais constante, ainda mais coagente. Ali tudo é moldura e enquadramento, jogos de sombra e luz(...)" (Cauquelin ,2007, p.150)

Em seu livro "O Pensamento Selvagem", Lévi-Strauss nos mostra que, diferentemente do que se pensava, os povos autóctones da floresta não conheciam apenas aquilo que lhes era útil porque era útil, mas sabiam das possíveis utilidades de plantas, animais e outros elementos justamente porque observavam, classificavam e catalogavam aquilo que viam. Parece ser uma característica humana o ato de observar o seu ambiente, criando relações, classificações e significados entre as coisas.

E assim a floresta percorrida é feita tanto de matéria quanto de símbolos, e o andarilho urbano percorre a cidade, constituída dos mesmos elementos. A cidade é uma floresta invisível de símbolos, mas também um aglomerado de matéria, cada uma dessas dimensões com suas dinâmicas próprias.

O ato dos pintores paisagistas de sair para pintar ao ar livre, ou as expedições a territórios desconhecidos dos artistas viajantes é reencontrado no ato de andar pela cidade. O flâneur urbano é o desbravador de territórios desconhecidos da cidade moderna, descobrindo suas figuras, paisagens e segredos.

"(...) o flâneur conjuga, em seu perambular, espaço interior (do sujeito lírico) e destino coletivo (espaço da cidade). O vínculo de base entre essas duas esferas se faz por meio do espaço (...) e por meio da história, que carrega esse espaço de determinantes e tensões." (Martins, 2005, pg. 51)

Percorrer a cidade é cobrir distâncias, geralmente para ir de um ponto a outro com objetivos específicos. Nesse caso o espaço percorrido é apenas isso, um movimento de passagem. Quando, no entanto, os espaços urbanos são percorridos com outras intenções, deslocar-se pela cidade vira descobrir caminhos. Repleta de signos, verdadeiro mar de informações – visuais, sonoras, táteis, olfativas, relacionais –, sob os pés do errante a cidade se transforma em um universo infinito de possibilidades, e ele a explora como quem adentra em uma mata fechada e densa.

Quando se começa a pensar o andar, e reparar mais em situações e lugares ao nosso redor, percebe-se esses dois tipos bem característicos de caminhar pela cidade, sendo um cotidiano e outro extra cotidiano. O primeiro é ligado à utilidade do dia-a-dia, e busca justamente revisitar, através do olhar do desenho, lugares ou

experiências banalizados pela experiência cotidiana. O outro seria certa busca do estranhamento, ou do mistério, dentro da própria cidade. Uma procura por conhecer os interiores da cidade, por desbravá-la e por mapeá-la. Acaba existindo um trabalho mesmo de cartografia, um tanto fragmentado talvez, mas como é fragmentada também a nossa experiência com a cidade e os mapas que dela construímos mentalmente.

A etapa inicial do trabalho teve como base a caminhada pela cidade e os desenhos que registravam esse percurso em cadernos. Uma referência fundamental nesse momento foi o trabalho de Evandro Carlos Jardim, gravador paulista cuja poética se funda no ato de flânar.



Figura 1 – Evandro Carlos Jardim. *Tamanduateí, contraluz*, 1980/2005
Água-forte e água-tinta sobre papel. 30 x 35 cm.

Tendo como ponto de partida e referencial o seu ateliê (lat. sul 23°32'36", long.w.gr. 46°37'59"), Evandro anda pela cidade de São Paulo registrando em cadernos, ou mesmo nas próprias chapas de cobre, impressões, figuras e ideias. Suas séries continuam ao longo de anos, à medida que o artista revisita os locais que dizem respeito a cada uma delas, acompanhando as mudanças da paisagem e dos tipos urbanos e aprofundando as relações entre seu universo lírico subjetivo e o universo coletivo da metrópole.

“Assim, tal como seus colegas das décadas de 1960 e 1970, Evandro Carlos Jardim também foi tocado pela presença do signo visual no espaço urbano, mas de modo peculiar. (...) enquanto parte significativa dos artistas no período se afina com a poesia do design moderno, faz uso da letra, do sinal e do logotipo, desdobrando a qualidade lógica formal que pode manifestar-se na circulação de mensagens verbais e visuais no meio da cidade, este gravador, flâneur, não se coloca do ponto de vista de um

planejador urbano - que deseja e planeja a intervenção, e com quem o artista moderno frequentemente se identificou -, mas sim no do transeunte que em seu percurso diário transporta a cidade de um lado para outro e a experimenta na pele." (Martins, 2005, pg. 53)

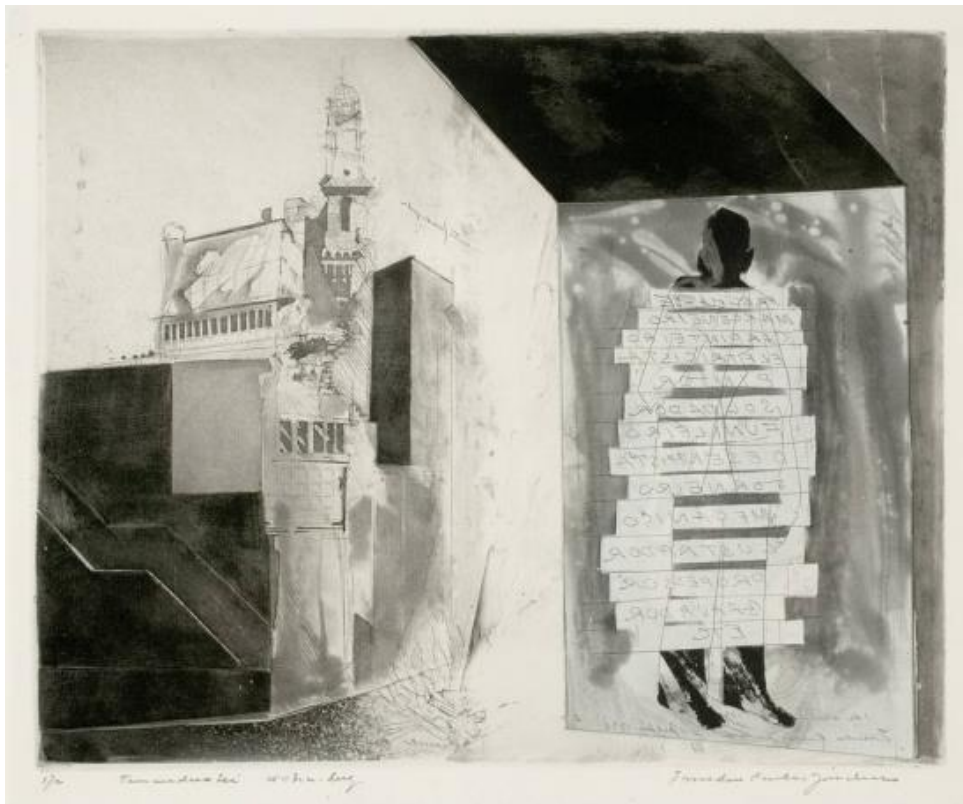
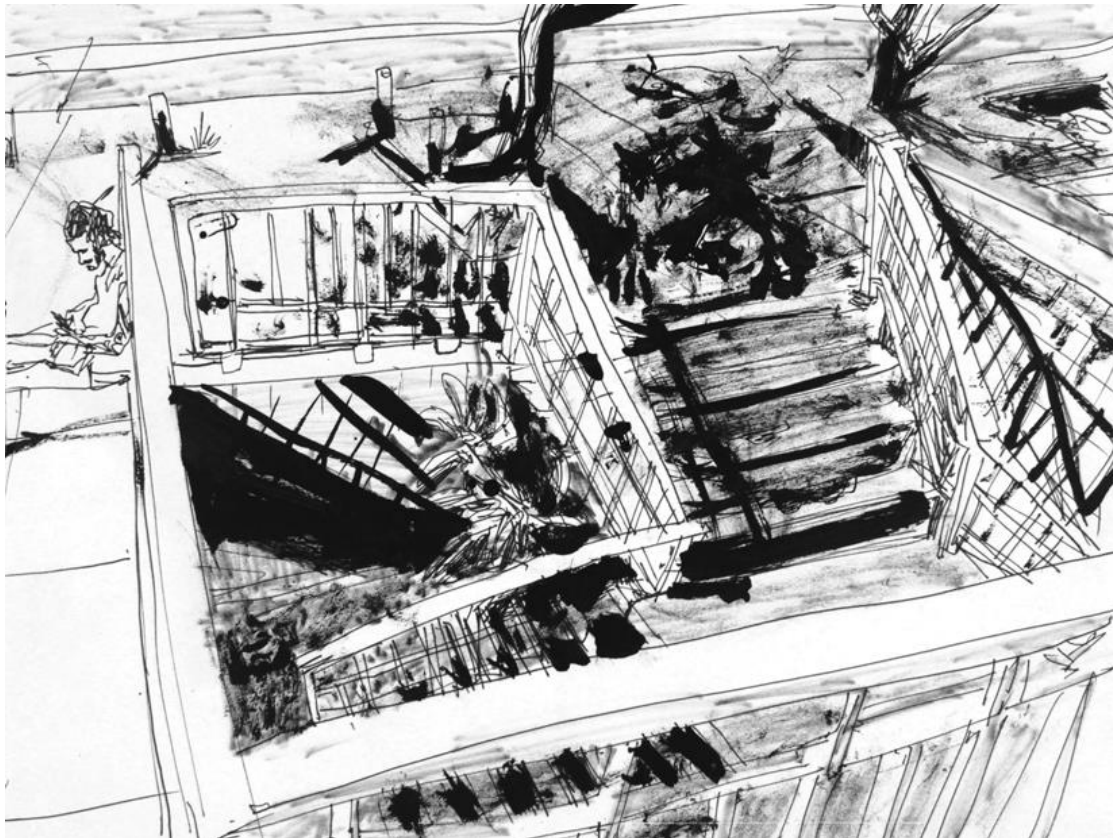


Figura 2 - Evandro Carlos Jardim. *Tamanduateí, contraluz*, 1980/2005
Água-forte e água-tinta sobre papel. 30 x 35 cm.

Apesar das fortes afinidades com o trabalho em técnica, temática e processo de perambular, percebi que o trabalho do Evandro tem algumas diferenças fundamentais com o que eu vinha procurando. Para começar, uma questão que marca profundamente suas gravuras é o processo de várias etapas de desdobramento de uma mesma imagem, onde o artista se debruça sobre a imagem e a constrói, destrói e reconstrói. São desenhos que vão para a matriz de cobre, que por sua vez é gravada; impressa; apagada; regravada; etc. Muitas camadas se sobrepõem em cada uma de suas obras, num trabalho que relaciona diretamente a memória, do artista e da cidade, e seus processos.

Meu trabalho por sua vez buscava mais um instantâneo, uma captura rápida do objeto de interesse. Além disso, meus desenhos apresentavam ausência de pessoas, de sujeitos, meu interesse não estava em representar as pessoas que vivem ou passam pela urbe. O que buscava era mostrar a cidade em si, através de recortes maiores ou menores.



Figuras 3, 4 e 5 - Augusto Botelho. Desenhos de cadernos de 2014.
Dimensões e materiais variáveis.

Ao longo do semestre e do desenvolvimento dos desenhos tornou-se evidente que dentro da paisagem urbana a questão específica com a qual me confrontava era a ruína. Seja em seu aspecto de deterioração, com suas texturas e formas, seja a ruína presente também nos momentos de construção ou nos detalhes das coisas prontas. A ruína se apresentou como o elemento chave, presente virtualmente em tudo

que é construído ou erguido, ela é o eterno devir da cidade, e que se faz presente aqui e ali em seu cotidiano.

Essas questões se refletiam e relacionavam com questões do desenho. A busca de um desenho que traduzisse um traço expressivo e de um aprofundamento da relação com os materiais: o carvão, o nanquim e os vários tipos de papel utilizados.



Figuras 6 e 7 – Augusto Botelho. Desenhos de cadernos de 2014. Dimensões e materiais variáveis.

Nesse momento me foi apontado que poderia ser interessante para o trabalho que ele saísse das dimensões costumeiras dos cadernos para tamanhos maiores. Meu desenho sempre foi um desenho de muito amontoamento de informação, misturando traços, manchas e um impulso por preencher a totalidade do espaço e parecia estar sendo contido pela limitação de tamanho.

3. Desdobramentos do caminhar: cidade e ruína

"O presente torna-se o lugar de uma contínua rememoração"
(Peixoto, 2003, pg 291)



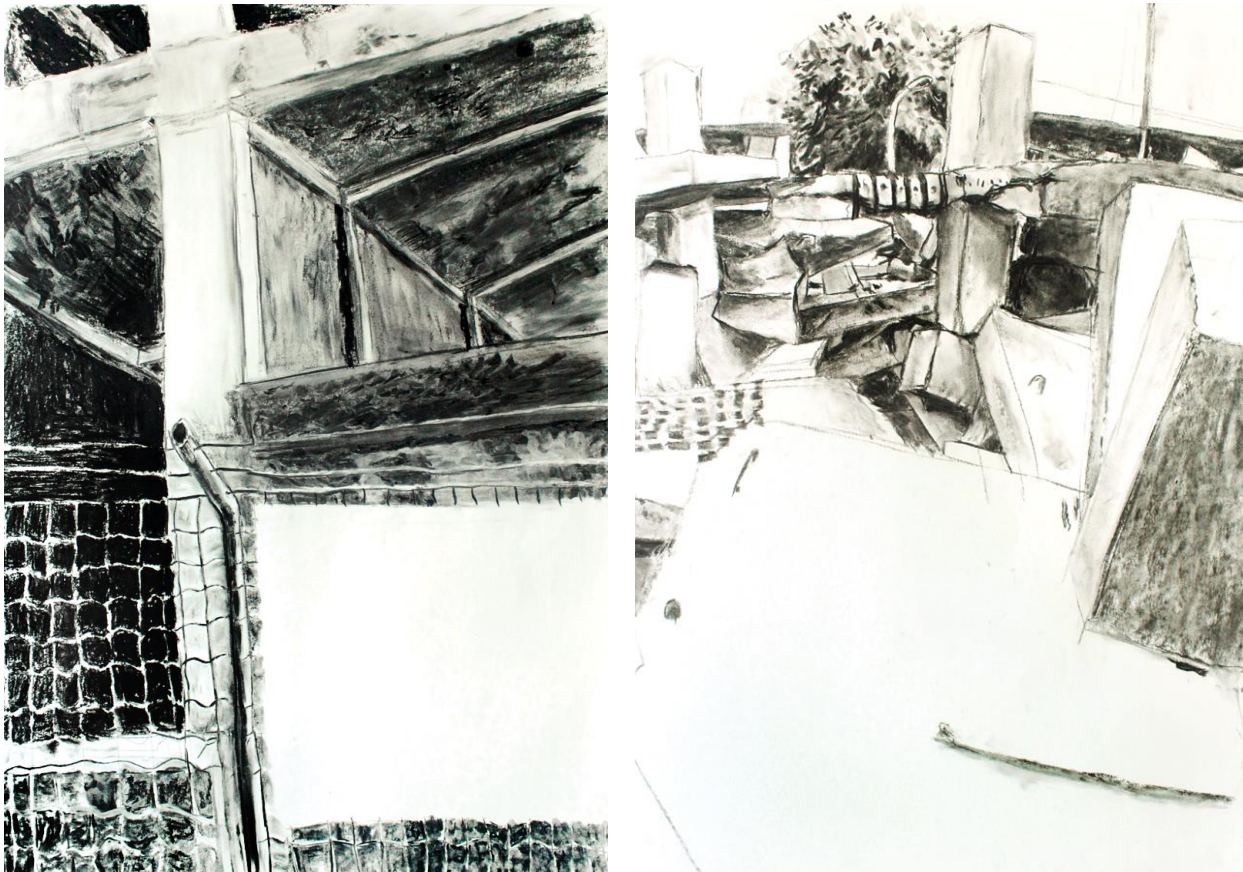
Figura 8 - Amontoado de placas de concreto na Faculdade de Tecnologia UnB

Como parte do processo de caminhada pela cidade, sempre fiz também registros fotográficos. Assim, adquiri papéis maiores, de cerca de 70cmx60cm e comecei a trabalhar no ateliê a partir das fotos que tirava. Foram realizados três desenhos com carvão e bastão de óleo, os dois primeiros de um prédio incompleto abandonado em Águas Claras e o terceiro de um amontoado de placas e peças de concreto próximas à Faculdade de Tecnologia da UnB.



Figura 9 - Augusto Botelho. *Sem Título*. Carvão sobre papel, 70cmx60cm. 2014.

Esses desenhos trouxeram vários elementos dos cadernos anteriores, mas a dimensão e o tempo de trabalho, em ateliê, lhes adicionaram outras características. Ainda existe uma vontade de resolver os desenhos rápido, em uma ou duas sessões de trabalho, mas o local de trabalho, o uso da foto e o fato de não estar presente no lugar permitem uma revisitação maior, um olhar e planejar diferente do desenho feito na rua.



Figuras 10 e 11 - Augusto Botelho. *Sem Título*. Carvão sobre papel, 70cmx60cm. 2014.

Além disso, a vontade de terminar logo aliada à dimensão do papel, fez com que eu contivesse melhor a minha vontade de preencher tudo ou dar um tratamento igual às imagens – é muito mais rápido preencher uma folha de caderninho do que uma folha de pouco mais de meio metro. Essa característica faz com que esses desenhos possuam uma dinâmica interna interessante, com contrastes mais bem trabalhados entre áreas de profusão de detalhes e áreas de vazios, espaços de linhas e de manchas. O segundo desenho, por exemplo, contém um retângulo em branco, que inicialmente seria preenchido por outro papel sobreposto onde estariam impressos fragmentos de um anúncio de imóvel. Acabei não levando a ideia adiante, mas mantive o espaço branco, pois achei que ele contribuía com a composição do desenho e trazia algo de estranho para o mesmo também.

Durante o meu processo de trabalho, é comum que eu vá mostrando o que tenho feito para colegas, amigos e pessoas próximas em geral, colhendo opiniões, percepções e sugestões. Em uma dessas conversas, Marcos Antony, artista e amigo, me apontou que, por mais que eu estivesse falando a respeito de ruínas, essas se encontravam nos desenhos apenas no campo da representação, não fazendo parte da própria forma do trabalho, o que poderia ser uma possibilidade interessante a ser explorada.

Essa observação ficou alguns dias ressoando em minha cabeça, enquanto pensava se seria de meu interesse trazer a ruína para o aspecto formal do trabalho e como o fazer caso assim decidisse. Mas em que consiste, afinal de contas, a ruína?

Toda cidade carrega em si uma pretensão de ser eterna. Em seus prédios, cada vez maiores, em seus monumentos, ruas e praças, a cidade de pedra quer durar para sempre. Entretanto, a própria história nos mostra que ela não durará, e olhamos para as cidades do presente imaginando como serão quando o tempo as tiver percorrido como percorreu as cidades antigas.

Baudelaire, sendo um dos primeiros a perceber um novo paisagismo - o paisagismo urbano - afirmará que a grandeza da permanência da paisagem só poderia ser encontrada na cidade justamente no fugaz e no fugidio. É na evidência do seu constante e interminável processo de transformação que a eternidade da cidade se faz presente.

"É porque o antigo nos aparece como ruína que o aproximamos do moderno, igualmente fadado à destruição. A cidade moderna é o palco de transformações incessantes, que revelam sua precariedade. Ruínas e obras se confundem. A morte já se apoderou dos edifícios que estamos construindo" (Peixoto, 2003, pg. 275)

Em seu texto "Concepts are Mental Images: The Work as Ruin", Marta Jecu desenvolve a ideia de o trabalho ser como uma ruína quando sua existência é um processo em aberto.

"uma ruína mantém uma forma visual, mas transmite sua totalidade através do virtual. Não funciona como uma promessa de significação futura, mas como um tipo de Potencialidade encarnada. (...) Visto como uma ruína, o trabalho se torna uma coleção de momentos." (JECU, 2010)¹

Coleção de momentos, onde a totalidade se transmite virtualmente através dos aspectos ditos e não ditos do trabalho e de suas relações. Um trabalho-ruína sobre as próprias ruínas - sobre os processos de

¹ Tradução nossa. No original: "A ruin maintains a visual form, but transmits its totality via the virtual. It does not function as a promise of future signification, but as a sort of embodied Potentiality. (...) Seen as a ruin, the work becomes a collection of moments"

construção e desconstrução do espaço urbano – me parece que deveria carregar consigo evidências de seu processo de criação e conter, inclusive, atos de destruição dentro desse processo criativo.

Segui então para novos trabalhos com a perspectiva de incluir processos de destruição. A partir de referências de uma lataria abandonada de ônibus, comecei um novo desenho. Minha ideia inicial foi trabalhar com dois papéis de qualidades diferentes sobrepostos. O papel que ficaria por baixo seria um papel paraná, com a maior parte do desenho, e por cima dele viria um papel de arroz. No papel de arroz haveria o desenho de um primeiro plano contendo alguns elementos da lataria do ônibus e uma cerca. Ele seria rasgado e o desenho de baixo apareceria por trás dos rasgos e pela transparência do papel de arroz.



Figura 12 - Augusto Botelho. Sem Título, 2014. Carvão e pastel sobre papel paraná

No entanto, no meio do processo com o papel paraná, comecei a perceber que poderia arrancar alguns pedaços do papel. Sendo um compensado, com várias folhas de papel coladas, eu pude explorar as diferentes camadas dessas próprias folhas, inclusive a diferença de cor entre a primeira e a segunda. A cor, no caso do papel paraná, não é o branco, o “neutro”, mas é uma cor com sua presença própria, marcando a materialidade do papel e possibilitando o uso não só de materiais que escurecem, como o carvão ou nanquim, como de materiais que clareiam, como o pastel branco, acrílica e outros.

A experiência com o papel de arroz, cuja resistência, quase oposta a do papel paraná, cederia ao uso de muito força, também foi

interessante e trouxe algumas ideias. Usei nesse desenho um tanto de acrílica branca, e me atraiu o fato de o papel ter se grudado à parede com o uso da tinta: pintando de um lado, o outro já se colava à superfície de trabalho. Pensei em usá-lo para desenhar direto na rua, trazendo de volta a experiência de desenhar in loco, e ao final do desenho o papel já estaria afixado no local, ao redor do que retratava, em relação com a paisagem que o inspirou. No entanto decidi, nesse momento, por me focar nas possibilidades que o paraná me abriram, não sabia exatamente o porquê, mas hoje acredito que foi pelas relações intrínsecas que o material trazia com o objeto de interesse – a cidade pós-industrial e a ruína. Enquanto que o papel de arroz remetia a um universo de materiais nobres de grande acabamento, diretamente em contato com uma tradição, o paraná trazia o mundo industrial, sua precariedade e rápida decomposição.



Figura 13 - Augusto Botelho. *Sem Título*. Nanquim sobre papel paraná e colagem, 7 x 8 cm. 2014.

Assim, realizei mais dois desenhos, um grande e um bem pequeno, onde segui com a ideia de representar aspectos da ruína através da própria destruição de áreas do papel, dessa vez com nanquim e aguada. A presença da água facilitou muito a retirada de camadas do papel, por outro lado dificultou a realização de incisões mais sutis, pois o papel acabava rasgando junto. O primeiro deles, já feito a partir de fotos das placas de concreto entulhadas na FT, atingiu um resultado que me pareceu satisfatório dentro do que buscava entre a experiência com o desenho, o traço e as texturas, e a possibilidade de rasgar,

cortar, destruir – em suma, criar o objeto representado através da destruição do suporte.



Figura 14 - Augusto Botelho. *Sem Título*. Nanquim sobre papel paraná. 2014

O desenho menor explorou a adição de material, além da retirada. Nele coleite folhas de papel paraná umas sobre as outras, representando as diferenças de profundidade dos planos do entulho de placas de concreto através de uma sobreposição real das folhas. Essa colagem também fez com que o trabalho saísse do formato retangular, expandindo-se em várias direções.

Com esses últimos desenhos realizados durante a disciplina *Ateliê 1*, surgiu a possibilidade de adição e remoção de matéria, dentro da composição da imagem da ruína. Essas novas ações que começaram a compor o trabalho, trouxeram a perspectiva dos processos que compõe a ruína para a própria forma do mesmo, e envolveram também uma mudança com relação à maneira como a imagem era construída.

Era comum que essas áreas de incisões e rasgos acontecessem em partes do desenho que trazem uma maior quantidade de informação.  possível perceber várias camadas aparecendo umas por cima das outras, o próprio ato de rasgar traz um pouco dessa história por detrs, e jogar ainda mais tinta por cima do rasgo a encobre. Existe então uma

história de constante construção daquela imagem e destruição de algumas de suas partes embutida nesses momentos.

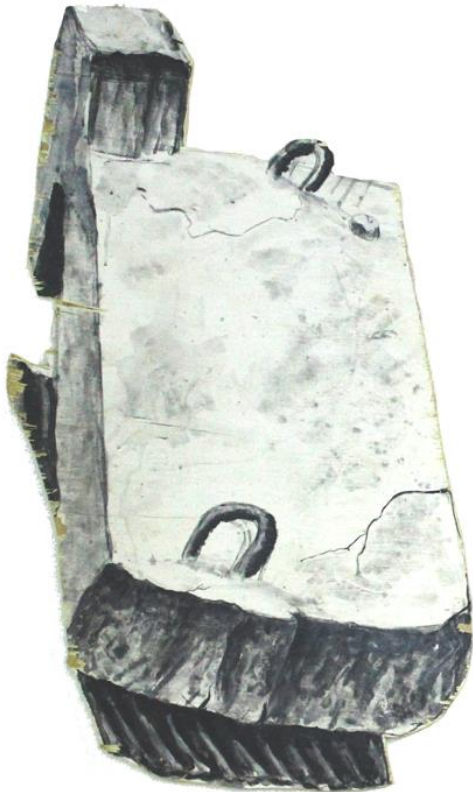
Essa nova perspectiva também evidenciava um desejo de relação mais direta com a matéria. De fato, esse desejo parece surgir da própria tomada de consciência da materialidade do suporte que ocorreu nesse momento, e cuja importância só aumentou, chegando a ser um dos pontos cruciais do trabalho atualmente.

Sem ter nada disso muito claro comecei a me mover do desenho para a pintura, me matriculando na disciplina de pintura 2. Comecei com uma primeira série cujo suporte era sobras de madeirite. Essa escolhia trazia em si uma vontade de usar como matéria-prima do trabalho materiais característicos da cidade, da vida urbana. Vontade que já se fazia presente no uso do papel paraná, compensado industrial de papel com usos diversos, e se aprofundou com as sobras de compensados de madeira.

Em termos de composição, buscava explorar a possibilidade de sobreposição de planos que o pequeno desenho no paraná havia sugerido. Comecei, então, a pintar várias das peças de concreto que havia fotografado no entulho da FT e que serviram de modelo para o trabalho anterior. Dessa vez as pintava isoladamente, uma em cada peça de madeirite – com a intenção de juntá-las depois em uma mesma imagem composta por suas sobreposições. Essa ideia trazia a possibilidade de montar o trabalho de inúmeras maneiras, incluindo diferentes distâncias entre cada peça, por exemplo, ou brincadeiras com a perspectiva representada e a perspectiva real dos materiais dispostos no espaço.

Os madeirites utilizados para fazer essas primeiras pinturas foram adquiridos de sobras na marcenaria da UnB. Apesar de serem sobras, no entanto, eles eram um material com uma qualidade de acabamento boa em geral, não ficando muito aquém de uma tela. Como não pintava há muito e estava sem experiência com a tinta, decidi preparar os primeiros como se prepara uma tela, o que cobriu toda a superfície do suporte de branco, ocultando em parte as suas características materiais.

Fiz as primeiras pinturas e olhando hoje percebo de forma bem marcada a presença de um pensamento do desenho direcionando a pintura. Todas elas tem uma forte influência da linha na construção da figura, alguma na verdade se apoiando totalmente em uma estrutura linear.



Figuras 15 a 19 – Augusto Botelho. *Sem Título*. Primeiras pinturas em acrílica sobre madeirite. 2015

Consegui encontrar um lâmina grande (cerca de 1,80mx 0,80m) e comecei a planejar sobre ela um painel, com várias peças sobrepostas. Planejei o desenho a partir de fotos, comecei a trabalhar na placa grande e em outro madeirite menor que viria anexado à parte da lâmina maior. A idéia era reproduzir o cenário dos entulhos de concreto, com partes saindo do suporte e rompendo com a forma retangular. A sobreposição iria trazer a tridimensionalidade. Em suma, repetir em maior escala o processo da pequena colagem de papel paraná do semestre anterior.



Figuras 20, 21 e 22 – Augusto Botelho. Sem Título (com detalhes).
Acrílica e gesso sobre madeirite. 2015

Quando comecei a pintar ambas as peças, decidi experimentar uma mistura de gesso para nas próprias peças já criar algumas sobreposições e texturas. O resultado foi muito mais do que eu esperava. Com a textura criada pelo gesso, eu não precisava me preocupar em representar quebras, desníveis e fissuras com a tinta, explorando as manchas mais soltas em relação aos próprios volumes. Na peça maior também planejava deixar partes do desenho em carvão à mostra, não completando e fechando toda a imagem.



Figura 23 – Augusto Botelho. *Sem Título*. Painel maior incompleto. Acrílica e gesso sobre madeirite. 2015

No entanto, sem ter conseguido cortar as primeiras pinturas no formato das figuras, como havia planejado, e com dificuldades de resolver a composição dessa pintura maior, encontrava-me bastante indeciso quanto aos rumos do trabalho. Fui então ao canteiro de uma obra parada há um bom tempo na UnB e peguei alguns compensados de madeira utilizados para cercar o terreno. Um tanto diferentes dos madeirites que trabalhava anteriormente, são feitos de várias lascas de madeira coladas, possuindo característica de camadas similar as dos papeis paraná.

Eles já estavam caídos no chão e bem desgastados, tendo perdido sua função original e começando a se deteriorar em contato com o solo. Esse material acabou por determinar uma verdadeira virada na pesquisa, levando ao atual caminho que ela segue.



Figura 24 – Augusto Botelho. Canteiro de obras na UnB. Arquivo pessoal. 2015.

4. Carcaças (matéria, resíduo, formato)

"A ação criativa aproveita as tendências da matéria"
(Peixoto, 2010, pg. 15)

Nos dois primeiros compensados que trabalhei, planejei peças de concreto isoladas que seriam anexadas posteriormente a essa espécie de mural que eu vinha organizando. Como as peças já estavam irregulares, quebradas, já as pensava para serem mesmo recortadas no formato das figuras após a pintura. Das possibilidades levantadas pela experiência anterior com a pintura sobre madeirite, estavam ideias de preparar apenas algumas partes da superfície do suporte, deixando os aspectos do mesmo aparecerem, e usar gesso com a acrílica para criar volumes saindo do plano da figura. Explorei em ambas o uso do gesso, fazendo em uma delas um molde para poder criar uma projeção mais considerável com relação ao madeirite.

Após as duas primeiras pinturas feitas sobre os novos compensados, segui pintando o painel maior e fiz mais outras duas com a intenção de serem peças isoladas, onde procurei explorar, diferenças de profundidade de gesso dentro da mesma pintura. Usei também em uma delas pedaços quebrados de gesso que havia guardado para criar uma textura de pequenas pedras empilhadas na base da imagem.

As imagens que surgiram no trabalho com esses quatro pedaços de compensado tinham uma força de expressão diferente dos outros trabalhos. Ainda me encontrava bastante apegado ao mural grande, era nele que planejava resolver o trabalho. No entanto, levei as peças como estavam para a apresentação na turma de Ateliê 2 e Pintura 2 e em ambas foi opinião unânime que eu não deveria recortar os trabalhos nos formatos das figuras. Todos concordaram que o suporte ali representava um papel importantíssimo no trabalho, sendo voz ativa e compondo com a intervenção da pintura, e trazendo inclusive a cor, que se encontrava até o momento ausente. Eu já intuía algo do tipo, e essa percepção coletiva sobre os trabalhos foi o que eu precisei para mudar o rumo, deixando os trabalhos como estavam.

Em uma montagem do trabalho no subsolo da galeria Espaço Piloto pude ver na prática como eles funcionavam bem sozinhos na parede da galeria e conversando durante a montagem com o amigo David Almeida, me foi sugerido como título para a série *Carcaças*.

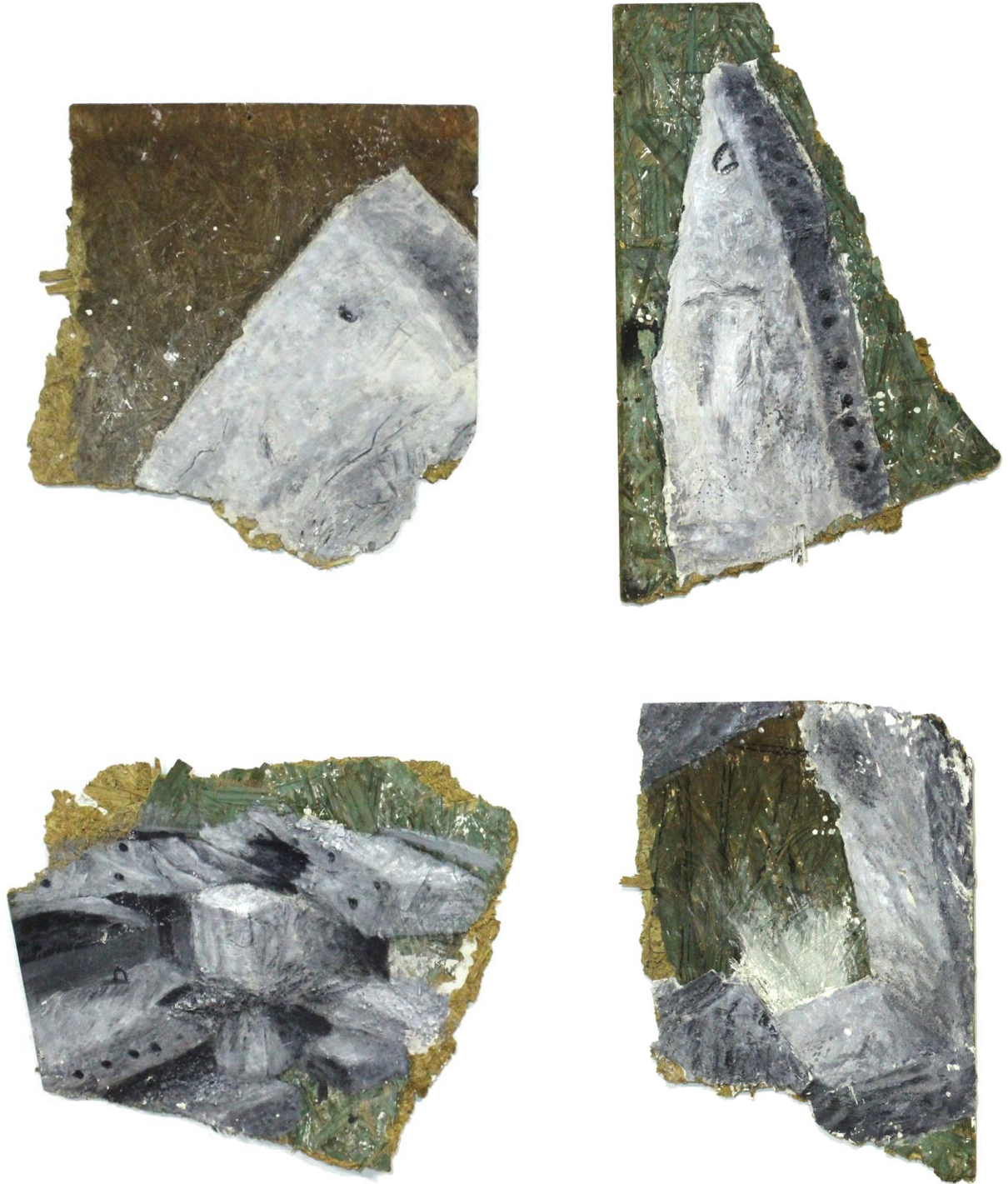
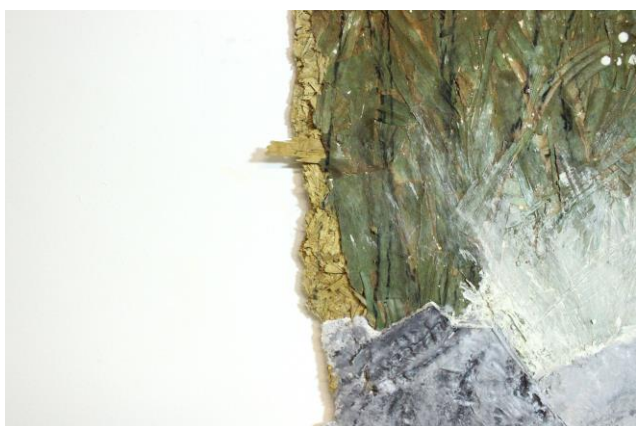
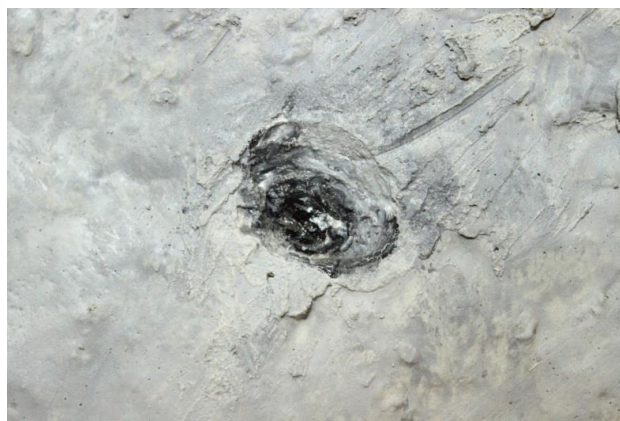


Figura 25 – Augusto Botelho. Série “Carcaças”. Acrílica e gesso sobre compensado. 2015



Figuras 26 a 33 – Augusto Botelho. Detalhes da série “Carcaças”.
Acrílica e gesso sobre compensado. 2015

O nome pareceu servir como uma luva. Separadas e isoladas de seu contexto original - onde se encontrariam todas entulhadas juntas-, em um espaço novo e muito marcante, emergindo através de texturas e manchas, cada uma dessas pinturas parecia ter mesmo uma personalidade ou individualidade próprias. Além disso, são todas restos. O suporte é resto, a figura representada é resto, todos eles descartes, sobras do corpo da cidade.

Existe então como elemento fundamental desse trabalho o contraste entre as zonas em que o suporte aparece e onde o gesso ou a tinta se sobrepõe a ele. Isso se dá tanto pela diferença de texturas quanto pela relação com a cor. Enquanto a pintura, que busca de alguma forma representar objetos do mundo real, não contém cor, explorando apenas as diferenças de tonalidades de brancos, pretos e cinzas, o suporte traz a cor e evidencia o seu pertencimento ao mundo real e o caráter de representação do que está pintado.

Esse contraste traz à tona uma questão um tanto recorrente na arte moderna e contemporânea, que já vinha se mostrando sutilmente desde antes. Enquanto os desenhos se configuravam como trabalhos estritamente figurativos - por mais que as manchas e texturas tenham um papel fundamental na pesquisa -, sinto que o trabalho começou a se dissolver em uma região mais ambígua entre a figuração e a abstração na série *Carcaças*. Eis que (re)surge aí a questão da abstração e da figuração.

A nossa relação com a figura muda, e muito, após as vanguardas modernistas e o surgimento da fotografia e do vídeo. Tomamos maior consciência dos elementos simbólicos, estilísticos ou até ontológicos que cada figura carrega.

Esses elementos já estavam lá, quando os pintores clássicos pintavam uma paisagem, mas hoje se fazem mais conscientes. Em um trabalho que parece se direcionar cada vez mais para a relação com a matéria e suas dinâmicas, que se seduz pelas texturas e outras características sensoriais do material degradado, por que a presença da figuração?

“(...)percebemos também que em inúmeras obras figurativas contemporâneas, a figura gravita ou flutua no espaço da representação, a figura aparece fragmentada, isolada, estática, atemporal, insinuada, criptografada e, muitas vezes, descontextualizada.” (Kern, Federizzi, Costa et al, 1998, pg. 88)

O espaço da representação, nas *Carcaças*, não é um espaço neutro. Então essas figuras são atravessadas pelas questões de um espaço, o do suporte, que já carrega uma história e visualidade muito marcadas. Aí a figuração entra para reforçar elementos que fazem parte da

realidade do material utilizado como suporte, e vice-versa. A figura fragmentada, isolada no espaço da tela, aqui com ele cria uma relação e ambos reforçam a experiência de ser ruína.

“As imagens são ícones, pois têm características dos objetos representados, por ‘semelhança ou relação” (Kern, Federizzi, Costa et al, 1998, pg. 90)

As características dos objetos representados - as placas de concreto-, e do suporte – os compensados – são de mesma natureza. Ambos são produtos industriais, ambos fazem parte do processo de construção e edificação da cidade, e ambos são descartes desse processo. Sua materialidade fala das mesmas questões, do que sobra enquanto a cidade cresce e se transforma, do que a cidade abandona, e que a princípio se deteriora e perde, mas muitas vezes pode viver além da vida da própria cidade.

O abandono da representação da imagem do conjunto de entulhos localizado em um espaço definido, como planejado no madeirite grande, pela representação de recortes ou pedaços foi também o abandono de certa narrativa desse lugar. A saída para as figuras isoladas e sua relação com o suporte muda o foco para falar das características das próprias peças isoladas e do próprio suporte. Em muitos casos é possível que a reconhecibilidade do que é representado até mesmo se perca. De certa forma, evidenciar as características materiais das coisas parece abdicar ou até mesmo opor-se a uma representação da totalidade da forma visível da coisa.

No artigo *A figuração na arte contemporânea: alguns exemplos*, os autores dirão que é comum na arte contemporânea que a figura apareça de outras formas, não necessariamente representada na obra, mas evocada, tanto através de títulos, como no caso de muitos dos trabalhos de Cy Twombly, quanto através da utilização de pedaços de materiais que contenham características e atributos sensíveis que remetam à figura.

“Esta procura em fazer aparecer primordialmente a matéria talvez seja uma busca atual, em arte, da essência das coisas” (Kern, Federizzi, Costa et al, 1998, pg. 84)

As carcaças trouxeram à tona a questão da matéria. De forma marcante, expressiva e impossível de ser ignorada, o suporte começou a falar e a ter tamanha influência que o que estava sobre ele não podia mais existir da mesma maneira sobre outra superfície qualquer, eram coisas interligadas em fluxos de contradições e reafirmações um do outro.

Há uma relação direta com a geração de artistas que, em diversos países, durante o pós-guerra, realizaram um verdadeiro "ataque ao plano" da pintura. Através de processos de destruição do mesmo, de cortes, perfurações, quebras, ou de adição de matéria, construindo tridimensionalidades dentro do plano, muitos desses artistas colocavam em discussão o próprio espaço da pintura. O catálogo da exposição "Destroy the picture: painting the void, 1949-1962", realizada no Museu de Arte Contemporânea de Chicago (MCA Chicago), traz um grande apanhado da obra desses artistas, bom como textos que exploram como aqueles artistas reagiram às questões de sua época através desse ataque direto ao plano da pintura.

"Destroy the picture: painting the void, 1949-1962 foca na desconstrução como um modo de produção na pintura internacional do período pós-Segunda Guerra Mundial até o início dos anos 60. Considera o trabalho de artistas na Europa, Japão e Estados Unidos que encenaram um ataque literal ao plano pictórico. Alguns usaram técnicas como perfuração, rasgo, corte e queimar para trespassar o plano bidimensional. Outros usaram camadas, relevos e assemblage para enfatizar sua tridimensionalidade. Em um nível, esses experimentos representavam investigações puramente formais, enquanto os artistas questionavam o estatuto da superfície como a condição irreduzível do meio da pintura." (Schimmel, 2012, pg188)²

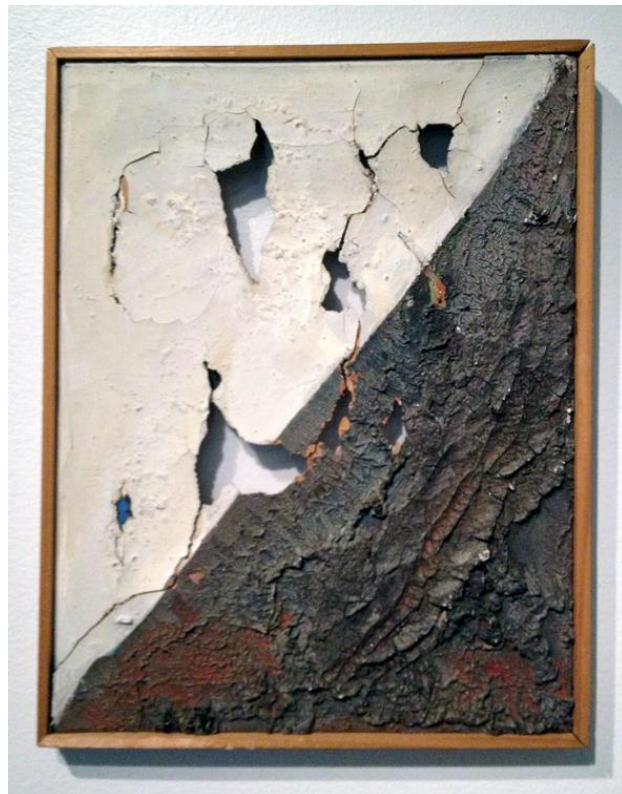
Alguns desses artistas faziam parte do grupo Gutai, no Japão. Dentre eles, me chamou a atenção os trabalhos de Shimamoto onde a tela é furada, rasgada, ou sobre ela são arremessadas garrafas de vidro contendo tinta. A destruição é parte fundamental da produção da obra desse artista, e me lembrou os próprios cortes e vincos que fazia sobre o papel paraná, ou o momento onde quebrava os compensados de forma não planejada, para que adquirissem uma forma não retangular. Jecu dirá a respeito do Gutai que

"Embora o processo de deterioração e transformação que fica em primeiro plano em seus trabalhos sejam concebidos para serem conjugados com ação humana, eles não são compreendidos como uma ordem do subjetivo, nem como um espaço imersivo para o público experienciar, mas sim como uma investigação das possibilidades de fazer a matéria ativa e

² Tradução nossa. No original: "Destroy the picture: painting the void, 1949-1962" focuses on destruction as a mode of production in international painting of the post- world war II period through the early 1960s. It considers the work of artists in Europe, Japan, and the United States who staged a literal assault on the picture plane. Some used techniques such as puncturing, ripping, cutting, and burning to break through the two-dimensional support. Other used layering, relief, and assemblage to emphasize its three-dimensionality. On one level, these experiments represented purely formal investigations, as artists questioned the status of flatness as the irreducible condition of the medium of painting."

vívida - na e através da obra, como uma dimensão completa em si mesma." (Jecu, 2010, pg03)³

A questão central do trabalho é, então, trazer a matéria de forma viva e ativa. Essa relação com a matéria e a colocação do plano da pintura em cheque representa um novo momento na história da arte, onde não mais está em questão a disputa do que colocar dentro do plano, marcada pela dicotomia entre abstração e figuração, mas o próprio estatuto do plano e da materialidade dos elementos que compõem a pintura se tornam as questões centrais dos trabalhos.



Figuras 34 – Shozo Shimamoto. "mudai(sem título)"1950

Figura 35 - Shozo Shimamoto "sakuhin (trabalho)" 1951

A matéria estando em foco começou a levantar novas questões. Trabalhar com o material deveria ser trabalhar percebendo suas dinâmicas próprias, e, sendo esse material um resíduo do processo de crescimento e constituição do tecido urbano, esses elementos deveriam ser levados em conta. A cidade, afinal, se tornou a minha provedora de matéria-prima. E essa matéria-prima é o que seria

³ Tradução nossa. No original: "While the processes of material decay and transformation that come to the forefront of their work are meant to be conjugated with human agency, they are not taken as an order of the subjectiv, nor as an immersive space for the audience to experience, but rather as an investigation into the possibilities of making matter active and vivid - in and through the work of art, as a complete dimension in and of itself."

descartado, gerando um trabalho cuja estética encontra-se sempre próxima a uma situação de precariedade ou instabilidade.

Também com o trabalho exposto na mesma exposição, Alberto Burri foi um artista cujas preocupações pareceram ecoar em meu trabalho. Seu trabalho é sobre um realismo dos materiais, e muitas de suas obras possuem títulos autoexplicativos, que apenas descrevem o que elas são concretamente. Essa situação de deterioração da matéria, com foco em materiais industriais e urbanos está muito presente em seu trabalho.



Figura 36 - Alberto Burri. Combustione plástica, 1958. Acrílica, tecido e vinílica. 119.38 X 149.86 cm



Figura 37 - Alberto Burri. Grande ferro M 4, 1959. folha de metal soldada e tachas em base de madeira. 199.8 x 189.9 cm

Uma diferença marcante, entretanto, entre os trabalhos desses artistas e as “Carcaças” é que, mesmo que ambos os trabalhos tenham em comum essa tomada de consciência e até um intencional destaque para a materialidade dos elementos que compõe a obra, para esses artistas a questão parecia ser a de levar essa matéria para a tela e ali instaurar um novo realismo dos materiais, enquanto que nas carcaças os materiais são tomados como tela e sobre eles são construídas formas e figuras, que não os ocultam totalmente, mas que impedem que se mostrem exatamente como são.

Todos esses artistas conheci mais afundo após ter feito as primeiras *Carcaças*, e o contato com suas obras me ajudou a perceber e encontrar um pouco da história por trás da pesquisa que eu estava começando e a me localizar dentro de um caminho possível na produção artística contemporânea. Dessa forma, foram trabalhos que

me ajudaram muito a pensar minha produção, mas que não foram influências diretas durante o processo criativo.

Um artista que encontra-se como uma referência anterior, dado o meu interesse e envolvimento com a gravura, e cujo trabalho parece dialogar com essas questões é o brasileiro Carlos Vergara, responsável por séries de monotipias em pequeno e grande formato, onde através de pigmentos minerais imprimiu paredes, chãos, fornos e outros locais sobre lonas e lenços. Trazendo para a tela o que mais material há de um lugar, seu chão, sua estrutura, Vergara invoca uma memória desses locais e uma realidade potente da matéria.



Figura 38 – Carlos Vergara. *Muro Mole*, da mostra “Sudários”, 1994.

Figura 39 – Carlos Vergara. Registro de realização das monotipias.

"Todo o problema da pintura atual de paisagens está colocado aqui: a perda da medida, a necessária distância entre o observador e seu objeto, que articula o panorama. Afastar-se demais ou aproximar-se em excesso implicaria perder a paisagem. Vergara resgata a paisagem, que parecia estar desaparecendo do horizonte da pintura, mas na tensão extrema entre objeto e tela. Não há mais, praticamente, nenhuma distância. Quase desaparece também a diferença entre o gesto do pintor e o pigmento, tomado em estado bruto. A pintura retoma seu referencial no mundo, e, ao mesmo tempo, a paisagem só se desenha pelo recorte do olhar pictórico." (Peixoto, 2003, pg 294)

Assim, além de uma afirmação da matéria da pintura, o trabalho de Vergara se coloca como uma discussão a respeito da paisagem. Dirá a seu respeito Nelson Brissac Peixoto que o que o artista faz é trazer a paisagem pra dentro do ateliê e que em seu trabalho

"A dificuldade da pintura em retratar a paisagem - a tensão entre a tela e o exterior - é levada ao limite: a tela cola-se à paisagem, como um carimbo. (...) A distância própria do paisagismo converte-se em absoluta proximidade." (Peixoto, 2003, pg 294)

Durante um intervalo na produção, quando me encontrava em meio à percepção da própria dinâmica dos processos "naturais" pelos quais os materiais que utilizava passavam, veio a seca. E, após alguns meses sem trabalhar, voltei ao canteiro de obras atrás de novas placas de compensado para utilizar. A seca em Brasília, assim como em outros locais de tão baixa umidade, costuma provocar focos de queimada. E a grande extensão de área verde da cidade costuma ser atingida. Ao chegar ao canteiro percebi que aqueles compensados, em contato direto com o chão e o mato do cerrado, não estavam imunes a isso. O fogo havia chegado a eles, e alguns haviam sido completamente queimados.

Um novo elemento surgira dentro do jogo, e prontamente o aceitei. Peguei várias peças em diferentes níveis de queima, de uma totalmente queimada a ponto de sua superfície ter virado uma espécie de escama de carvão, até pedaços cujas bordas eram os únicos afetados.



Figura 40 – Compensados queimados. Arquivo pessoal

Voltei a pintar as peças, e na primeira que escolhi delimito o espaço do gesso bem próximo à área queimada, de forma que sua tonalidade escura poderia representar tanto uma sombra da figura em gesso, quanto ser apenas um recurso de contraste para a obra. Uma grande área da pintura, entretanto, mantinha a superfície verde do

compensado intacta. Eu já havia usado terra espalhada sobre a superfície, para trazer algumas tonalidades avermelhadas para essa região, mas nesse momento o professor Elder Rocha me sugeriu que tentasse reproduzir o processo de queima de forma localizada.



Figura 41 – Augusto Botelho. Série *Carcaças*, Acrílica, terra e gesso sobre compensado. 2015

Experimentei usar álcool para realizar a queima, mas o fogo queimava e se apagava rápido, não durando tempo suficiente para que a madeira começasse a queimar além da superfície e se mantivesse. Assim, montei uma fogueira e coloquei o trabalho acima dela, o que deu resultado. Esse processo, no entanto, não me permitia ter muito controle de onde e como o compensado estava sendo queimado, e para novas queimas outra solução seria necessária. O professor Vicente Martínez me sugeriu o uso de um maçarico como os usados em joalheria ou culinária, e essa possibilidade ainda deve ser testada.

Além das telas com plásticos queimados de Burri, outra referência surgiu diretamente da entrada do fogo como elemento ativo no processo. Yves Klein e sua série de pinturas de fogo, feitas a partir da queima das telas com um lança-chamas. No entanto, existe uma grande diferença entre os dois trabalhos. O fato de o trabalho de Klein ser um ataque direto à tela, seu suporte, faz com que a queima em seu trabalho seja um elemento muito mais violento. Era a própria pintura, afinal, que Klein queimava ali. O fogo, no caso das carcaças, me parece que surge como mais um elemento a reforçar as qualidades e

características sensíveis do material, inclusive trazendo um sinal das mudanças que este sofre com a ação do tempo.



Figura 42 – Augusto Botelho. Série *Carcças*. Registro de queima do compensado. Acervo pessoal. 2015.



Figura 43 – Yves Klein. Registro de queima tela de com lança-chamas. 1962.

Klein era parte do Novo Realismo, grupo que se interessava, também, em reutilizar materiais do dia a dia.

O que me leva a pensar no momento que passei a recolher os compensados na rua. Parece que ali, além de o trabalho se debruçar sobre problemáticas dos planos e da representação da ruína, ele passou a buscar responder um questionamento a respeito desses materiais.



Figura 44 – Yves Klein. *Peinture de feu sans titre (F 124)*, 130 x 97 cm, 1962.

Figura 45 – Yves Klein. *Peinture de feu sans titre (F 67)*, 50 x 38 cm, 1962.

“(novo realismo) dividia um interesse comum em usar os materiais do dia-a-dia no que Restany descreveu como uma “poética de reciclar a realidade urbana, industrial e publicitária” (Schimmel, 2012, pg 196)⁴

O que existe de potência no objeto abandonado? Através dele eu recupero uma história dos meios de produção da própria cidade e da vida urbana? Destruí-lo é também agir sobre essa história e trazê-la à tona?

Essa história de construção e desconstrução que é parte cotidiana da cidade e o fato de minhas matérias primas de trabalho serem compostos de lascas de madeira, também remete inevitavelmente à sua origem enquanto elemento vegetal ligado à natureza. Processado industrialmente e descartado, traz nossa relação com a Terra e os materiais que dela extraímos para a manutenção do espaço urbano, conectando os processos da matéria urbana, processada, aos processos da matéria natural, que se encontraria em estado bruto.

⁴ Tradução nossa. No original: "(nouveau realism) shared a common interest in using the materials of everyday life in what Restany described as a "poetic recycling of urban, industrial, and advertising reality"

5. Crostas: o tempo da terra

"Através dessa cartografia da perda, a civilização parece transformar-se em momentos passageiros da história natural" (Peixoto, 2003, pg. 289)

Abordar a ruína e a cidade é falar de tempo. É impossível imaginar que ele não se coloca quando se elege tal motivo. No entanto, há outros problemas que perpassam nos subterrâneos da ruína, relacionando-se, é claro, com o tempo, mas direcionando nosso olhar para outros assuntos.

Uma dessas questões é o movimento. Não o movimento entendido enquanto uma ação, mas como um processo constante de mudança, de pequenas movimentações. Um movimento só pode existir no tempo, mas o movimento que a ruína evoca possui a natureza de parecer intangível a nós, como se não existisse, talvez justamente por ser efeito de longos períodos de tempo. A ruína aparece para nossos olhos como algo que há muito não se move e onde a vida deixou de passar faz tempo. Ela anula ou esconde no interior de suas marcas do tempo o processo dinâmico que a constitui, de tal forma que, mesmo olhando ruína recentes, como um prédio recém-demolido ou entulhos e outros amontoados em canteiros de obras, temos a impressão de que ali permanecem imóveis desde tempos muito distantes.

O movimento de deterioração acontece invisível a nossos olhos, em outra escala de tempo, em outra dimensão de espaço, mas isso não significa que ele não exista. Robert Smithson irá explorar esse movimento, aparentemente imperceptível, em seus trabalhos. Muito influenciado pela termodinâmica, Smithson perceberá, com as novas idéias nesse campo que surgiram justamente quando este começava a trabalhar que a terra e a matéria possuíam uma dinâmica própria, constante. Se a termodinâmica tradicional pensava os sistemas isolados e o movimento de matéria e energia como um movimento em direção ao equilíbrio, a nova termodinâmica irá voltar seus olhos para os sistemas abertos e longe do equilíbrio. As teorias da termodinâmica clássica funcionam muito bem quando se trata de sistemas isolados, mas quando nos deparamos com os sistemas abertos, justamente aqueles com os quais nos relacionamos no mundo, percebemos que eles são constantemente atravessados por fluxos de matéria e energia, em múltiplos sentidos.

"Enquanto a termodinâmica do equilíbrio foca no que ocorre uma vez que as diferenças intensivas tenham sido anuladas, a termodinâmica distante do equilíbrio estuda sistemas que são continuamente atravessados por um forte fluxo de energia ou matéria, um fluxo que não permite que as diferenças em intensidade sejam canceladas, ou seja, um fluxo que

mantém essas diferenças e as impede de se cancelarem. É só nessa zona de maior intensidade que ocorre morfogênese provocada por diferenças, onde a matéria torna-se um agente ativo, que não necessita de forma pra emergir e se impor.” (Peixoto,2010, pg 48)

A crosta da terra, percebeu Smithson, já não é algo estável, imóvel, parado. Ela está o tempo inteiro em movimento, e seus deslocamentos e sedimentações moldam o nosso arredor. No início do texto, quando falava a respeito das questões da paisagem, apresentei a ideia de que a eternidade da cidade está justamente no fugaz, no seu constante processo de transformação – em contraposição à Natureza, que seria, por excelência, eterna, sublime.



Figura 46 - Robert Smithson. *Non-Site*, Oberhausen (Ruhr, Germany), 1968.

Mas, no final das contas, não é bem assim. A noção da imutabilidade da natureza é tão ilusória como a da imutabilidade da cidade, e talvez nós percebêssemos isso com mais facilidade se atentássemos mais para as diferenças de escala e percepção das dimensões humanas do

tempo e do espaço. A floresta e a cidade estão, ambas, em processo permanente de mudança. Estão em movimento. Um movimento sutil, ditado pela terra em um caso, e ditado pelo maquinário urbano, em outro. A cidade hoje, afinal, parece funcionar por conta própria. E é bem possível que seus processos de transformação se prolongassem ainda por um bom tempo após um eventual extermínio da espécie.

É de certa forma irônico pensar que nós, ocidentais, enquanto construíamos nossa consciência como seres opostos à suposta ordem natural, reproduzíamos, em nossas cidades, em nossa civilização, justamente o seu método. A energia e a matéria estão em constante movimento, e uma linha ligando as movimentações da crosta terrestre e da “crosta urbana” pode ser traçada.

No texto *Uma sedimentação da mente: projetos de terra*, presente na coletânea *Escritos de Artista: Anos 60/70*, Smithson dirá que “A cidade dá a ilusão de que a terra não existe.” A dimensão que a cidade tomou desde o início do período moderno fez com que as cidades chegassem a esse ponto de parecer ter vida própria, e o ser urbano vive a maior parte de sua vida sem ter um contato direto com a parte do espaço terrestre que não é a cidade. No entanto, esse aforisma do artista me parece ocultar a verdadeira ilusão na relação da terra e da cidade em nosso tempo.

Antropólogos e pesquisadores de diferentes áreas tem trabalhado com um conceito recente chamado de Antropoceno. O Antropoceno seria esse novo tempo, essa nova idade da Terra quando o ser humano chega ao ponto de conseguir influenciar as dinâmicas naturais a nível planetário, sendo diretamente responsável por processos de amplas dimensões como o aquecimento global. Nesse contexto, me parece que o que deixa de existir cada vez mais é a própria distinção entre cidade e terra, entre civilização e natureza. As cidades contemporâneas compõem a crosta da terra e como essa composição se dará, daqui para frente, é uma das grandes questões do mundo contemporâneo.

Smithson irá levar seu trabalho a dimensões cada vez maiores, apropriadas, afinal, à escala da crosta terrestre, e buscará trabalhar em sítios abandonados de mineração. Locais estes, pedaços de terra, descartados após seu uso, Resignificando-os em suas propostas artísticas, Smithson cria verdadeiras intervenções na crosta terrestre e na nossa percepção de suas dinâmicas e movimentos. Ele chama a atenção para o movimento e as dinâmicas da terra.



Figura 47 – Robert Smithson. *Asphalt Rundown*, 1969.

Influenciado por essas reflexões acerca do paralelo entre as crostas terrestre e urbana, comecei a pensar no que significariam os processos de sedimentação e erosão da crosta urbana, e no papel que os materiais que utilizava tinham dentro desse processo. Os compensados de lascas de madeira poderiam ser entendidos como sedimentos depositados sobre a terra após um processo de erosão pelo qual foram arrancados da estrutura final da construção dos edifícios, nossas montanhas urbanas.

"A evolução das formações geológicas é resultado da dupla ação de processos tectônicos, que as produzem, e dos processos erosionais, que as destroem. A inter-relação entre esses processos é extremamente complexa. A topografia das paisagens é criada, no início, por processos tectônicos, como a deformação das rochas por deslocamentos das placas. Mas a conformação posterior da paisagem resulta da erosão, que destrói as configurações topológicas originais, e de processos deposicionais, de sedimentação." (Peixoto, 2010, pg. 349)

Mais uma vez, a terra e a cidade dividem um mesmo processo de formação, construído através de ciclos de construção e destruição, ambos igualmente importantes para sua conformação final.

Trabalhar com os tapumes descartados era como o processo de revolver a terra de Smithson, e fui me tornando mais e mais interessado em explorar a materialidade dos compensados em si, não mais pensando em usá-los como suporte para uma outra representação. As peças maiores que havia conseguido já não me provocavam a disposição de interferir sobre elas da mesma forma que fizera com as menores, de antes. Elas tinham uma força e sua própria presença parecia já ser o suficiente. Dirá Peixoto que

“(...) trata-se de um modo de se relacionar com a matéria - através de suas próprias tendências e não pela imposição de uma forma preestabelecida - que balizaria toda a obra futura de Smithson” (Peixoto, 2010, pg. 11)

Só de olhar todos no canto do ateliê de pintura onde costumava empilhá-los já tinha a certeza de que havia uma potência ali, naquele amontoamento. Sabia que queria usá-las como estavam, mas o que fazer ainda era um grande mistério. Assim, tirei um dia para experimentar possibilidades de montagem com os materiais que já havia juntado. Ideias surgiram e desapareceram aos montes. Como os próprios processos de constituição da crosta, minha cabeça era uma sucessão de erosões e sedimentações. Decidi me preocupar menos com as múltiplas possibilidades que o trabalho abria, e me concentrar no que poderia fazer que ainda tivesse uma relação direta com os trabalhos anteriores, para além do suporte utilizado. O rumo que o caminho tomou, mostra uma diferença grande com relação ao trabalho de Smithson.

O trabalho proveniente desses rearranjos de resíduos urbanos claramente não poderia se definir como uma pintura no sentido tradicional do termo. Nem sei se as *Carcaças* poderiam. Existia já latente no trabalho um sentido de intercâmbio entre as mídias tradicionais das artes plásticas, e o deslocamento e organização dos compensados é um movimento que vai ao sentido de uma instalação.

No entanto, para Smithson a questão era a da ação direta sobre a paisagem, sobre a terra. Seu trabalho é sobre a matéria e sobre o espaço, e não entra de forma direta nele o âmbito da representação e do espaço bidimensional, ou plano, ambas questões presentes no meu trabalho desde o início, partes fundamentais dos problemas que venho perseguindo se colocavam em torno das características sensíveis dos materiais e do plano da representação. E o rearranjo desses sedimentos urbanos se dá dentro, e em relação, do âmbito do plano.



Figuras 48 a 51 – Augusto Botelho. Registro dos compensados. 2015

6. Pintura, plano e espaço: campo expandido

“A consideração da pintura nesse campo expandido centra-se na ideia de que a pintura não mais existe como um modo estritamente circunscrito de expressão; ao contrário, é uma zona de contágio, constantemente se expandindo e alargando seu escopo” (Birnbaum, 2011, p 158)⁵

Depois de uma série de testes arrastando as peças de um lado ao outro, criando quinas, paredes e sobreposições. Cheguei a duas possibilidades finais de composição a partir do arranjo dos compensados que me pareceram ser o que eu procurava.

Nesse momento eu não contava com estrutura e nem com ferramentas necessárias para pensar possibilidades de montagem que acontecessem contra a gravidade e as tensões de cada peça. Assim, os rearranjos foram feitos tendo como base o chão, e apoiando, em geral um compensado no outro. Utilizei um banquinho do ateliê para que pudesse ter uma projeção maior para a lateral e sair um pouco do compacto retângulo que as sobreposições mais próximas acabavam causando.

A primeira das duas possibilidades que pensei para fechar esse momento da obra é pensada em relação mesmo ao plano da pintura, realizando-se inteiramente na parede com uma composição horizontal dinâmica. Na segunda explorei uma imagem que tinha na cabeça do plano horizontal da pintura se projetando para fora dele mesmo em um dos outros planos do espaço expositivo, no caso o chão. Nesse caso, o espectador também tem como possibilidade andar por cima da obra, criando uma maior sensação de imersão no trabalho e um diálogo ainda maior com a instalação. No entanto ainda sentia que faltava algo e que essa expansão para o chão ainda não estava bem resolvida. Portanto escolhi para a exposição da diplomação a primeira opção de montagem, por me parecer mais fechada e bem resolvida.

Descobri que essa brecha, esse espaço não totalmente definido em que o trabalho pode existir e transitar entre fronteiras, tem se mostrado cada vez mais interessante e estimulante para mim, e encontra-se não só na fronteira entre abstrato e figurativo, mas também nas fronteiras entre desenho e pintura, entre pintura, escultura e instalação. No atual momento, os meios não se encontram fechados em si mesmos, e não se trata mais de marcá-los e aprofundar suas características particulares, como pode ter sido no modernismo.

⁵ Tradução nossa. Original: "So consideration of painting in this extended field centres on the ideia that painting no longer exists as a strictly circumscribed mode of expression; rather, it is a zone of contagion, constantly branching out and widening its scope."



Figuras 52 e 53 – Augusto Botelho. *Crosta*, possibilidades de montagem. 2015.

Hoje as diferentes mídias desaguam umas nas outras, como muito bem coloca Gitte Ørskou no texto *The Longing for Order: Painting as the Gatekeeper of Harmony*:

"É sempre perigoso pensar em termos de características essenciais quando alguém lida com artes visuais. Pois, obviamente, algumas pinturas são espetaculares e algumas instalações são estáticas. Há pinturas que suspendem completamente toda sua conexão com a história da pintura e há instalações que constituem uma direta extensão da tradição da pintura. Uma pintura individual pode ter mais em comum com instalações, vídeo-arte, fotografia ou mesmo arte baseada em internet do que suas companheiras de mídia-específica" (Ørskou, 2013, pg191)⁶

No entanto, se as diferenças entre os meios forem nulas, em que consiste afinal, um trabalho ser uma pintura, ou uma instalação, ou uma escultura? Não seriam todos simplesmente expressões artísticas e ponto final? O que seriam afinal as características que marcam a pintura, e que podem até nos fazer afirmar, por exemplo, que determinada instalação dialoga com a pintura, ou que um trabalho no espaço é de alguma maneira pictórico?

No recorte acima, a autora já levanta alguns pontos centrais da pintura, como a estaticidade e a conexão com a história da arte. Há um ponto, entretanto, que gostaria de destacar e que aparece como fundamental para o desenvolvimento do trabalho. Esse ponto é o plano. A pintura, dentro da história de sua constituição enquanto mídia específica, foi uma arte do plano, e acho que é possível dizer que esse plano, como se configurou, é uma característica própria da pintura. Sim, o desenho, ou a gravura, também se dão no plano, mas não da mesma forma.

O desenho, em geral, carrega consigo um estatuto de inacabado. Ele é como um registro do caminho de um pensamento. Mesmo encontrando-se em uma folha retangular de papel ele não parece estar contido ali. O desenho parece que vaza para todos os lados, e mesmo o mais figurativo dos desenhos não parece criar a mesma relação de substituição do real que a pintura cria.

Voltando a Anne Cauquelin, podemos dizer que a pintura, e sua construção retórica através da perspectiva, cria uma relação com o mundo em que deixa de representá-lo e toma mesmo o seu lugar. A moldura do quadro é uma janela para o mundo. E olhando por essa

⁶ Tradução nossa. Original: "Now, it is always dangerous to think in terms of essential characteristics when one deals with visual arts. For, of course, some paintings are spectacular and some installations are static. There are paintings that completely suspend all connection with the history of painting, and there are installations that constitute a direct extension of the painting tradition. An individual painting can have more in common with installation art, video art, photograph or even with net-based art than its media-specific fellows"

janela, mergulhamos nela e saímos do outro lado, olhando para o mundo, nosso mundo sensível, através dos mecanismos da pintura que a travessia nos impregnou. E para o engendramento dessa janela e dessa maravilhosa engenhoca de olhar o mundo, a planalidade da pintura é fundamental.

"A questão da pintura depende disso: ela projeta diante de nós um "plano", uma forma à qual se cola a percepção (...) não vemos nem podemos ver senão de acordo com as regras artificiais estabelecidas em um momento preciso, aquele no qual, com a perspectiva, nascem a questão da pintura e da paisagem" (Cauquelin ,2007, p.78)

No novo trabalho, me parece que a questão do plano tomou a frente. Pensando no processo que me trouxe aqui, é interessante perceber que esse problema do plano se colocou mais e mais à medida que dele eu me afastava. Talvez seja um paradigma da arte contemporânea que para falar de nossos meios, muitas vezes precisamos deles nos afastar e justamente colocá-los em evidência, expondo seu funcionamento.

Nuno Ramos possui alguns quadros que têm uma relação direta com meu trabalho nesse aspecto de uma pintura que discute o plano à medida que se projeta para fora dele. Utilizando materiais cotidianos, tinta, restos industriais e outros materiais, o artista cria composições de grande escala, sobre um suporte retangular. O trabalho final, no entanto, rompe com o formato retangular, em maior ou menor grau, à medida que os objetos adicionados à superfície do plano vão se projetando para além dos seus limites.



Figura 54 – Frank Stella. *Shoubeegi*, esmalte e glitter sobre metal.
243.21 cm x 330.2 cm x 82.23 cm. 1978

Outro artista que tem trabalhos com uma aproximação semelhante frente ao plano e a uma construção de pintura que vai para o espaço, mas mantém essa discussão com o plano, é Frank Stella.

Uma percepção que tive enquanto trabalhava em algumas das *Carcaças* era a relação que os volumes mais pronunciados criavam com o plano. Quando usei moldes para levantar estruturas de gesso sobre os compensados com uma distância maior da base, percebi que essa projeção do gesso se encontrava bem evidente logo que este secava. No entanto, após pintá-los, eles não só pareciam se harmonizar com as áreas anteriormente feitas da pintura como pareciam retornar ao plano. Olhando essas peças de frente, é possível nem perceber o seu volume, que fica evidente à medida que o espectador circula em volta da obra e aí percebe sua característica tridimensional de forma mais marcante.



Figura 55 e 56– Nuno Ramos. *O semeador*. Chapas de metal, tubos de metal, tecidos, plásticos e tinta a óleo sobre madeira. Dimensões aproximadas: 240 X 650 cm Exposição Estação Pinacoteca de São Paulo. 2015.

Enquanto observava alguns trabalhos de Nuno Ramos tive exatamente a mesma sensação. Suas telas, muito maiores do que as minhas carcaças, e repletas de elementos projetando-se do plano, pareciam sofrer do mesmo efeito. Olhando de frente, pintura, colagens e pedaços de aço se planificam, se achatam em sutis ilusões de ótica, que parecem existir apenas para logo serem desmascaradas com alguns passos para o lado. É como se o plano da pintura, existindo como base real, como no caso de Ramos, ou virtual, como no caso das carcaças, criasse por si uma aura que puxa todos os objetos ou elementos ali colocados para dentro do seu domínio, para dentro da janela. E a tinta parece ter um papel fundamental nesse processo.



Figura 57 – Frank Stella. *Can Hassan II*. Fundição, alumínio pintado e aço, 1999.

É inclusive interessante comparar os trabalhos de Nuno Ramos e Frank Stella. Ou até mesmo os trabalhos monocromáticos de Stella e outros coloridos do mesmo autor. Quando as peças não apresentam nenhuma intervenção da tinta, quando sua aparência física é apenas aquela do material do qual são constituídos, o trabalho aproxima-se da escultura. No entanto, no momento em que uma cor, ou uma intervenção com tinta, é feita sobre os materiais, o plano parece falar mais alto, subordinando a obra ao seu domínio.

No último trabalho, optei por usar apenas os compensados, não inserindo nenhum outro material sobre as composições. No entanto,

cada peça já traz em si qualidades pictóricas bem diferentes. Elas sofreram intervenções da cidade, através da queima; da terra; dos resquícios de tinta e grafite; da própria deterioração frente ao sol, vento e chuva; e de minha parte: como o pedaço que contém gesso ou pintura em acrílica; queimas artificiais; retiradas de matéria; ou outras intervenções que buscavam simular os processos “naturais” pelos quais passa o material.

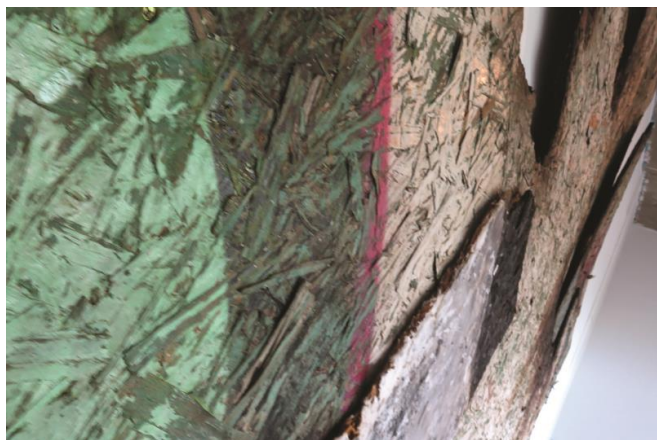
As diferenças entre cada peça, mesmo sendo de um mesmo material, fazem com que o trabalho funcione bem no campo da pintura, e o plano parece querer reivindicá-lo. A cidade e a paisagem urbana são evocadas pelo próprio material escolhido, cujas características sensoriais e materiais encontram-se em evidência dentro da obra. A forma do trabalho o coloca em uma discussão com o plano, construindo uma “tela” de grandes proporções através da sobreposição de planos. Retorna aí uma das minhas intenções iniciais, que havia sido deixada de lado durante a produção das carcaças, onde a multiplicidade de profundidade dos planos acontecia dentro da própria pintura, com o uso do gesso. Em uma montagem rápida no computador, experimentei a possibilidade de expô-lo suspenso na parede, sem ter o chão como base e aí definitivamente o trabalho me pareceu se colocar como uma pintura.



Figura 58 – Augusto Botelho. *Crosta*. Acrílica, gesso, fogo, grafitti, tempo e terra sobre madeira compensada sobreposta. 360 x 240 cm.

Galeria Espaço Piloto – UnB. 2015

Por um lado, esse meu último trabalho parece ter uma relação mais próxima com os quadros de Nuno Ramos, visto que ambos exploram a precariedade dos materiais e sua característica de resíduo ou sobra. Por outro lado, dentro do atual rumo, o trabalho sofre menor interferência com tinta sobre a superfície, com uma intenção de deixar à mostra o suporte “mais cru”, sendo os processos que sobre ele tenham, ou possam ter, acontecido, “naturais”, ou melhor dizendo, esperados, dada sua condição. Essa evidência da materialidade do suporte tem mais proximidade com algumas obras de Stella, que apresentam o ferro de maneira mais direta.



Figuras 59 a 62 – Augusto Botelho. *Crosta* (detalhe). Acrílica, gesso, fogo, graffiti, tempo e terra sobre madeira compensada. 360 x 240 cm. 2015

Em ambos os casos, é importante a presença da deterioração do material. Em maior grau com Ramos e menor com Stella, muitos dos materiais utilizados são de pouca durabilidade, e parece que a deterioração dos mesmos em contato com o ar, uns com os outros e com a tinta faz parte da poética do trabalho.

Em um trecho do seu ensaio presente na coletânea *Escritos de Artista: anos 60/70*, Robert Smithson dirá que:

"Na mente tecnológica, a ferrugem evoca um medo do desuso, inatividade, entropia e ruína. O porquê do aço ser valorizado, e a ferrugem não, tem origem em um valor tecnológico, não artístico." (Smithson, 2006, pg 188)

Trabalhos como o de Nuno Ramos parecem apontar para essas definições de valor. E a valorização da ruína e seu aspecto pictórico potente é algo que me interessou desde o início da pesquisa.

O último trabalho pensado durante esse processo, e que será executado durante a exposição na galeria Espaço Piloto, conjuga e sintetiza esses interesses que me impulsionaram e direcionaram a pesquisa: a relação com o plano na imagem e a evidência das características físicas, sensíveis, dos materiais utilizados.

Outra dimensão que o trabalho certamente ganhará, e que apesar de ainda não ter se concretizado é possível intuir, é a perspectiva de uma relação dinâmica com o espaço expositivo. Embrenhando por uma discussão acerca dos meios tradicionais das artes plásticas e de suas fronteiras - e caminhando no sentido de obras que se apresentam como instalações, ou proporcionam uma experiência similar a de uma instalação no espaço expositivo -, existe como potência de futuros trabalhos o embate direto com esse espaço onde a obra se dá.

O trabalho da artista Katharina Grosse tem sido uma grande descoberta, instigando o pensamento para futuros trabalhos que se direcionem nesse sentido de uma afirmação mais radical da pintura no espaço. Conheci seu trabalho há pouco tempo e ainda tenho muito a digerir de sua produção, mas suas obras me impactaram desde o primeiro momento.

No início de sua atual pesquisa, a artista utilizou um spray de tinta de alta pressão, provavelmente de forma parecida com a que pichadores fazem com extintores de incêndio carregados de tinta, com ele pintando diretamente as paredes de galerias, espaços urbanos e até mesmo seu próprio quarto. Ela dirá:

"A pintura evoca um espaço ilusionista que segue regras diferentes do espaço construído, é por isso que deveria fazer uso diferente do espaço em que é exposta e exibir sua independência dos arredores, iniciada por destacar sua relação desigual com eles. (Grosse, 2013, pg 103)⁷

Ao final de seu livro "A Invenção da Paisagem", Cauquelin dirá que a paisagem e nossa percepção do mundo que surge através dela

⁷ Tradução nossa. No original: "Painting evokes illusionistic space that follows different rules than built space; that's why it should make different use of the space it's shown in and display its independence from the surrounding set-up by underscoring incongruent relationship to it."

encontram-se em crise, e relaciona essa crise às novas descobertas da astronomia e física, com novos espaços em escalas totalmente diferentes da escala humana.

"Não é a lenta degradação que os empreendimentos humanos inflingiram ao solo primitivo, ao clima, à fauna e à flora que assinala o fim da paisagem. É o sistema formal (grande forma e pequenas formas) tradicional que desmorona inteiro diante da descoberta dos espaços infinitos. Uma impossibilidade radical que "proíbe" a analogia entre paisagem natureza." (Cauquelin ,2007, p.180)



Figura 63 - Katharina Grosse, pintura no quarto da artista.
Sem Título. Acrílica sobre parede, chão e objetos variados. 110 x 177 x 157. 2004
Foto por Nic Tenwiggenhorn.

Maximo di Felice, em seu livro “Paisagens Pós-Urbanas”, colocará em evidência o papel das novas tecnologias e mídias, e como elas alteram a nossa relação com o meio ambiente. Para o autor, a visão antropocêntrica, que separa o ser humano do mundo, objetificando-o, e que está na origem da paisagem, já não cabe em um mundo em rede, onde a distinção entre o ser, a cidade e a natureza se dissolve em múltiplas relações comunicativas.



Figura 64 – Katharina Grosse. *I Think This Is a Pine Tree*, at Berlin's Hamburger Bahnhof Museum for Contemporary Art. 2013

Esse processo está em direta relação com a crise da paisagem descrita por Cauquelin, e os caminhos que nos apontam trabalhos como os de Katharina Grosse respondem diretamente a essa crise ontológica do ser contemporâneo em sua relação com o meio. A pintura de paisagem já não pode mais ser tomada pela natureza, a natureza em si é muito maior, muito menor e está em nós mesmos e nossas construções. Cauquelin dirá que

"Deveríamos, então, nos voltar para a simulação de espaços, para a invenção de procedimentos que permitem construir, parte por parte, por um processo analítico de descrição dos caracteres espaciotemporais, algo como uma 'natureza de segundo grau', considerando não apenas o resultado sensível (uma paisagem em imagem), mas as etapas de sua construção (um protocolo)." (Cauquelin, 2007, p.180)

Grosse cria florestas a partir de restos e rochas pintados em jatos de tinta de alta pressão. Misturam-se em suas pinturas-instalação resíduos da terra e da cidade e os elementos do local. Rochas, tinta, placas e a arquitetura se unem na experiência de suas obras. E a pintura, ali, não mais toma o lugar da paisagem substituindo-a ao representá-la, mas é paisagem ao pintar o mundo e criar uma terra efêmera por onde podemos caminhar, terra essa que é a própria pintura. É como se a artista houvesse aberto a pintura de paisagem, de dentro pra fora da tela, rompendo-a e espatifando pelo espaço da galeria os pedaços do mundo representado cobertos pela tinta que os representava.



Figura 65 – Katharina Grosse. *One Floor Up More Highly*. MASS MoCA. 2011



Figura 66 - Katharina Grosse, *Wunderblock*, 2013, acrylic on glass-fiber reinforced plastic; courtesy of Galerie nächst St. Stephan/Rosemarie Schwarzwälder, Vienna © Katharina Grosse, photo: Kevin Todora, courtesy Nasher Sculpture Center

Considerações finais

Cinco anos se condensaram em um ano e meio de um processo de descobertas intenso, estimulante e desafiador. Coloquei-me em uma posição de abertura frente ao trabalho como poucas vezes havia feito, e me permiti ser levado pelos caminhos que dele se desenhavam. Talvez no processo tenha pulado etapas, ou dado saltos muito rápidos de uma coisa para outra, sem finalizar o que vinha antes, mas acredito que a experiência como um todo foi muito frutífera.

O objetivo não estava, em nenhum momento, em fechar um trabalho consistente ou algo do tipo, mas em levar essa experiência da descoberta ao máximo.

Não acredito que o processo criativo seja uma linha reta para onde se avança sempre em um sentido ascendente, e o que ficou pelo caminho, existe apenas para apontar a existência do caminho. Especialmente no meu caso, essa vivência com o trabalho é um constante ir e vir, uma constante mudança de perspectivas. Parte desse processo caótico vem das inseguranças que surgem com as dúvidas e incertezas. Parte é característica intrínseca à minha mente, sempre pulando de uma coisa a outra, muitas vezes díspares, e entre elas criando relações.

Essa característica me fez vislumbrar possibilidades de envolvimento em áreas de estudos interdisciplinares, que juntem pesquisa em artes, antropologia, filosofia e outras disciplinas para pensar e aprofundar essa relação humano-natureza-paisagem-pintura. Espero que assim possa continuar com o uso de referências provenientes de áreas diversas, sem que com isso a reflexão se coloque em um nível raso.

Acredito que o momento que o trabalho se encontra ainda é o de um início de processo, com algumas experiências já feitas e possibilidades mapeadas. A perspectiva de propor trabalhos cada vez mais diluídos entre pintura, instalação ou outras mídias muito me estimula e instiga, e esse processo envolve inclusive repensar os espaços da cidade e as possibilidades que apresentam.

O final de um ciclo é sempre o começo de outro, e espero que esse novo traga novas descobertas e comece a consolidar algumas reflexões e propostas poéticas que aqui comecei a esboçar.

Referências Bibliográficas

BIRNBAUM, Daniel. "Where is Painting Now?" in *Painting*. Org. MYERS, Terry R. Withechapel, Documents of Contemporary Art. 2011

BRUM, Eliane. *Diálogos sobre o fim do mundo*. [online] Disponível na Internet via WWW. URL: http://brasil.elpais.com/brasil/2014/09/29/opinion/1412000283_365191.

DI FELICE, Maximo. *Pasagens Pós-Urbanas: O fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar*. São Paulo. Editora Annablume, 2009.

GROSSE, Katharina. "The Poise of the Head und die anderen folgen", in *Contemporary Painting in Context*. Org. PETERSEN, Anne Ring & BOGH, Mikkel & CHRISTENSEN, Hans Dam & LARSEN, Peter Norgaard. Birketinget 6. Museum Tusculanum Press, 2013.

JECU, Marta. *Concepts are Mental Images: The Work as Ruin*. E-flux jornal #18. 2010.

KERN, Daniela & FEDERIZZI, Gisele & COSTA, Helena Martins & CASTILHOS, Mara & DE LUCENA, Máximo P., Coordenação CATTANI, Icleia Borsa. "A figuração na arte contemporânea: alguns exemplos" in *Porto Arte*, v. 9, n. 16. Porto Alegre, 1998

LEFEBVRE, Henri. *A Revolução Urbana*. Belo Horizonte. Editora UFMG. 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. São Paulo, Ed. Nacional, 1976.

MARIA, Yanci Ladeira. *PAISAGEM: entre o sensível e o factual - Uma abordagem a partir da geografia cultural*. São Paulo, 2010. 133p. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) - Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010.

MARTINS, Alberto. "A cidade e o passante: figuras de Evandro Carlos Jardim" in *O Desenho Estampado: A obra Gráfica de Evandro Carlos Jardim*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2005.

ØRSKOU, Gitte. "The Longing for Order: Painting as the Gatekeeper of Harmon" in *Contemporary Painting in Context*. Org. PETERSEN, Anne Ring & BOGH, Mikkel & CHRISTENSEN, Hans Dam & LARSEN, Peter Norgaard. Birketinget 6. Museum Tusculanum Press, 2013.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo. Editora Senac. 2004.

PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens Críticas. São Paulo. Editora Senac. 2010.

SCHIMMEL, Paul. *Destroy the Picture: Painting the Void, 1949-1962*. Skira Rizzoli. 2012

SMITHSON, Robert. “Uma sedimentação da mente: projetos de terra” in *Escritos de Artista: Anos 60/70*. Org. FERREIRA, Glória. São Paulo. Editora Zahar, 2006.