



**Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais**

FELIPI SANTOS

**SUBMERSO
Formas das Sensações do Fluido**

**Brasília – DF
2015**



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Departamento de Artes Visuais

FELIPI SANTOS

SUBMERSO

Formas das Sensações do Fluido

Trabalho de conclusão de curso de Felipi Souza dos Santos, habilitação em Artes Plásticas/Bacharelado do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Me. Fernando Nisio.

Brasília – DF

2015

Universidade de Brasília (UnB)
Instituto de Artes (IdA)
Bacharelado em Artes Plásticas

Banca examinadora composta por:

Prof. Me. Fernando Nisio (Presidente)

Profª. Dra. Thérèse Hofmann Gatti (Examinadora)

Profª. Dra. Suzete Venturelli (Examinadora)

S237s

SANTOS, Felipi.

Submerso: formas das sensações do fluido.

40 f. : il.

Monografia (Bacharel em Artes Plásticas) – Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Orientador: Prof. Me. Fernando Nisio.

1. Sensação. 2. Fluido. 3. Gesto. 4. Cor. I. Título.

Endereço: Universidade de Brasília. Campus Universitário Darcy Ribeiro – Asa Norte.
Brasília – DF – Brasil. CEP 70910-900.

Site: <<http://www.ida.unb.br>>.

Monografia de autoria de Felipi Souza dos Santos, intitulada “SUBMERSO: Formas das Sensações do Fluido”, apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de bacharel em Artes Plásticas da Universidade de Brasília, em julho de 2015, defendida e aprovada pela banca examinadora abaixo assinada:

Prof. Me. Fernando Nisio

Orientador - Instituto de Artes/ Universidade de Brasília

Profª. Dra. Thérèse Hofmann Gatti

Examinadora - Instituto de Artes/ Universidade de Brasília

Profª. Dra. Suzete Venturelli

Examinadora - Instituto de Artes/ Universidade de Brasília

Brasília – DF

2015

DEDICATÓRIA

*Dedico este trabalho ao meu pai Carlos e minha
mãe Gilvane.*

Eu disse que daria certo!

AGRADECIMENTO

Por definição, agradecer corresponde a compensar de maneira equivalente. Dessa forma, eu jamais seria capaz de compensar de forma justa a todos pelo qual, ainda que de maneira imperceptível, me conduziram a este resultado.

Que minhas palavras sejam o penhor do que verdadeiramente sinto.

Agradeço a Deus, O criador, que por minha causa fez o mundo emocionante em cores, cheiros, texturas, luz e movimento. A minha mãe que me conduziu a um caminho pessoal, acreditando na vocação que me cabia. Ao meu pai pelo exemplo de liberalidade e investimento mesmo quando não entendia minhas escolhas.

Agradeço ao meu irmão gêmeo Flavio que de forma polarizada me permitiu alcançar um universo especial, mesmo que oposto ao dele. Ao meu irmão mais velho, Jorge, por sua paixão pela vida e amor ao trabalho e ao Luis, o caçula, pela sua curiosa curiosidade que me faz pensar no como o outro pensa.

Agradeço a Professora Cida, quem me fez acreditar que a graduação em Artes era possível. A Thérèse Hofmann, que, em sua generosidade, me fez sentir em casa dentro da Universidade com plena liberdade em pesquisa e trabalho. Esta liberdade só foi possível devido à sua pesquisa e longos anos de trabalho que me inspiram à prosseguir para além da graduação. Ao Fernando Nisio, que nunca se permitiu, em momentos de orientação, tendenciar minha pesquisa (isso é muito especial!).

Agradeço, aos meus irmãos postigos Camilla Franco, Jefferson Santarém, Yasmine Meireles, Marcos Paulo, Honan Fernandes, Paula Roberta e Mariana Rios com quem, falando sobre o que é eterno, me tornaram cada vez mais sensível. E a todos os familiares e amigos que, apaixonados, apoiam incondicionalmente meu trabalho.

Enfim, é em mérito de quem me acompanhou de perto que tudo se fez possível. A vocês, toda gratidão.

RESUMO

Influenciado sobre o que vejo no mundo, proponho realizar uma obra que se apresente emocionante assim como é a realidade, dialogando dentro do campo das artes com as formas de ver o mundo de outros artistas. Pelo uso de um material gráfico, o toner, elabora-se uma técnica rápida que me permite executar traços detalhados em suportes de grande dimensão com muita rapidez. Em consequência disto, a proposição da pesquisa tornam possíveis discussões sobre o que se quer ver e como ver, fenômenos da cor e do gesto.

Palavras-chave: Sensação. Fluido. Gesto. Cor.

ABSTRACT

Influenced about what I see in the world, I propose do a work that presents exciting as it is reality, dialogue within the arts with ways to see the world from other artists. By using a graphic material, toner, produces a rapid technique that allows me to perform detailed traces in large media very quickly. As a result, the research proposition made possible discussions about what you want to see and how to see, phenomena of color and gesture.

Keywords: Sensation. Fluid. Gesture. Color.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – John Constable (1776 - 1837): A represa e o moinho de Flatford - c.1811	16
Figura 2 – William Turner (1775 - 1851): Mar em tempestade - c.1840	16
Figura 3 – Georges Seurat (1859 - 1891): Um domingo de verão na Grande Jatte - 1884-6.....	18
Figura 4 – Vincent Van Gogh (1853 - 1890): A noite estrelada - 1889	19
Figura 5 – Wassily Kandinsky (1866 - 1944): Pontas no arco - 1927	20
Figura 6 – Paul Klee (1879-1940): Rua principal e ruas laterais - 1929.....	20
Figura 7 – Julie Mehretu (1970-): Stadia I - 2004.....	22
Figura 8 – Udomsak Krisanamis (1966-): Alice - 1995.....	22
Figura 9 – Ghada Amer (1963 -): My Nympheas - 2011	23
Figura 10 – James Siena (1957 -): The Narrows - 1998	24
Figura 11 – Frances Richardson: 110208 (FR/P 1) - 2008	24
Figura 12 – Felipi Santos (1991-): Abstração I - 2007.....	28
Figura 13 – Felipi Santos (1991-): Rá - 2010.....	28
Figura 14 – Felipi Santos (1991-): Sem título - 2012	28
Figura 15 – Felipi Santos (1991-): Amanhecer - 2012.....	28
Figura 16 – Felipi Santos (1991-): Sol (2013).....	29
Figura 17 – Felipi Santos (1991-): Marcos Paulo - 2013	29
Figura 18 – Felipi Santos (1991-): Paisagem - 2014 e detalhe da obra à direita.	29
Figura 19 – Yulia Brodskaya: Quilling	30
Figura 20 – Material usado na realização da obra.	33
Figura 21 – Técnica de manuseio do material.	33
Figura 22 – Registro diário do processo pictórico.....	34
Figura 23 – Obra na vertical, retrato	35
Figura 24 – Obra na horizontal.....	35
Figura 25 – Felipi Santos (1991 -): Submerso - 2015.....	35

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	PREMISSAS.....	12
3	VISÕES DE MUNDO	16
4	PROCESSO	26
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	37
	REFEÊNCIAS	38

1 INTRODUÇÃO

Quando se busca encontrar uma descrição do que está no cotidiano, observa-se que as coisas que os sentidos humanos podem captar são a única porta de acesso para aquilo que se imagina do real. Sons, sabores, aromas, cores e calor. Sensibilizadas pelo corpo, o mundo se apresenta único para cada pessoa. As configurações dessas sensações que, sintetizadas em mente, interpreta a realidade, constrói significados que permitem uma tradução do mundo.

Buscando encontrar um objeto pessoal de pesquisa, os fluidos se apresentaram visualmente complexos e emocionantes diante de uma busca poética, pois, independentemente de composição, estão intimamente ligados ao que é natural, de forma que quanto mais, mais liberdade, quanto menos, a morte.

Sabendo destas coisas, proponho a pesquisa de uma obra que se apresente emocionante assim como é o visível, dialogando, dentro do campo das artes, com as formas de ver o mundo de outros. Tal obra possui uma forma que flerta como o desenho e a pintura buscando em primazia a cor e linha para alcançar a sensação do fluido

Dessa forma, na primeira seção, a pesquisa se inicia com um desejo de representar a sensação do *fluido*, por uma *forma* linear com princípios pictóricos pelo uso da *cor*.

Aborda-se então o Fluido como objeto de pesquisa em sensação, a Forma como expressão pela concomitância do desenho e da pintura e a Cor como a expressão de movimento que ultrapassa a Forma.

Na segunda seção, a pesquisa se volta para a “visão de mundo” de artistas em seus períodos históricos. Abordando discussões sobre realidade e visível, como também, figuração e abstração.

Na terceira seção, as sensações que os fluidos me causam, direcionam a pesquisa em dois níveis: o teórico e o prático. Na teoria, a pesquisa decide quais as dimensões, e traços serão usados segundo referências citadas na seção anterior e experiências pessoais. Na prática, descrevem-se decisões de cor, peso e vazios na composição, a permissão do automatismo e acasos e o comportamento ao se realizar a obra.

Ciente da incapacidade de domínio da obra e o que ela realmente provocará no outro, nas considerações finais se conclui, com a finalização da obra, a capacidade dela de se tornar maior do que a pesquisa pensou e propôs sobre ela.

2 PREMISSAS

Sabe aquela sensação que não se sabe explicar? Provocadas por detalhes que passa despercebido por todos, mas que pessoalmente te transforma e produz uma infinidade de discursos?

Pois então, sendo provocado pelo mundo com uma diversidade de fluidos essencialmente compostos por água, desejei realizar uma obra que se propõe a apresentar uma sensação do fluido, onde cada característica de gesto, cor, dimensão, técnica e material sejam eleitos para provocar a mesma sensação percebida do mundo. O resultado buscado não constrói uma realidade, mas a sua interpretação. Ou seja, a sensação causada por essa realidade.

Dessa forma, esta seção apresentará um “modelo teórico” que dá base à obra, onde os processos práticos e teóricos possam ser comprometidos. Assim como em uma observação realizada por Bois (2009, p. 297), sobre o livro do crítico Hubert Damisch, dizendo que não existe um conceito pré-definido sobre a obra,

[...] existe em vez disso, em cada exemplo, a formulação de uma pergunta colocada pela obra de arte dentro de uma estrutura historicamente determinada, e a busca de um modelo teórico ao qual se possam comparar os processos da obra e com o qual se possa comprometê-la.

É em resposta às perguntas colocadas pelo projeto que algumas premissas são estabelecidas como respostas do lugar e identidade da obra, onde a sensação do *fluido* é provocada por uma *forma* linear com princípios pictóricos pelo uso da *cor*.

Portanto, as premissas da obra se formam pelo tripé: *Fluido, Forma e Cor*.

Fluido, por definição, “é uma substância que não tem uma forma própria, assume o formato do recipiente.” (BRUNETTI, 2008, p.1).

Se tratando de movimento, faz-se uso das definições em mecânica dos fluidos, onde o movimento se dá, entre outros, pelo escoamento, podendo ele ser laminar ou turbulento. Como o escoamento turbulento é geralmente comum no mundo, é ele o causador das sensações de fluidez e movimento que pesquiso.

O escoamento turbulento “é aquele que as partículas apresentam um movimento aleatório macroscópico, isto é, a velocidade apresenta componentes transversais ao movimento geral do conjunto fluido” (BRUNETTI, 2008, p. 69). Como exemplo, encontramos turbulência no mar, em suas ondas e maré, ou em um

simples curso de água em nascente que, quando atinge uma pedra, muda sua estrutura e percurso, mas não impede o sua continuidade.

Por escolha, a pesquisa não se aprofunda, por enquanto, quanto à sensação do *Fluido* na visão de outros, pois, o envolvimento de pensamentos de terceiros causaria a perda do meu olhar inocente. Assim como dito por Schopenhauer (2005, p. 42), em “Pensar por si mesmo”, que “uma verdade, uma ideia que poderia ser encontrada confortavelmente já pronta em um livro é cem vezes mais valiosa quando obtida por meio do próprio pensamento”, encontrar uma definição pessoal da sensação do *Fluido* será muito mais valioso.

Pela pesquisa, as sensações causadas pelos *Fluidos*, foram simplificadas em sua forma. Não se busca a representação pela aproximação visual, mas, a reprodução visual de uma sensação também visual. Assim a *Forma* é uma premissa a ser consolidada nas decisões desta pesquisa.

A *Forma* é uma decisão que aconteceu antes do primeiro traço. Ela se desenvolveu na relação com o material, o gesto, o suporte e o desejo. Ela é a resposta para o questionamento de como será a visualidade da obra para produzir uma sensação desejada.

Pela recorrência da linha durante todo desenvolvimento pessoal em práticas visuais, a *Forma* da obra é constituída por linhas e pontos. Ou seja, comumente, pertence ao universo do desenho, pensado conforme Tiburi (2010, p. 90), que “não seja uma representação, mas uma lógica e uma ação”, um “desenho que projeta o mundo”, que “estruturam a imagem” e que “seja linguagem imediata”.

Mas, o desenho não formaliza a obra por completo, porque ela é só em parte desenho. Ela flerta com o desenho pelas concepções formais representativas de linha, pontos, contorno das formas e contrastes, mas não é só isso. É também outra coisa, a *Forma* flerta também com a pintura.

Mesmo a linearidade do gesto impondo o poder do desenho, a repetição aproximada, o comportamento da cor e da obra competem à pintura.

A pintura não está baseada nas marcas das pinceladas, mas no poder que exerce sobre o observador e por ela existir a partir da matéria, sendo valorizados a cor, traço, luz e sombra. Este posicionamento foi baseado na conclusão de Fogazzi e Zordan (2011, p. 2527), quando diz que:

Matéria de todos os pintores, estes quatro elementos [*Cor, traço, luz e sombra*] são dispostos em uma superfície para que a sensação atinja outra superfície: a pele. Pintura, independente da matéria que é composta,

apresenta-se através da sensação. É através do olho que a sensação percorre e atravessa a pele, atingindo o nervo. No entanto, a sensação não é idêntica ao material. O material participa da sensação e limita a sua duração, enquanto ele durar. Para Deleuze e Guattari (1992, p. 216), o que se conserva na pintura, não é o material, é a sensação, mesmo que esta dependa da durabilidade daquele. Quando o material entra na sensação, quando não se distingue mais onde termina um e começa outro, ou até mesmo quem é o que, a pintura atinge a zona de indeterminação da vida. Potência da pintura, que é a capacidade de ser um fundo onde as formas se dissolvem e onde a zona de indiscernível surge (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 225).

A pintura se coloca sensorial independente do material, sendo este a limitação da duração da sensação. Mas, quando o material atinge plenamente a sensação, a pintura pode alcançar a indeterminação da vida tornando-se indiscernível, onde toda matéria é expressiva.

A pesquisa tem então uma dicotomia do linear (desenho) e o pictórico (pintura) presente ao mesmo tempo. Segundo Wölfflin (2006, p. 25), elas são “duas visões de mundo orientadas de forma diversa quanto ao gosto e interesse pelo mundo; não obstante cada uma delas é capaz de oferecer uma imagem perfeita do visível” onde o linear “representa as coisas como são” e o pictórico “representa as coisas como elas parecem ser”.

A maior problemática da *Forma* surge quando o pictórico e o linear podem ser vistos alternadamente na mesma obra. Sabendo que o hibridismo não pode ser real por causa da alternância dos modos de ver, a *Forma* não será inserida em nenhum dos dois universos como classificação, não preocupando a pesquisa em discutir se pertence ao universo da pintura ou do desenho.

Mesmo na indeterminação da forma, a *cor* é um elemento relevante em qualquer composição no desenho e na pintura. Ela é “a mais emocional dos elementos específicos do processo visual, tem grande força e pode ser usada com muito proveito para expressar e intensificar a informação visual.” (DONDIS, 2007, p. 69).

Em um colóquio sobre a cor, Pierre Francastel (1983 apud TUGNY, 2010, p. 11) realiza uma Comunicação intitulada “a cor na pintura contemporânea”, onde ele “estabelece [conforme sua disciplina de sociólogo da arte] uma relação inerente entre a concepção dos fenômenos coloridos e de suas ações, e a sociedade que a formula”. Isto demonstra a cor passível de percepções, significações e a própria realidade mutável segundo regimentos externos a ela. Escreve ainda que, como historiador da arte, Francastel (FRANCASTEL, 1983 apud TUGNY, 2010, p. 224)

conclui que a partir do século XIX, “a cor é o material privilegiado da pintura e de certa maneira seu *fundamento*”.

Até o Impressionismo, procurava-se, em suma, usar a cor para anotar as combinações extraídas de uma análise das sensações globais recebidas pelo artista frente ao mundo exterior. Atualmente, os pintores se esforçam em achar um ponto inicial nas qualidades intrínsecas de um material, a cor, e de extrair dela combinações que lembram não episódios citados ao vivo, mas formas gerais da experiência sensível... A cor é o ponto inicial concreto da pintura moderna. (FRANCASTEL, 1983 apud TUGNY, 2010, p. 224).

Por outro lado, Giannotti (apud TUGNY, 2010, p. 35) escreve que “a identidade da cor varia de acordo com os critérios estabelecidos para sua compreensão como fenômeno físico, fenômeno na retina ou fenômeno de consciência”.

Melhor explicando, na cor: *fenômeno físico* são os limites de possibilidades da cor em ondas físicas; *fenômeno na retina* está intimamente ligado ao sentido da visão onde os cones se sensibilizam pelas cores; *fenômenos de consciência*, no processo de significação e subjetividade que é iniciada no contato com determinada cor.

Tais critérios formam teoria fundamental pela qual a pesquisa faz uso do *Fluido, da Forma* e da *Cor* na construção da obra.

3 VISÕES DE MUNDO

Abordar a maneira como os artistas veem o mundo e os interpreta em suas obras durante toda a história da arte seria muito amplo. Pois caberiam desde macrossistemas pré-históricos e produções visuais de matriz indígena até os artistas visuais contemporâneos a este texto. Esta análise geral fugiria ao contexto do diálogo que a pesquisa construiu com algumas referências artísticas.

Assim, abordando nichos da história da arte que colaboraram com o desenvolvimento da pesquisa, artistas pintores guiarão o pensamento sobre a arte e visão do mundo sob o olhar do crítico e historiador Giulio Carlo Argan (1992) em seu livro “Arte Moderna” e suas correspondências com outros historiadores.

Deste Modo, nosso diálogo se inicia com o Romantismo, um movimento que se dedicou a buscar o sublime¹. “Numa referência mais geral e ampla, diz respeito a toda uma tendência em direção ao individualismo e ao reconhecimento da subjetividade humana” (COSTA, 2002, p. 142).

Dentro deste período, no início do século XIX dois paisagistas ingleses, John Constable (Figura 1) e William Turner (Figura 2) mostram por meio de suas obras possibilidades da atitude do homem moderno diante da *realidade natural*.

Figura 1 – John Constable (1776 - 1837): A represa e o moinho de Flatford - c.1811



Fonte: Wikiart (2015)

Figura 2 – William Turner (1775 - 1851): Mar em tempestade - c.1840



Fonte: Wikimedia (2015)

¹ Os dois pilares da poética do “sublime” foram J.H. FÜSSLER (1774-1825) e W. BLAKE (1757-1827). Onde segundo Argan (1992), “o indivíduo paga com a angústia do pavor da solidão da soberba e do seu próprio isolamento. [...] A existência que já não se justifica com uma finalidade no além, tem de encontrar seu significado no mundo: ou se vive da relação com os outros e o *eu* se dissolve numa relatividade sem fim, e é a vida, ou o *eu* se absolutiza e corta qualquer relação com o outro, e é a morte.” [Dialética do Pitoresco e Sublime]. (ARGAN, 1992, p.20)

Argan (1992, p. 40) realiza um comparativo entre eles, onde, pertencendo ao mesmo contexto, possuem visões distintas sobre a realidade natural.

A visão de Constable não se limita a captar e representar fielmente a impressão que se grava no olho e na mente; A Impressão que se recebe não é dissociável da reação afetiva do sujeito, que sendo ele também natureza, reconhece aquele espaço seu ambiente próprio. É, portanto, uma vista *emocionada*. A visão de Turner revela um dinamismo cósmico que escapa ao controle da razão, mas que pode arrastar a alma humana em êxtases paradisíacos ou precipitá-la na angústia. É, portanto uma vista *emocionante*.

Com o decorrer da história, a negação de concepções de mundo pela ruptura com as poéticas opostas e complementares do “clássico” e do “romântico”, proposto por Coubert em 1847 (em um programa de realismo integral), problematizava o enfrentamento da realidade. Outra dificuldade foi, com o advento da fotografia, a necessidade de redefinir a essência e a finalidade da pintura. (ARGAN, 1992, p. 75).

Foi o “Movimento impressionista, que rompeu decididamente as pontes com o passado e abriu caminho para a pesquisa artística moderna”, que “por método, prioriza o primeiro efeito, a primeira impressão e no qual cada pincelada tem carga importantíssima para o resultado final” (HAUSER, 1998). A pesquisa impressionista se convergia em “demostrar que a experiência da realidade que se realiza com a pintura é uma experiência plena e legítima que não pode ser substituída por experiências realizadas de outras maneiras” (ARGAN, 1992, p.76).

Com um desejo expresso de ultrapassar o impressionismo, alguns artistas buscam “dar fundamento científico ao processo visual e operacional da pintura”, entretanto “não se pretende fazer uma pintura científica, mas instituir uma ciência da pintura, colocar a pintura como uma ciência em si”. Esta ciência se apresenta inicialmente na forma de Pontilhismo segundo leis ópticas da visão e “contrastes simultâneos” ou das cores complementares, processo que “amplia as possibilidades do leque de acordos entre as cores muito além dos limites impostos pelo empaste.” (ARGAN, 1992, p.82).

Para representação desse movimento que ultrapassa o impressionismo, no pós-impressionismo² temos Georges Seurat, que cientificiza a pintura em detrimento da realidade, e por outro lado, Vincent Van Gogh, que vive a pintura da maneira

² “Termo cunhado pelo pintor e crítico de arte Inglês Roger Fry (1866-1934), [...] Se refere à obra de diversos artistas pioneiros. Esses artistas não formavam um grupo coeso ou um movimento. [...] Na prática, o termo “pós-impressionismo” é usado principalmente para descrever as obras de quatro artistas: Paul Cézanne, Georges Seurat, Vincent Van Gogh e Paul Gauguin. Todos eles reagiram individualmente ao impressionismo.” (FARTHING, 2010, p. 328).

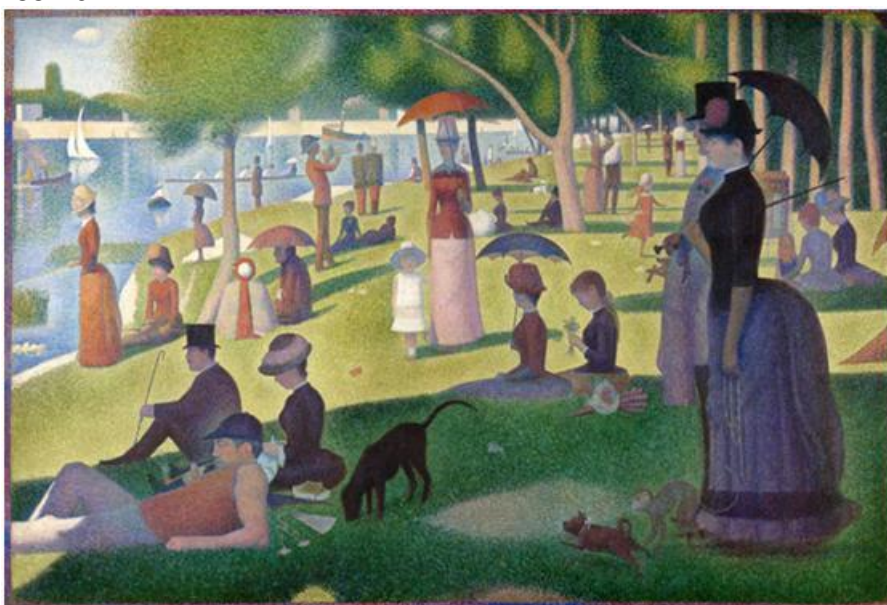
mais real em experiência. Ambos segundo a fisiologia e psicologia da percepção com processos de efetivação da experiência do real e da verificação de sua confiabilidade.

Seurat, um jovem pintor, elabora e experimenta uma teoria própria da pintura baseada na ótica das cores, a qual corresponde a uma nova técnica cientificamente rigorosa. O pontilhismo.

“Um domingo de verão na Grande Jatte” (Figura 3), a sua segunda grande tela, é demonstrativa e afirmativa: um programa. Nela, Argan (1992, p.122) conclui que:

O que Seurat realiza, é uma média proporcional cromático-luminosa, isto é, um equilíbrio, uma espacialidade ou uma arquitetura interna da percepção global, que não poderia ser descoberta por nenhuma pesquisa científica; com efeito, Seurat se interessa não tanto pela física das cores ou pela fisiologia do olho, mas pela *economia racional da visão*.” (ARGAN,1992, p.122)

Figura 3 – Georges Seurat (1859 - 1891): Um Domingo de verão na Grande Jatte - 1884-6



Fonte: Wikimedia (2015)

Com Van Gogh (Figura 4) inicia-se a crise do artista que não se conforma com a busca de lucros e se interroga, cheio de angústia, sobre o significado da existência, *do estar no mundo*. A técnica da pintura precisa mudar, opondo-se às técnicas mecânicas das indústrias, como um fazer gerado pelas forças profundas do ser. Não se trata mais de representar o mundo de maneira superficial ou profunda, mas um mundo em seu conteúdo essencial, a vida. (ARGAN, 1992, p. 123-5).

A pergunta que assedia Van Gogh: como se dá a realidade, já não a quem a contempla para conhecê-la, mas a quem a enfrenta vivendo-a por dentro sentindo-a como um limite que se impõe, da qual não pode se libertar senão

tomando-a, apropriando-se dela, identificando-a com aquela “paixão da vida” que ao final leva à morte. Não a impressão, a sensação, a emoção, a visão, o intelecto, e sim a pura e simples percepção da realidade em sua existência aqui e agora: apenas tomando consciência e forçando o limite é que chegará a rompê-lo. O que Van Gogh quer é uma pintura verdadeira até o absurdo, viva até o paroxismo, até o delírio e a morte. (ARGAN, 1992, p. 125).

Figura 4 – Vincent Van Gogh (1853 - 1890): A noite estrelada - 1889



Fonte: Wikimedia (2015)

Depois de Van Gogh, a história da arte e da pintura e seus artistas representativos se complexificam de forma que a linha a ser seguida a partir deste ponto se firma em um diálogo sobre a visão de mundo pela figuração e pela abstração.

Nesta restrição, os próximos artistas pesquisadores na continuidade histórica são os artistas representativos de uma arte como “expressão”.

Expressão é literalmente o contrário de *impressão*. A impressão é um movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito). A expressão é o movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto. [...] Diante da realidade, o impressionismo manifesta uma atitude *sensitiva*, o Expressionismo uma atitude *volitiva*, por vezes até agressiva. Quer o sujeito assuma em si a realidade, subjetivando-a quer projete-a sobre a realidade, objetivando-se o encontro do sujeito com o objeto, e, portanto a abordagem direta do real, continua a ser fundamental. [...] Ambos são movimentos *realistas*, que exigem a *dedicação* total do artista à questão da realidade, mesmo que o primeiro se resolva no plano do conhecimento e o segundo no plano da ação. (ARGAN, 1992, p. 227).

Em consequência do desenvolvimento tecnológico, urbano, e científico uma transformação radical na estrutura, finalidade e na figura social do artista é

percebida (ARGAN, 1992, p. 263). “Depois do Expressionismo³ a arte não é mais *representação do mundo*, e sim uma ação que se realiza: possui uma função que, evidentemente depende do funcionamento, do mecanismo interno” (ARGAN, 1992, p.301).

Entretanto ainda existe um desejo diferente pela realidade que pode ser percebida em Wassily Kandinsky e Paul Klee quando se pensa em um olhar sobre o visível, segundo um caminho que, iniciado no realismo, parte para o abstracionismo. Mas tal pensar não é tão simples, pois ambos possuem uma sofisticação no discurso que não cabe ao texto discorrer sobre.

Em um recorte nos seus discursos, Kandinsky (Figura 5) e Klee (Figura 6), mesmo em um processo de abstração, pela construção de uma gramática visual e uso da cor em sua materialidade e espiritualidade, mantém uma conexão com a realidade como ponto de partida da abstração, como analogia e como necessidade de reconhecer a realidade.

Figura 5 – Wassily Kandinsky (1866 - 1944): Pontas no arco - 1927



Fonte: Paintings (2015)

Figura 6 – Paul Klee (1879-1940): Rua principal e ruas laterais - 1929



Fonte: Wallraf-Richartz Museum (2015)

³ O termo “expressionismo” foi usado pela primeira vez como o entendemos hoje, em 1912, por Herwalden (1879-1941) proprietário da revista *Der Sturm* (A tempestade). Uma progressiva revista alemã. Os artistas expressionistas queriam criar uma arte que confrontasse o espectador com uma visão mais direta e pessoal de seu estado de espírito. (FARTHING, 2010, p. 378).

Ana Mantero (2012, p. IV) em sua tese de Doutorado em Filosofia, Estética e Filosofia da arte, inicia sua pesquisa sobre a discussão de ambos a partir de uma categoria filosófica: o visível. Aquilo que se vê e se faz ver, em nós, humanos.

Para ela,

O núcleo de problemas (relação entre Knadinsky e Klee) desenhou-se em torno de dois temas indissociáveis: a gênese da forma, no espaço-tempo pictórico, e a gênese do visível, relacionando-o com a visão humana. Em ambos os casos, a mesma matéria-prima, linhas e cores que as ondas de luz nos fazem ver. A mesma relatividade, pois não existe uma relação de identidade, mas apenas de analogia entre o mundo visível e uma hipotética realidade objetiva. A mesma necessidade realista: reconhecer os objetos que percebemos.

A pintura abstrata veio, de facto, desafiar os hábitos realistas da visão: as suas formas estranhas incomodam o cérebro, confrontado com a inutilidade das suas próprias expectativas visuais. Kandinsky e Klee pertencem a uma geração de pintores que, após a invenção da fotografia, questionaram a necessidade de continuar a imitar aquilo que os nossos olhos imaginam. Sem dúvida, o parentesco entre Arte e Natureza encontrava-se na força criadora de ambas as categorias e não no produto acabado da segunda. Então para quê imitá-lo?

Os dois artistas investigaram a face oculta do visível para nela captarem a energia espiritual da matéria que engendra as suas próprias formas, bem como a sonoridade inaudível da cor enquanto vibração na alma humana. Ambos construíram uma gramática visual que consagrou a ressonância interior dos seus elementos, promovendo assim a musicalidade da Composição Pictórica.

Após eles, o abstracionismo como movimento se afasta cada vez mais desta conexão com a realidade. Entretanto, pode se observar que a realidade e o visível podem ser provocativos à produção de obras contemporâneas.

Ainda mantendo diálogo, inclinando-me para uma crítica do observável, pinturas contemporâneas serão vistas a partir de suas aproximações com a figuração e abstração segundo maneiras de visão e conseqüente retratação/desconstrução/apresentação do visível e de poéticas sobre o real. Como base teórica para este ponto de discussão, teremos as classificações realizadas por Alan Borges (2010).

Em sua dissertação “Rumos da pintura na era da imagem técnica”, Borges (2010) classifica artistas pintores, pelas suas representatividades, segundo suas características específicas, dividindo-os em 11 grupos. Dentro destes existem dois que importam ao diálogo serem citados: “Novos Realismos” e “Novas Abstrações”

Os “novos realismos” segundo Borges (2010, p. 85) é:

Uma vertente de artistas cujos trabalhos remetem a imagens próximas a abstração, mas que revelam em um segundo momento estarem diretamente ligados à figuração e a ampliação do termo realismo.

A reconfiguração do sentido de realismo nos dias atuais se deu por diversos fatores, mas especificamente neste caso, pela invenção de novos mecanismos científicos que expandiram nossa percepção habitual do mundo para algo além das possibilidades de visão.

Portanto, são artistas que trabalham especificamente com uma imagem técnica que visam à representação figurativa ou se desdobrem de processos que partiriam de imagens e reflexões acerca do mundo real (BORGES, 2010, p. 86).

Como representativo da menção supracitada, na obra *Stadia I* (Figura 7), a artista etíope Julie Mehretu realiza uma pintura que “A partir de um centro, bandeiras internacionais e logotipos corporativos viajam com pacotes de linhas gestuais e marcas sobre renderizações quase invisíveis de arquitetura” (PARIS, 2012, tradução nossa)⁴. Em “*ALICE*” (Figura 8), segundo a Galeria Victória Miro, a artista tailandesa Udomsak Krisanamis apresenta uma

Pintura composta por redes de textura densa em camadas que se assemelham a paisagens estelares, imagens de satélite cintilantes, paisagens urbanas e o piscar dos universos digitais. Visto em detalhes, essa obra alterna por um lado o mundano, e por outro, o sublime e o cotidiano⁵. (MIRO, 2015, p. 1, tradução nossa).

Figura 7 – Julie Mehretu (1970-): Stadia I - 2004



Fonte: Paris (2012, p. 1)

Figura 8 – Udomsak Krisanamis (1966-): Alice - 1995



Fonte: Miro (2015, p. 1)

A galeria Goodman defende, em “*My nymphaeas*” (Figura 9), um bordado complexo onde ao se aproximar se consegue ver rostos femininos “ao gosto Disney”, a egípcia

Amer vem produzindo obras que estão profundamente ligadas a uma linguagem estética específica para as mulheres. Ela escolhe agulha e linha como seu meio de questionar as classificações da sexualidade, beleza,

⁴ “from a center, international flags and corporate logos traveling with packs of gestural lines and marks upon almost invisible renderings of architecture.” (PARIS, 2012, p. 1).

⁵ “painting comprise of densely layered textured grids that resemble stellar landscapes, satellite imagery, twinkling cityscapes and blinking digital universes. Viewed in detail, these works shift between the worldly and otherworldly, the sublime and the everyday.” (MIRO, 2015, p. 1)

sexo e vida doméstica. "O que me interessa", explicou Amer no catálogo da exposição para sua exposição em Brétigny-sur-Orge, em 1994, é a ideia de um "modelo a ser seguido"⁶. (GOODMAN GALLERY, 2015, p. 1, tradução nossa).

Figura 9 – Ghada Amer (1963 -): My Nymphs - 2011



Fonte: Goodman Gallery (2015, p. 1).

Todas elas, ao representarem o visível, pela figuração que se aproxima da abstração, fazem uso de suportes de grandes formatos com detalhes que são pouco identificáveis nas reproduções inseridas no texto. Há considerável primor técnico e preciosismo na realização das obras e uma complexidade que é causada pelo acúmulo de signos que dificilmente podem ser absorvidos por completo. Mesmo sendo necessário ter conhecimento do mundo das artistas para observá-lo nas obras, a figuração se dá de forma pontual (Mehretu e Amer) ou pela completude da obra. (Udomsak)

Em contraponto, os "novos abstracionismos", para Borges (2010, p. 89), são "os artistas que trabalham no campo da abstração, mesmo que os conceitos possam estar ligados à figuração". É "construída de forma abstrata objetivando tratar de questões conceituais não abstratas, as quais são estabelecidas no jogo de ideias". Essas obras evidenciam como a abstração é apenas um pano de fundo para uma construção que está intrinsecamente ligada a conceitos figurativos.

⁶ "Amer producing works that are profoundly linked to an aesthetic language specific to women. She chooses needle and thread as her medium to question the classifications of sexuality, beauty, gender and domesticity. "What interests me," explained Amer in the exhibition catalogue for her show in Brétigny-sur-Orge in 1994, "is the idea of a 'model to be followed'". (GOODMAN GALLERY, 2015, p. 1, tradução nossa).

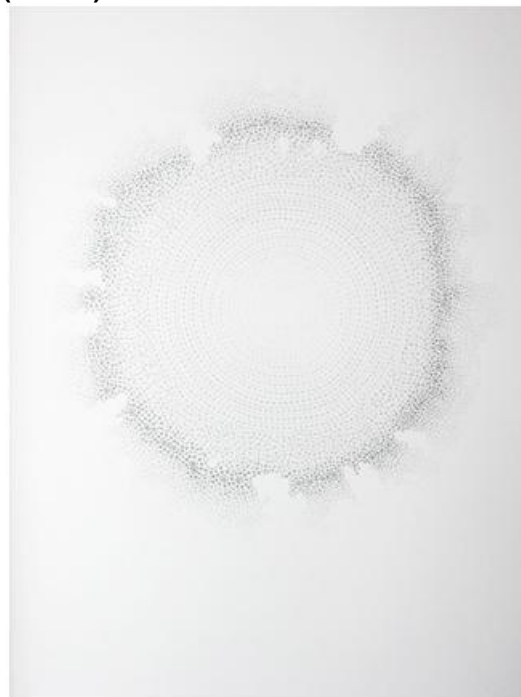
Como representantes temos:

Figura 10 – James Siena (1957 -): The Narrows - 1998



Fonte: Schwartz (2013, p. 1).
Nota: Esmalte sobre alumínio. 48,9 x 38,1 cm; Pace Gallery

Figura 11 – Frances Richardson: 110208 (FR/P 1) - 2008



Fonte: Schwartz (2013, p. 1).
Nota: Caneta sobre papel. 50 x 35 cm; Galerie Martin Kudlek Köln

O artista norte americano James Siena (Figura 10), segundo Schwartz (2013, p. 1), em

seus trabalhos de arte é impulsionado por conjuntos de regras auto impostas predeterminadas ou “algoritmos visual”, que encontram o seu resultado final, em vibrantemente colorido, padrões geométricos à mão livres intensamente concentrados.⁷

Entretanto, diferente de todos os artistas já citados, o artista londrino Frances Richardson (Figura 11) parte de uma realidade comprovada somente sobre a visão das polaridades, construída segundo estruturas dos conhecimentos físicos e matemáticos. Ou seja, uma realidade não visível, mas que se comprova pela teoria. Para Cooper (2009, p. 1, tradução nossa), o artista,

[...]com a sua forma imprecisa e superfície tátil, convida à expressão orgânica, usando o + e sinais que ela adotou como seu motivo, escolhido em 1997 [e continua, até hoje, para explorar em todos os seus desenhos]. Neste mesmo tempo, ele levou a intitular seus desenhos por número, uma prática que também continua até hoje. [...] propôs que os símbolos positivos e negativos sugerem a ideia de forças magnéticas, equilíbrio, pulsos elétricos e infinitos. [...] As origens de suas formas desenhadas são quase

⁷ “His artwork is driven by self-imposed predetermined sets of rules, or “visual algorithms,” which find their end-result in intensely concentrated, vibrantly-colored, freehand geometric patterns.” (SCHWARTZ, 2013, p. 1, tradução nossa).

sempre mais emocional do que física e raramente chamado publicamente de desenho.⁸

Todos os artistas abordados pesquisam a partir de uma problemática quanto à realidade. Cada um apresentou uma solução exemplar que provoca sensações ao observador.

Influenciada por esta ambição e referenciada por estes artistas, a pesquisa deseja apresentar uma solução que provoque a sensação no outro, causada pela minha visão do mundo.

⁸ “with its imprecise shape and tactile surface, invites organic expression, using the + and signs which she adopted as her chosen motif in 1997 [and continues, to date, to explore in all her drawings]. At this same time she took to titling her drawings by number, a practice which also continues today.[...] posed that the positive and negative symbols suggest the idea of magnetic forces, balance, electrical pulses and infinity. [...] The origins of her drawn forms are almost always emotional rather than physical.” (COOPER, 2009, p. 1, tradução nossa).

4 PROCESSO

A sensação, segundo Deleuze (1925-1995): “É o contrário do fácil e do lugar-comum, do clichê, mas também do “sensacional”, do espontâneo etc.” (DELEUZE, 2007, p. 42). É esta medida que preciso caber, um acontecimento entre o mínimo e o máximo, regulado em fina sintonia, afinado e emocionante.

Buscando este lugar exato, em resumo, lanço mão de uma composição que relacione decisões e seus acasos, ações e suas reações/consequências. Ou seja, alguns traços são decididos em forma e cor, e os demais em sua proximidade se automatizam dentro do espaço que o limita dando margem ao acaso na formação da cor e as consequências em sua forma. Tudo isso correlacionado com a teoria levantada por organização de premissas e a história da Arte.

Diante desta vontade, a obra, em seu processo de pesquisa, necessita associar a prática a uma teoria. Segundo Sandra Rey (2002, p. 123)

A Pesquisa *em artes visuais* implica um transito ininterrupto entre a prática e a teoria. [...] Para o artista, a obra é ao mesmo tempo, um “processo de formação” e um *processo* no sentido de processamento, de formação de significado.

Concordando que pesquisa em arte percorre um caminho de constante dependência da teoria (formação de significado) com a prática, a minha pesquisa também segue esta estrutura.

Quero dizer, a minha pesquisa teórica e prática caminham paralelas. Elas seriam capazes de construir dois textos separadamente, mas a interdependência⁹ delas que constroem a obra. É como em uma visão dualista onde o ser é formado pelo corpo e pela mente (DECARTES, 1996).

Em teoria, o discurso histórico abordado se emparelha com o percurso da minha pesquisa. De forma que, inicialmente, eu buscava entender, segundo meu olhar, a realidade do mundo natural o qual o fluido pertence. Entretanto, quando pesquiso a prática, as soluções visuais que desenvolvo dialogam com o desejo pós-impressionista cientificista, sem perder o referencial da realidade. Mas isto não contém a sensação da maneira que eu desejava, levando, com a continuidade da pesquisa, a uma expressão do meu olhar sobre o mundo.

⁹ Estado ou qualidade de duas pessoas ou coisas ligadas entre si por uma recíproca dependência, em virtude da qual realizam as mesmas finalidades pelo auxílio mútuo ou coadjuvação recíproca.

Se eu venho pesquisando a forma como eu vejo o mundo, a realidade não é minha preocupação, e sim, aquilo que é visível. Quero dizer que, o fluido é complexo, mas eu não falo dele, eu apenas falo o que eu vejo nele. Eu não falo da sensação de imersão causada pelo tato, nem o som que ele produz. Falo de uma sensação visível causadora de estímulos.

Contraopondo todas as ideias, os acontecimentos da prática da pesquisa demonstram uma abstração evidente, causando uma mudança na teoria, uma rotina comum na metodologia de pesquisa em artes segundo Sandra Rey

Considerando que a sensação que eu desejava estava acontecendo na obra, a teoria passou a não investigar mais sobre a realidade e nem sua visualidade. Passa a ser desconstrução deste objeto de pesquisa, que dialoga com a pequena parte da pesquisa de Kandinsky e Klee citada, onde a busca não se preocupa com a realidade, mas com o visível. Este visível não pertence mais somente à referência (fluido), mas também o visível que a obra se torna.

Assim, buscando a visualidade na obra, durante o processo de pesquisa em teoria e prática, estabeleci premissas que figurei a imagem da obra no campo da ideia. Todavia a prática se estabelece poderosa o suficiente para, em seu processo, não se limitar às formas idealizadas.

Dessa forma, a pesquisa é descrita a seguir como processo de construção do gesto, objeto delimitado de pesquisa, decisões de traço, cor, dimensão, peso e vazios e a permissão do automatismo e acaso como também o comportamento na realização da obra.

Antes de entrar para a graduação, ainda em minha formação de Ensino Médio, as linhas, são forças de construção. Elas surgem, para mim, no artesanato, nas técnicas de bordados e tecelagem e chegam à técnica do de Quilling, onde fitas de papel coloridos são modeladas perpendicularmente sobre uma folha de papel, obtendo resultados delicados. Esta última técnica me conquistou pela sua simplicidade material e de ferramentas. Mas essas técnicas foram abandonadas quando descobro a pintura em tela por meio de uma Sala de Recursos¹⁰ onde produzi imagens que expressavam um desejo pelo fluido e pelas cores (Figura 12).

¹⁰ Voltada para alunos com Altas Habilidades e Superdotação, o AEE-AH/S (Atendimento Educacional Especializado – Altas Habilidades/ Superdotação.), traz um Atendimento Educacional Especializado ao Estudante com Altas Habilidades / Superdotação segundo o Modelo dos “Três Anéis” proposto por Renzulli (1994). Um projeto da Secretaria de Educação do Distrito federal.

Ao entrar para a graduação as linhas retornam a existir pelo desenho. Recordo-me que desenhei um Deus egípcio no trabalho final da Disciplina de Desenho I com o professor Sérgio Rizo (Figura 13). Dei a ele um traço que mencionava penas. Fiz uso de tinta guache vermelha e amarela com um fino pincel. A transição de cores acontecia por uma questão visual, pois eu não misturava as cores. Nesta fase as linhas (gesto) funcionavam como contorno, que dava limite à forma da construção do desenho, rígidas em estrutura.

Figura 12 – Felipi Santos (1991-): Abstração I - 2007 **Figura 13 – Felipi Santos (1991-): Rá - 2010**



Fonte: produção do autor



Fonte: produção do autor

Na pintura, em contexto acadêmico, inicialmente, desejei a clara sensação do fluido (Figura 14), mas em seguida surgem as linhas como veios de madeiras (Figura 15) que sugerem uma direção pelas linhas sequenciadas paralelas. Elas sempre estão contidas em formas claramente delimitadas.

Figura 14 – Felipi Santos (1991-): Sem título - 2012



Fonte: produção do autor.

Figura 15 – Felipi Santos (1991-): Amanhecer - 2012



Fonte: produção do autor.

Na xilogravura (Figura 16), mesmo dentro de um círculo perfeito, as linhas iniciam movimentos turbulentos, ainda que existindo massas de preto e branco. Nesta gravura demonstrei o desejo pela sensação provocada pelo mundo como o vejo, explosões solares que só puderam ser vistas por mecanismos científicos de lentes poderosíssimas que transformaram as possibilidades de ver o mundo.

Na disciplina de fotografia (Figura 17) como o Professor Juliano Serra (DIn¹¹), Pesquisei possibilidades da máquina fotográfica profissional como ferramenta para se construir uma visualização diferenciada do mundo, que possa ser estacionada ou sobreposta. Ainda com aquele intuito da sensação fluida. Desta vez se constituiu no desejo de obter apenas um instante do fluido, uma forma de parar para ver suas propriedades. De conhecê-lo.

Figura 16 – Felipi Santos (1991-): Sol - 2013 **Figura 17 – Felipi Santos (1991-): Marcos Paulo - 2013**



Fonte: produção do autor.



Fonte: produção do autor.

Retornando ao fluido na pintura, na disciplina de Pintura II como Elder Rocha, na obra “Paisagem” (Figura 18), as linhas se enlouquecem em expressividade, e começam a se sobrepor. O material já é o toner, o mesmo usado na realização da pintura aqui pesquisada.

Figura 18 – Felipi Santos (1991-): Paisagem - 2014 e detalhe da obra à direita



Fonte: produção do autor.

¹¹ Departamento do Desenho Industrial/ Design.

Havia um desejo pictórico de massas e transições suaves de cores, mas as linhas se comportaram individualmente, e não no coletivo. Fez-me lembrar da pesquisa de Seurat sobre o aumento da possibilidade de acordo entre as cores, ainda que as cores próximas fossem semelhantes. Nesta obra, pude entender as possibilidades que as linhas tinham de condução da obra, especificidades que sempre apreciei nas pinturas do Van Gogh, que, por meio de rápidos e curtos traços constrói a luz em sua obra.

Como a luz tem uma velocidade extrema, reduzo a velocidade do movimento da minha pintura alongando as linhas e desconstruindo suas extremidades com uma sequência de pontos.

Dentro desta pesquisa de gesto pelas linhas relembrei da técnica do Quilling (Figura 19), Este retorno reconectou todo o meu processo fechando um ciclo. No Quilling encontro exatamente o gesto que eu buscava durante a pesquisa pictórica.

Figura 19 – Yulia Brodskaya: Quilling



Fonte: Amazonaws (2014)

Nota: trabalho realizado para capa do livro “How Creativity Works” de Jonah Lehrer – 2012.

Bom, o gesto nesta pesquisa se referencia na visualidade de um fluido natural: a água. Em sistemas de corredeiras ou ondas do mar a água possui uma gama de significações, se inserindo nas religiões pela purificação, concedendo poder, representando riqueza e como composto constante na manutenção da vida.

Visualmente, ambos os sistemas fluidos produzem a sensação de não conter. Essa sensação para se tornar visual na obra, foi pausada como em uma fotografia. O reflexo da luz na superfície do fluido se fragmenta em cromas variados e as bolhas, entre e dentro desse fluido se tornam figuras marcadas que ora são visualmente formas cheias como de ar e hora como vazios no fluido.

Aliado a este pensamento, o entendimento do fluido líquido em movimento é subjugado pela gravidade. Assim, levando em consideração a diversidade de cores que a obra se permite a ter, o preto exerce o peso da gravidade que prende tudo a terra, até mesmo os seres que voam.

Pouco atingido pelo peso, o vazio é detentor da confusão mencionada pela Ana Monteiro sobre Kandinsky e Klee, pois também se constrói em “formas estranhas [que] incomodam o cérebro, confrontado com a inutilidade das suas próprias expectativas visuais”. Tanto nas formas quanto na superfície, o vazio possui a única menção representativa na abstração.

Característico do fluido, o movimento é a maior complexidade da pesquisa. Não há como, na obra, obter o movimento igual ao do mundo que se constata num película de cinema, dessa forma, a sensação do movimento foi pensada na visão e as maneiras como essa visão muda. É como se na troca da maneira de ver percebesse o movimento, troca esta causada pelo distanciamento que se tem da obra.

Para que o movimento funcionasse, a obra precisou ter uma dimensão elevada para que sua completude possa ser vista pela visão focal (não periférica) à no mínimo 3 metros. Assim, detalhes são perdidos e a sensação muda porque o que eu via e determinava em outra distância não é mais o mesmo.

Entretanto o movimento é inserido dentro da obra pela composição que faz uso de contrastes. Ou seja, a assimetria das cores, complexidade do gesto, exagero, detalhamento, profusão de acontecimentos e acaso geram movimento pela instabilidade na leitura da obra. Paralelamente haverá harmonia na sequencialidade do gesto e na planura da imagem que constroem um caminho para a leitura da obra. Esta composição está aliada à verticalidade, formato que pessoalmente não me traz conforto, mas impõe presença pela postura.

Todo esse movimento se torna muito atrativo ao olhar por causa do matiz da cor do material usado, o Toner. O nome Toner provém do inglês, significa *tonalizador*. É um pó eletricamente carregado constituído de dois ingredientes básicos: pigmento e plástico (poliéster). Usado nas impressoras laser e fotocopiadoras para imprimir em papel, vem em cartuchos ou refis de recargas. (RODRIGUES, 2010). Para impressões coloridas, num contexto de pequeno porte, necessita-se de quatro cores: ciano, magenta, amarelo e preto que quando escritas em inglês forma a sigla CMYK. O Toner, nessas cores primárias (Figura 20) mais o

preto, é o único material pictórico nesta pesquisa que em suas misturas consegue todas as outras cores.

Este material surge como artístico à partir de uma pesquisa iniciada em 2012 no laboratório de materiais artísticos e papel artesanal, LEME¹², coordenado pela Professora Doutora Thérèse Hofmann Gatti. Neste laboratório, entre diversas outras pesquisas de materiais artísticos e suportes, pude desenvolver, à partir da doações de cartuchos de toner de impressoras antigas, pela parceria do laboratório com a AGU¹³, a pesquisa deste material experimentando-o como um possível material artístico. Durante 3 anos de experimentações, pude pesquisar este material de forma empírica seguindo conhecimentos adquiridos na disciplina de “Materiais em artes 1”, no Livro “Materiais em Arte: Manual de Manufatura e Prática”¹⁴ e nas monitorias que eu realizava nesta disciplina ministrada pela Professora Thérèse Hofmann, que à todo momento instiga seus alunos para que pesquisem e produzam. Além desse experimento laboratorial realizamos a aplicação dessa pesquisa em sala de aula nos níveis de graduação, fundamental 1 e 2, à nível de pesquisa e o processo poético pessoal que também se correlacionava com cada descoberta.

Durante toda a pesquisa sobre o toner, todas as descobertas eram profundamente pesquisadas na internet, em livros e artigos no intuito de descobrir se em outros lugares o mesmo conhecimento estava sendo produzido. Mesmo pesquisando em diversos idiomas, não encontrou-se nenhuma correspondência técnica e processual que se assemelhasse ao que desenvolvíamos. É muito provável que se trate de um processo inédito que só se fez possível pela linha de pesquisa que o laboratório LEME possui que é de materiais artísticos.

Como tinta em pó, o Toner possui uma manipulação diferenciada de outras tintas. Pessoalmente gosto de usar um vidro onde coloco o pó e um godê onde coloco o veículo da tinta que é o álcool (Figura 21). Com o pincel, encharcado em álcool, faço a mistura das cores diluindo o toner aos poucos até alcançar o tom desejado em uma textura de tinta rala, mas bem pigmentada. Dessa maneira, a pintura é realizada com uma cor de cada vez, sendo que cada mistura realizada dá para pintar cerca de seis linhas até que o álcool evapore.

¹² Laboratório Experimental de Materiais Expressivos. IdA - Vis - UnB

¹³ Advocacia Geral da União.

¹⁴ GATTI, Thérèse Hofmann, CASTRO, Rosana; OLIVEIRA, Daniela. Materiais Em Arte: Manual de Manufatura e Prática. Brasília: Editora, 2007.

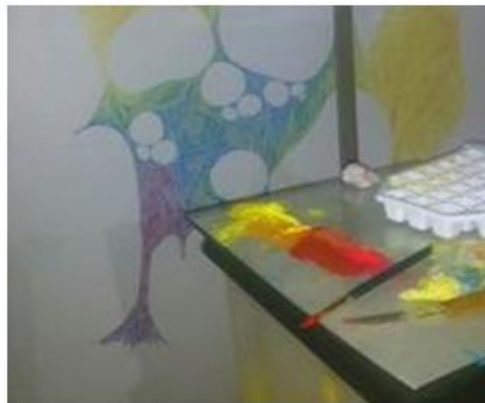
Figura 20 – Material usado na realização da obra.



Fonte: produção do autor.

Nota: Recipientes com Toner: Ciano, Amarelo e Magenta.

Figura 21 – Técnica de manuseio do material.



Fonte: produção do autor.

Nota: Palheta, pincel, godê e obra iniciada ao fundo.

Como o álcool evapora rapidamente, o processo pictórico é demorado, entretanto nenhum outro veículo deixa o mínimo de resíduos como o álcool, já que o toner não se dilui em água.

A finalização se dá por um processo de aquecimento que derrete o toner depois do álcool evaporado, fixando a pintura no suporte mudando suas características opacas e mais claras para alto brilho, transparência e matiz intenso.

É um material diferente em processo e resultado que permite rapidez de secagem final, evitando acidentes nas partes já finalizadas, permite a proximidade na realização de uma pintura de grandes proporções, detalhamentos sem escorrimentos e cor viva pelo uso do fundo branco. A sofisticação alcançada em alguns anos de pesquisa sobre o material me permite ter completo domínio sobre os traços que realizo.

E Assim, diante de uma enorme “folha em branco”, a pintura acontecia com uma regularidade de longas horas que é fundamental ao resultado obtido.

Primeiro, eram realizados, por partes, desenhos com canetões marcadores de vidro, que determinavam a forma que as cores teriam e quais as seus posicionamentos. Com o pincel encharcado no álcool, misturava o pó até encontrar a cor desejada, que quando úmida se parece com a finalizada. Com essa tinta, poucas pinceladas eram realizadas de cada vez sobre o suporte que é um MDF¹⁵.

Depois da repetição desse processo de pegar a tinta e realizar o traço, obtendo uma quantidade razoável de pinceladas, eu me distanciava a cerca de cinco

¹⁵ É um material uniforme, plano e denso, não possuindo nós. Empregado principalmente em móveis é um ótimo substituto para a madeira, em exceção para quando é necessária maior rigidez.

metros da pintura e olhava para ela como se fosse algo sempre novo percebendo apenas as características das cores da obra. Aproximava-me até uma distância de um metro e meio e analisava para onde as linhas me conduziam. Estando insatisfeito com algum gesto que acabara de fazer ou a relação dele com outros já finalizados, os traços, facilmente removíveis antes de sua finalização, eram refeitos até ter certeza dos traços em seu contexto macro, micro e médio.

Confiante da etapa finalizada, eu fixo a pintura com o soprador térmico. Repito sempre até terminar a forma da cor desenhada no início. Esses distanciamentos acontecem, no processo, de forma exaustiva e se torna o princípio de movimento mais importante na obra.

A cada madrugada (momento do dia de produção) uma parte da obra surgia conforme a sequência de imagens da Figura 22. Com o processo percebi que não queria mais saber o que tinha acontecido a cada dia e parei de registrar esse momento, por ser um registro de algo que preciso esquecer para resignificar e relacionar com o próximo passo. Para uma obra que eu realizava sozinho (só eu e ela), precisávamos ter nossa intimidade resguardada.

Figura 22 – Registro diário do processo pictórico.



Fonte: produção do autor.

Em suma, a obra foi realizada da maneira que será exposta, ou seja, na vertical na posição retrato (Figura 23). É lógico que fiz uso de escadas e elevações por *Pallets* para alcançar todas as extremidades do suporte que mede 2,73 metros de altura por 1,78 metros de largura.

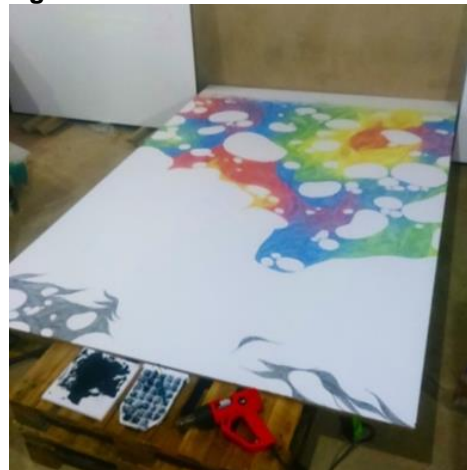
Entretanto, no processo da parte inferior da obra foi preciso deita-la na horizontal, pois o gesto estava sendo comprometido (Figura 24). Esta decisão alterou o gesto do traço aos poucos, comprimindo e reduzindo-os. Eu acredito que este resultado se deu pela falta do distanciamento que eu não mais podia ter, gerando o resultado da distância dos cinco metros em 1,80 metros, que é a minha altura.

Figura 23 – Obra na vertical, retrato



Fonte: produção do autor.

Figura 24 – Obra na horizontal



Fonte: produção do autor.

Percebendo isso, voltei a obra para sua posição original, mas o traço já tinha sido comprometido, e não retornou ao que era antes da inclinação. Percebi assim que o que aconteceu foi um refinamento do traço, que não era preciso antes, mas depois de absorvido não consegue mais se desfazer.

Mesmo o processo prático sendo extenuante, se tornando obsessivo, o tempo passava muito rapidamente. Havia prazer no cumprir e no pensar, já que grande parte do que há neste texto foi construído paralelo à prática.

Terminada, a obra passou por diálogos meus com próximos e artistas onde discutia todos os pontos que eu pensava e outros mais surgiram.

Uma questão composicional que fugiu completamente aos meus planos foram os espaços vazios. Pela posição da obra, era desejo meu que todos esses espaços levasse o olhar para cima, para de dentro ver a superfície do fluido. Mas aconteceu do surgimento de um vórtice no sentido anti-horário que tem seu núcleo exatamente no ponto da última pincelada, como se eu realizasse a obra cada vez mais para dentro, embora a leitura seja desse feita desse centro para fora da obra.

A obra recebe por título: Submerso. Um nome tátil atribui um grande desejo de provocar no outro a sensação do fluido de forma apaixonada. É esta a forma que eu sinto a água. Ela é muito maior do que eu, me domina e controla, tem poder de vida e de morte. Essa sensação de submerso, de estar dentro por completo, mesmo que, de baixo para cima, se veja a superfície, ainda é forte e envolvente. Esta sensação me traz à memória algum momento de afogamento, muito lindo como experiência visual de quem experiencia ao mesmo tempo sufocante ao outro sentido de sobrevivência. Lembra do cerne da sensação em Deleuze, é esta a representação visual da sensação que eu tenho. (Figura 25)

Figura 25 – Felipi Santos (1991 -): Submerso - 2015



Fonte: produção do autor.

Quanto ao mais, as questões pensadas construíram expressividades novas sobre uma vista emocionante sobre o visível e a sensação pelos fenômenos da cor à nível físico, de retina e da consciência.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir de um desejo pela sensação do fluido, o desenvolvimento da obra alcançou qualificação quando se pensa em um desejo de representar a sensação do *fluido*, por uma *forma* linear com princípios pictóricos pelo uso da *cor*.

Ao discutir as premissas fluido, forma e cor, desenvolve-se pensamentos que norteiam a obra. Abordando a história da arte, segundo a forma de ver o mundo, pelo olhar do artista, conclusões sobre realidade e visual se consolidam em teoria.

Pressupondo a teoria levantada, decidiram-se dimensões, traços, cor, peso e vazios, a permissão do automatismo e acasos e o comportamento ao se realizar a obra. Descrevendo como aconteceram cada episódio.

Finalizada a obra, a capacidade dela de se tornar maior do que a pesquisa pensou e propôs sobre ela é evidente.

Conclui-se, então, uma pesquisa que gerou uma obra que ultrapassa as projeções estruturais e, além disto, demonstra um amadurecimento inegável que se deu pela metodologia que correlaciona a teoria e a prática, onde é fato que um dia após a finalização deste texto a obra será vista e sentida de outras formas e sensações. Pessoalmente a considero viva! Ela respira, se move e existe...

Sinto-me como se estivesse no meio do caminho com o resultante obtido, pois a obra realizada foi apenas um *start* de uma pesquisa precisa se estender. Sei claramente que ao continuar a série, a prática mudará a teoria e essa respiração de ida e volta fortalece a obra.

Para mais além, trocar o material e suportes para plataformas e algoritmos que determinem todos os acontecimentos, movimentos, cor, gesto, e dimensão, diante do expectador, tende a ser a próxima etapa da pesquisa aqui iniciada, já que, buscando a sensação, um novo fluido surja por um sistema que possa ser calculado.

REFEÊNCIAS

- AMAZONAWS. Quilling. 2014. Disponível em: <<http://migre.me/qsiS2>>. Acesso em: jun. 2015.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1992.
- BOIS, Yve-Alain. **A pintura como modelo**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009. (Coleção mundo da Arte).
- BORGES, Alan. **Rumos da pintura na era da imagem técnica [manuscrito]**. 2010. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, Minas Gerais, 2010. Disponível em: <<http://migre.me/qj25t>>. Acesso em: 15 jun. 2015.
- BRUNETTI, Franco. **Mecânica dos Fluidos**. 2. ed. rev. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2008.
- COOPER, Jeremy. Frances Richardson. 2009. Disponível em: <<http://migre.me/qsiXj>>. Acesso em: jun. 2015.
- COSTA, Cristina. **A imagem da mulher: um estudo de arte brasileira**. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2002.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. (Coleção Estéticas).
- DESCARTES, René. **Discurso do método**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. (Clássicos).
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção a).
- FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante, 2010.
- FOGAZZI, Simone; ZORDAN, Paola. Da pintura e da cor: filosofia. In: MEDEIROS, Afonso; HAMOY, Idanise (orgs.). **Ecosistemas estéticos: Anais do 22º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**. Rio de Janeiro: AMPAP, 2013. p. 2517-2530. Disponível em: <<http://migre.me/qj2U4>>. Acesso em: 15 jun. 15.
- GOODMAN, Gallery. Ghada Amer, Reza Farkhondeh & Collaborative Work: no Romance. Disponível em: <<http://migre.me/qgToJ>>. Acesso em: 08 jun. 2015.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MANTERO, Ana. **Um novo olhar sobre o visível**: Wassily Kandinsky e Paul Klee. 2012. Tese (Doutorado em Filosofia Estética e Filosofia da Arte) – Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de Filosofia, Lisboa, 2012. Disponível em: <<http://migre.me/qj3pr>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

MIRO, Victoria. Udomsak Krisanamis. 2015. Disponível em: <<http://migre.me/qc31j>>. Acesso em: 08 jun. 2015.

PAINTINGS. Spitze In Bogen: 1927. Disponível em: <<http://migre.me/qshWB>>. Acesso em: jun. 2015.

PARIS, B. Julie Mehretu's Intensive Cartographies. 2012. Disponível em: <<http://migre.me/qbBWD>>. Acesso em: 08 jun. 2015.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Élica (orgs.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: E. Universidade/UFRGS, 2002. p.123-140. Disponível em: <<http://migre.me/qj8Fg>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

RODRIGUES, Cássio. Tudo o que você queria saber sobre partículas de toner e ninguém conseguia explicar. **Revista Recicla Mais**, v. 9, n. 102, jun. 2010. Disponível em: <<http://migre.me/qsgSy>> Acesso em: 20 jun. 2015.

SCHWARTZ, Julia. Interview with James Siena. Figure/Ground, dez. 2013. Disponível em: <<http://migre.me/qc5az>>. Acesso em: 09 jun. 2015.

SHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. São Paulo: L&PM, 2005. (Coleção Pocket).

TIBURI, M. A.; MENEZES, Fernando Chuí. **Diálogo/Desenho**. São Paulo: SENAC, 2010. v. 1.

TUGNY, Augustin. **Regimes da cor**. Tese (Doutorado em artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2010. Disponível em: <<http://migre.me/qj3UY>>. Acesso em: 15 jun. 2015.

WALLRAF-RICHARTZ MUSEUM. Rua principal e ruas laterais (1929). 2015. Disponível em: <<http://migre.me/qshY4>>. Acesso em: jun. 2015.

WIKIART. Flat ford mil from a lock-on-the-stour 1811. 2015. Disponível em: <<http://migre.me/qshCB>>. Acesso em: jun. 2015.

WIKIMEDIA. Joseph Mallord William Turner: Snow Storm – Steam Boat off a Harbour's Mouth. Disponível em: <<http://migre.me/qshz6>>. Acesso em: jun. 2015.

WIKIMEDIA. A Sunday on La Grande Jatte, Georges Seurat, 1884. Disponível em: <<http://migre.me/qshli>>. Acesso em: jun. 2015.

WIKIMEDIA. Van Gogh: Starry Night. Disponível em: <<http://migre.me/qshSF>>. Acesso em: jun. 2015.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.