

JULIA REPA

A JORNADA ARTÍSTICA – RETROSPECÇÃO E REFLEXÃO
ACERCA DA POÉTICA VISUAL

Brasília
2021

JULIA REPA

A JORNADA ARTÍSTICA – RETROSPECÇÃO E REFLEXÃO
ACERCA DA POÉTICA VISUAL

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

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Teresa Cristina Jardim de Santa Cruz Oliveira

Brasília
2021

Agradecimentos

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à Universidade de Brasília por ter me aceitado como estudante do curso em Artes Plásticas, sem fazer distinção pelo fato de eu ser estrangeira residente no Brasil e fora da faixa de idade típica de estudante.

Gostaria de agradecer à minha orientadora, Prof^a. Teresa Cruz, pelo acompanhamento competente durante a elaboração desta monografia, e a cada professor do curso de Artes Plásticas, pelo seu apoio e engajamento, pelos ensinamentos e pelo fato de compartilhar comigo seus conhecimentos.

Professores que contribuíram diretamente para minha jornada e, conseqüentemente pela elaboração deste trabalho de conclusão de curso são: Elder Rocha, Luiz Gallina, Gregório Soares, Suzete Venturelli e Andrea de Sá¹.

No decorrer do curso de graduação, pude ver não só como são difíceis as condições de trabalho dos professores e seus desafios diários, como também sua habilidade em lidar com as adversidades. Devo a eles o meu crescimento como artista e pessoa.

Agradeço em especial a todos, professores, colegas e amigos, que me surpreenderam e emocionaram com sua generosidade que gostaria de retribuir um dia: Lourenço de Bem, Prof^a. Anna de Mello, Moisés Crivelaro, Loreni Schenkel e Ana Luiza de Paula Leite.

¹ Os professores encontram-se devidamente nomeados nas partes correspondentes à sua participação.

Resumo

O presente trabalho de conclusão de curso de caráter teórico-prático, com intenção que um dia possa vir a ser um livro arte, é uma reconstrução da minha jornada artística, incluindo a apresentação de trabalhos realizados no decorrer do curso de Artes Plásticas na Universidade de Brasília, focando no processo criativo e investigando não só as motivações pessoais como também as bases teóricas acerca da minha poética visual e do meu fazer artístico.

A retrospectiva sobre trabalhos realizados durante um curso de graduação é mais do que um inventário de tarefas realizadas. É a análise de fatores que instigam, mobilizam e comovem, e que, já instigaram, mobilizaram e comoveram muito antes do início do curso. Identifiquei influências não apenas de minha origem europeia, como também de minha história como violinista, influências estas, que correspondem a critérios visuais atuais, como o gestual, a transparência, a fluidez, o acaso, o performático, o silêncio, o espontâneo, o lírico, a materialidade, o espiritual e o sensível, e que agrupei em cinco elementos essenciais da minha poética: acaso, água, cor, catarse e zen. Muitos aspectos formais e transcendentais encontrei também na estética japonesa Wabi-Sabi que analisei e relacionei com meus trabalhos e que visam orientar minha produção futura, servindo de base teórica para a expansão da minha poética visual.

Palavras-chave: jornada artística, acaso, água, gestual, materialidade, Wabi-Sabi

SUMÁRIO

1 O início da jornada.....	6
2 Disciplinas do curso de Artes Plásticas	18
2.1 Pintura I: A transformação das manchas em paisagens.....	19
2.2 Pintura II: Substituindo as manchas por colagens	24
2.3 Xilogravura: Mantendo as manchas.....	29
2.4 Ateliê I: Um registro e um breve retorno a música	31
2.4.1 Algoritmos.....	39
2.5 Ateliê II: Fragmentos e Poesia	41
3 Os cinco elementos da minha poética	53
3.1 Acaso	54
3.2 Água.....	62
3.2.1 A materialidade e outros artistas.....	67
3.3 Cor	75
3.4 Catarse	83
3.5 Zen	91
4 Wabi-Sabi.....	94
5 Projetos futuros ou o retorno ao início.....	100
6 Referências.....	105
Bibliografia.....	105
Termos pesquisados	108
Imagens e videos.....	110
Lista de figuras.....	111

1 O início da jornada

Toda obra de arte é filha de seu tempo e, muitas vezes, mãe dos nossos sentimentos.

Kandinsky

Nascida em Linz, na Áustria, estudei numa escola com o projeto intitulado *A aula de música diária*. Aos 10 anos, aprendi a tocar violino e piano, tive aulas de canto e participei de orquestras e corais. Depois de prestar o vestibular, eu me mudei para Viena para continuar meus estudos de violino na Escola Superior de Música e Artes Dramáticas.

Durante toda minha adolescência, depois de ganhar um estojo com tintas aquarelas, pintei aquarelas, preferencialmente figuras femininas sobre fundo branco. Encontrei nesta atividade uma forma de me expressar visualmente e uma compensação pelo estudo rigoroso e disciplinado do violino.



Figura 1: Julia Repa, aquarela (1984), 34 x 24 cm

Na aquarela adorava o efeito que a água criava, afastando o pigmento e formando manchas. Senti a liberdade de poder criar, muito diferente do estudo de violino que compreendi como interpretação de uma obra de outra pessoa. Há uma enorme responsabilidade em ser fiel à intenção do compositor, respeitando normas de prática histórica e a realidade imutável de quem toca música erudita: tudo que não está certo está errado, seja a afinação, o ritmo ou a interpretação em si.

Acredito que o fato de o violino ser um instrumento melódico influenciou minha pintura. A melodia é bidimensional e, em geral, não sinto falta de profundidade nos meus trabalhos visuais. Outra relação que percebo entre a música e a pintura é o caráter performático do ato de pintar. É uma ação que envolve o corpo inteiro, que me leva a andar ou circular com a lona e que acontece no espaço.

Na aquarela fui autodidata e, no fim desse período, senti que havia chegado ao limite. Não progredia mais e comecei a perder o interesse.

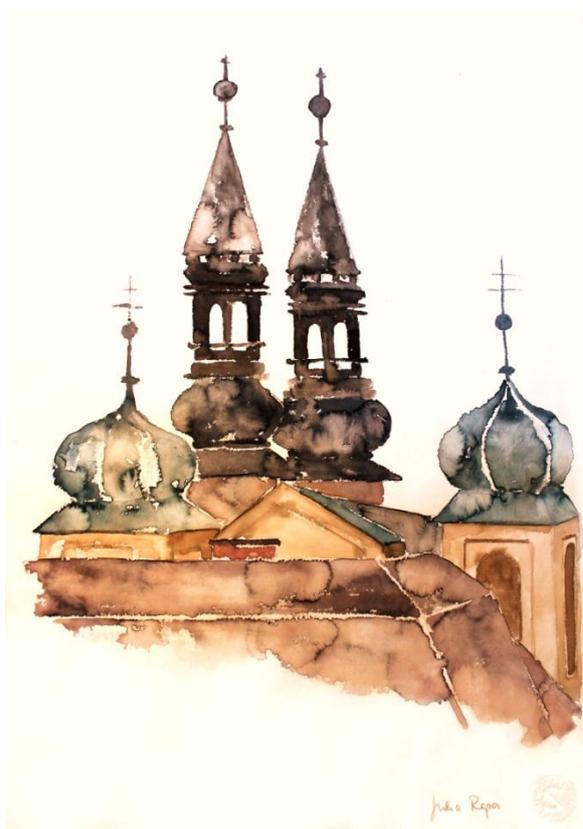


Figura 2: Julia Repa, aquarela - prova específica (1990), 34 x 24 cm

Mesmo assim (ou talvez por essa razão mesmo) queria ingressar na Escola Superior de Artes em Viena. Meu portfólio não foi nada representativo, mas fui aceita para prestar a prova de habilidade específica. Era uma tentativa e o resultado não me surpreendeu: não passei. O meu forte era a pintura de figuras humanas em aquarela, porém o tema da prova com duração de alguns dias foi a representação da vista do sexto andar do prédio da Escola Superior de Artes, no centro de Viena. Aprendi muito nesta prova e apesar de não ter sido aprovada, fiquei satisfeita com os desenhos e pinturas que fiz naqueles dias.

Em 1990, eu me formei em música, com licenciatura em violino e continuei na universidade para cursar uma pós-graduação. Um ano depois, aceitei um convite de emprego como professora de violino, em uma escola particular de música em Goiânia. O destino quis que morasse quinze anos lá, trabalhando como professora de violino e *spalla* da Orquestra Sinfônica Municipal, e partir de 1994, também como professora de alemão.

Em Goiânia frequentei a escola Com Ciência – Espaço Cultural Brasil-Alemanha como aluna de pintura a óleo e desenho. Meu primeiro quadro foi o de uma costa com céu azul, pois sempre tive uma fascinação por água. Pintei também alguns quadros retratando o mundo submerso.



Figura 3: Julia Repa, *Costa azul* (2003), óleo sobre tela, 70 x 100 cm

Em meados de 2006, eu me mudei para Brasília, aceitando um convite de trabalho como professora de alemão. Por conta própria pintei alguns quadros em casa, seguindo a necessidade de me expressar e um desejo inédito de fazer algo abstrato. O objetivo era criar imagens que não fossem representação nem abstração de algo existente ou imaginário e que, principalmente, não possibilitassem o reconhecimento de alguma forma ou significado. Usei tinta a óleo e espátula, pois também queria obter um resultado rápido e mais gestual do que os quadros figurativos que levavam muito tempo para serem pintados, como os que eu havia pintado no curso em Goiânia. Experimentei um pouco, mas não me sentia confiante.

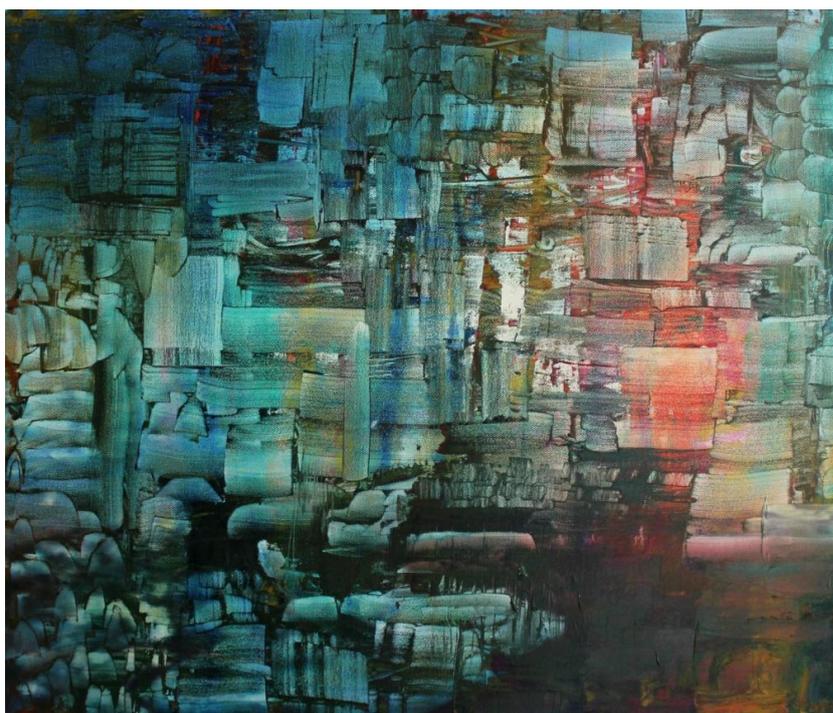


Figura 4: Julia Repa, *Abstrakt 1* (2011), óleo sobre tela, 60 x 70 cm

Hoje, revendo o que eu realizei, observo um paralelo curioso com a história da arte: ao retomar a pintura, depois de um longo período, comecei a trabalhar com a representação naturalista de uma paisagem, buscando criar, através da representação mimética, a ilusão de tridimensionalidade de uma imagem realista, como fosse uma janela para a realidade.

Da Idade Média ao Renascimento, o princípio de imitação faz surgir uma tríplice referência: o artista está destinado a imitar a obra de Deus, ele imita a natureza tal como ela aparece em suas formas visíveis e, finalmente, à medida que o neoplatonismo se afirma, ele se volta para a Idéia, a do Belo, que não é senão a manifestação visível do esplendor divino.

LICHTENSTEIN, J. (2004): *A Pintura. Textos essenciais. Vol. 5: Da imitação à expressão*, p. 10.

Assim, uma mudança significativa levou a planaridade da Idade Média à tridimensionalidade do Renascimento, sugerindo um aprimoramento dos recursos técnicos em função da plena identificação com a realidade, mas com uma finalidade puramente formal. Em *Da imitação à expressão*, Jean-François Groulier admite que ao artista foi negado “a faculdade original de criar, uma vez que essa pertence exclusivamente a Deus.”²

² LICHTENSTEIN, J. (2004): *A Pintura. Textos essenciais. Vol. 5: Da imitação à expressão*, p. 10.

Daí, a obstinação de inúmeros artistas e teóricos em se apropriarem de um poder transcendente, colocando-o no centro do homem. As noções de expressão, de gênio, de obra, glorificadas pela Modernidade, explicam-se melhor, portanto, por suas conotações implicitamente polêmicas do que por seu sentido “literal”, o qual se tornou banal nos dias de hoje.

LICHTENSTEIN, J. (2004): *A Pintura. Textos essenciais. Vol. 5: Da imitação à expressão*, p. 10-11.

Sobre a insatisfação do artista em relação à imitação, Hegel observa:

Maior prazer deveria sentir o homem produzindo algo que proviesse de si, que lhe fosse próprio, o que pudesse chamar seu. Qualquer utensílio técnico, como um navio ou, mais particularmente, um instrumento científico, dar-lhe-á, por ser uma obra própria, maior prazer do que uma imitação.

LICHTENSTEIN, J. (2004): *A Pintura. Textos essenciais. Vol. 5: Da imitação à expressão*, p. 113.

O filósofo anuncia, que “os belos dias da arte grega e a idade de ouro da Idade Média terminaram” e convida a “chamar em nosso auxílio a reflexão, o pensamento, as abstrações, as representações abstratas e gerais.”³

A partir dos meados do século XIX, mais especificamente com Manet e Courbet, os conceitos mudaram de forma definitiva, quando “a arte volta-se para si mesma, toma consciência de si mesma como arte.”⁴ O advento da fotografia chama atenção para os elementos pictóricos da pintura, como a tela, a tinta aplicada e as marcas das pinceladas. Ao mesmo tempo, o Impressionismo explora descobertas ligadas à ciência, tentando reproduzir a experiência visual. Os vários estilos de pintura na primeira parte do século XX possuem a mesma tendência: a da abstração.

Sem saber disto na época, busquei na abstração uma nova forma de expressão, dando importância às formas e cores ao invés de uma narrativa e da representação do mundo visível.

³ LICHTENSTEIN, J. (2004): *A Pintura. Textos essenciais. Vol. 5: Da imitação à expressão*, p. 116 e 117.

⁴ SÜSSEKIND, Pedro (2014): *Greenberg, Danto e O Fim da Arte*. In: *Kriterion. Revista de Filosofia*, 55 (129), p. 349-362.

Em 2012 comecei a frequentar o ateliê do artista plástico e professor, Lourenço de Bem. Ele sugeriu que me reconectasse com minhas aquarelas. Aceitei a sugestão que com o tempo se mostrou muito acertada. Usei a técnica de aquarela, agora com tinta acrílica e em tela grande, medindo pelo menos 70 x 90 cm.

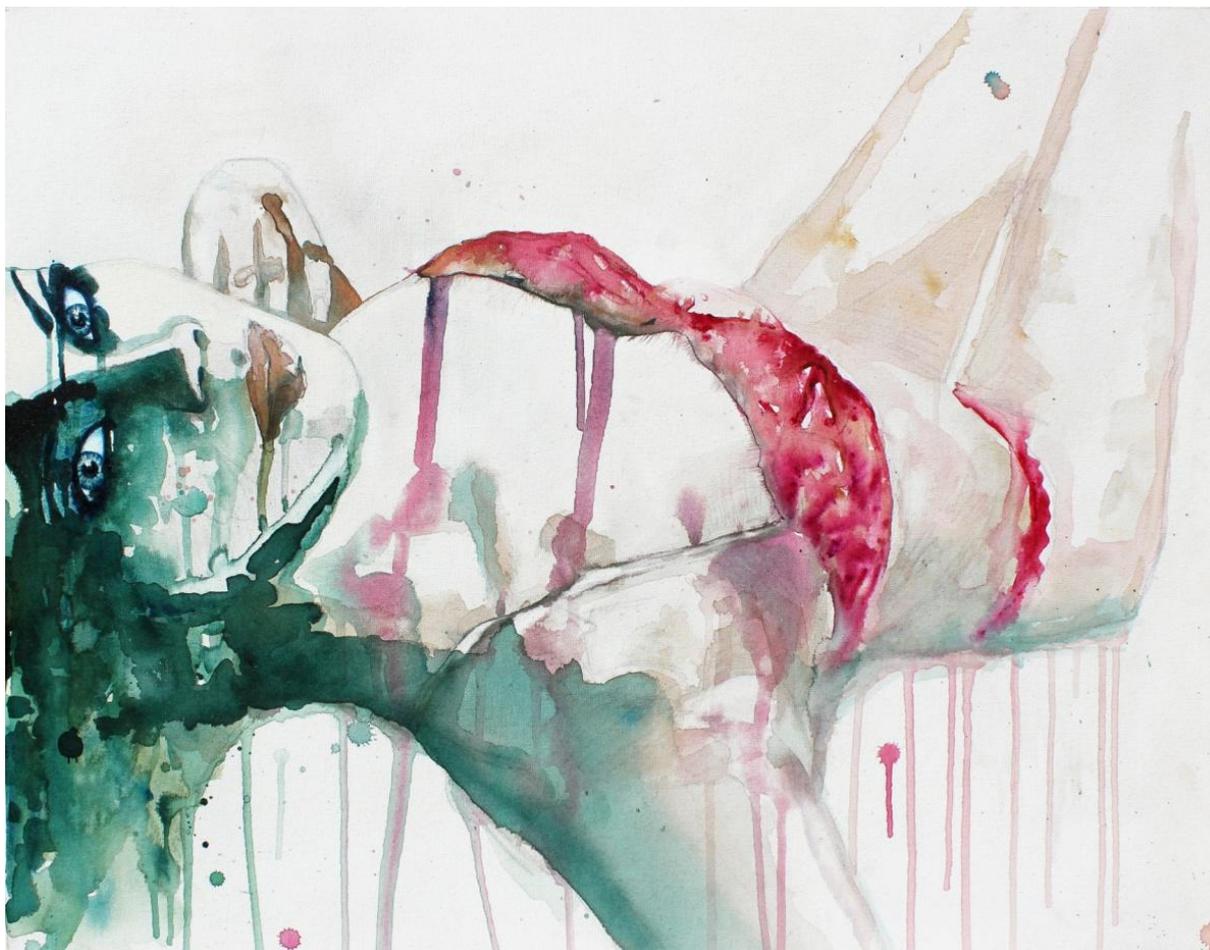


Figura 5: Julia Repa, *Mulher deitada* (2012), acrílica e óleo sobre tela, 70 x 90 cm

Em uma aula, Lourenço propôs que pintasse um quadro monocromático, usando apenas preto e branco, começando com branco e aplicando pacientemente cada vez tons mais escuros. Comecei com o tecido grampeado na parede, medindo aproximadamente 115 x 165 cm. Foi assim que descobri os escorridos e a técnica de jogar água na tela após a aplicação da tinta. Neste primeiro quadro, acabou surgindo uma figura e o que era para ser uma pintura abstrata, se tornou figurativo. Nos seguintes trabalhos, usei cimento e tinta acrílica, experimentando com o efeito da tinta escorrida e a ação da água jorrada diretamente no pigmento.



Figura 6: Julia Repa, *Homem com chapéu* (2013), acrílica, carvão e giz sobre tela, 155 x 107 cm

Em cada trabalho procurei inovar, experimentando também materiais como: asfalto frio, terra, cimento, pasta metálica, massa de madeira, colagens e líquidos como o solvente, além de desenvolver ferramentas para elaborar a linguagem gestual dos meus trabalhos.



Figura 7: Julia Repa, *Lembrança* (2013), acrílica e cimento sobre tela, 155 x 101 cm

Finalmente, em agosto de 2013, realizei um sonho antigo e entrei no curso de Artes Plásticas na UnB. Fiz uma segunda graduação não apenas numa área distante da música clássica e do ensino de línguas, mas também vivendo em uma outra cultura. Em vários momentos, eu me deparei com minha origem europeia, inclusive com o modo de pensar de minha geração, tanto em relação a referências e à estética quanto a valores culturais. Minha visão sobre a arte e em especial, a pintura, foi muito influenciada não só pela pintura acadêmica europeia e pelo *Jugendstil* e *Wiener Werkstätten*, como também pelo *design* gráfico japonês, graças a livros sobre esse tema que havia na casa dos meus pais.

Quando jovem, possuía uma coleção considerável de cartões postais com gravuras das grandes pinturas “universais”, expostas nos museus europeus. Obviamente, quando me deparei alguns anos atrás com a declaração de Hans Belting no seu livro *O fim da história da arte*⁵, que a “pretensão de universalidade reinvidicada pela modernidade demonstra-se, com a distância de hoje, como uma visão eurocêntrica que jamais esteve voltada para uma ampliação global” (BELTING, Hans: p. 32), passei a refletir não somente sobre minha origem e a compreensão que tinha das artes, mas também sobre meu lugar como artista no Brasil.

Inserido em um ambiente social, político, religioso e cultural específico, todo artista também carrega suas crenças, convicções, medos e esperanças, trabalhando para criar um produto cultural ou com um processo que tenha conteúdo e forma. Tanto o conteúdo quanto a forma se modificaram ao longo dos tempos, mas a verdadeira mudança ocorreu com o fim de uma determinada forma de narrativa histórica da arte.

Belting se refere à crise da história dos estilos e da história da arte do progresso, um fenômeno que começou com a emergência das vanguardas e sua constante necessidade de ruptura com o antigo modelo e o anúncio de uma nova era. A linearidade da história da arte que Belting questiona também fica evidente na seguinte ilustração do livro de Sam Phillips, *Moderne Kunst verstehen. Vom Impressionismus ins 21. Jahrhundert* (p. 154-155):

⁵ BELTING, Hans (2006): *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify

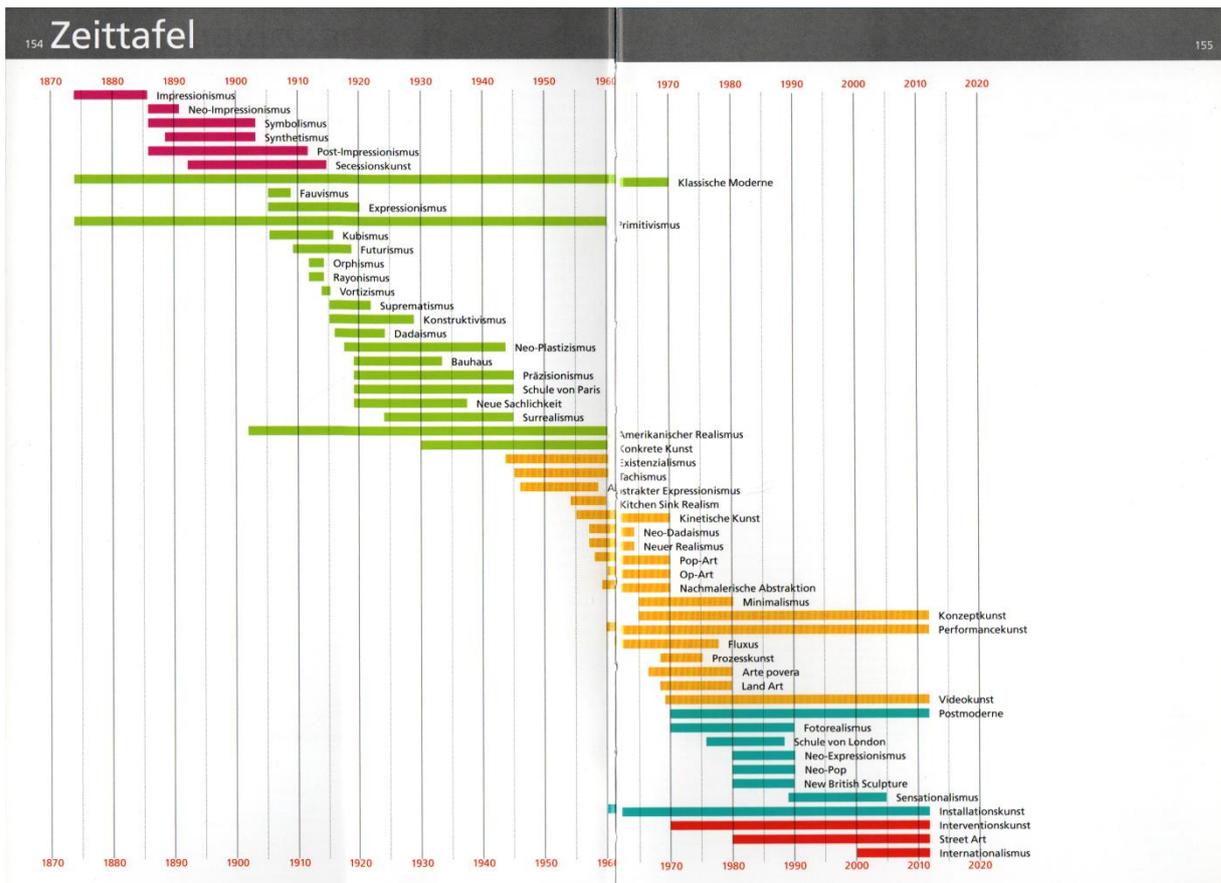


Figura 8: Zeittafel⁶

Segundo Belting, a entrada da modernidade no início século XX foi caracterizada pelo posicionamento de dois grupos: dos “guardiões da história” que viam a chegada do fim da arte, e dos partidários da modernidade, que negavam a ruptura. O novo caminho que a arte tomou, Belting descreve com as seguintes palavras:

O rompimento com todos os gêneros acadêmicos de arte acarretou a perda do antigo ideal artístico que fora representado simbolicamente por eles. Os chamados abstratos pareciam perder de vista a imagem do mundo, o dadá revoltava-se contra o conceito de arte enquanto tal e os *ready-made* de Duchamp desmascaravam esse conceito como uma ficção da sociedade burguesa.

BELTING, Hans (2006): *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, p. 291.

Ainda assim, Belting afirma que “o sucesso da arte depende de quem a coleciona e não de quem a faz” e que a “era da história da arte coincide com a era do museu”⁷.

⁶ PHILLIPS, Sam (2015): *Moderne Kunst verstehen. Vom Impressionismus ins 21. Jahrhundert*. Leipzig: E.A. Seemann

⁷ BELTING, Hans (2006): *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, p. 42 e 36.

A minha coleção dos cartões postais com as pinturas famosas já se perdeu há muito tempo. Viena, onde estudei violino, não é apenas considerada como o berço da música, mas também é a sede da *Secession*, um espaço de exposições e também símbolo da *art nouveau* na Áustria cujo artista mais famoso é Gustav Klimt. Suas pinturas com áreas geométricas planas e o realismo dos corpos femininos me deslumbraram. Também queria saber pintar como o pintor neoclassicista francês Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) e outros artistas da sua época.

Em agosto de 2013 comecei a frequentar as disciplinas do curso de Artes Plásticas na Universidade de Brasília, com uma postura curiosa e uma mente aberta. Logo descobri que as disciplinas eram muito mais variadas do que pensei inicialmente, mas posso afirmar que todas foram de grande utilidade e sinto que meu desenvolvimento artístico foi significativo.

2 Disciplinas do curso de Artes Plásticas

Apresento em seguida algumas amostras de trabalhos que realizei no decorrer do curso. Acredito que eles sejam representativos para minha jornada aqui apresentada embora tenha consciência de que poderiam causar uma falsa impressão de homogeneidade e de que uma outra escolha de trabalhos ou de outras disciplinas poderiam apontar para um outro percurso. O fato é que o ato de escolha em si, está sempre sujeito a uma simplificação e redução.

Neste capítulo, apresento apenas trabalhos que realizei no âmbito das disciplinas que frequentei. Dentro do possível, trabalhei ao mesmo tempo também com pintura gestual, que mostrarei no capítulo 3 e 4.

2.1 Pintura I: A transformação das manchas em paisagens

*Não devem existir escolas, só pintores.
As escolas só servem para investigar os processos analíticos da arte.*
Gustave Courbet⁸

Em 2015 frequentei as disciplinas Pintura I e II ministradas pelo Prof. Dr. Elder Rocha Lima Filho. Desde meu ingresso no curso, estava ansiosa por frequentar as aulas de pintura. O resultado desses dois semestres de aulas de pintura são 20 trabalhos, dos quais vou apresentar em seguida três por semestre. A princípio queria continuar com a técnica das manchas e escorridos, mas recebi a tarefa de tornar minhas pinturas mais complexas e ricas. Aceitei o desafio com muito gosto e em Pintura I optei por trabalhar as manchas posteriormente, fazendo emergir paisagens oníricas.

Max Ernst (1891-1976), pintor, escultor e artista gráfico alemão quem Argan⁹ chama “o mais surrealista dentre os pintores surrealistas”, questiona tanto “a forma como representação”, e o “estilo como critério unitário de interpretação da realidade” quanto a “técnica como procedimento operacional na dependência do estilo”. Em 1925 o artista inventa a *frottage* cujo dinamismo e impressão gráfica ativa sua imaginação e “um jogo complexo de associações alógicas.” O próprio artista afirma que ele “não pinta o sonhando, sonha pintando”. (ARGAN, G. C.: p. 361)

Fui assaltado pela obsessão que mostrava ao meu olhar excitado as tábuas do assoalho, nas quais mil arranhões tinham aprofundado as estrias. Decidi então investigar o simbolismo dessa obsessão e, para ajudar as minhas faculdades meditativas e alucinatórias, fiz das tábuas uma série de desenhos, colocando sobre elas ao acaso folhas de papel que passei a friccionar com grafita. Olhando atentamente para os desenhos assim obtidos ... surpreendeu-me a súbita intensificação de minhas capacidades de visão e a sucessão alucinatória de imagens contraditórias umas às outras.

STRANGOS, Nikos (ed.) (1991): *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, p. 113.

⁸ LICHTENSTEIN, J. (ed.) (2013): *A pintura. Textos essenciais. Vol. 11: As escolas e o problema do estilo*. São Paulo: Editora 34, p. 94.

⁹ ARGAN, G. C. (2010): *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras

Reconheço na sua descrição a fascinação pela descoberta, a surpresa sobre o acaso obtido e a postura de espectador sobre um processo criativo e visual que a mente acompanha e o coração sente.

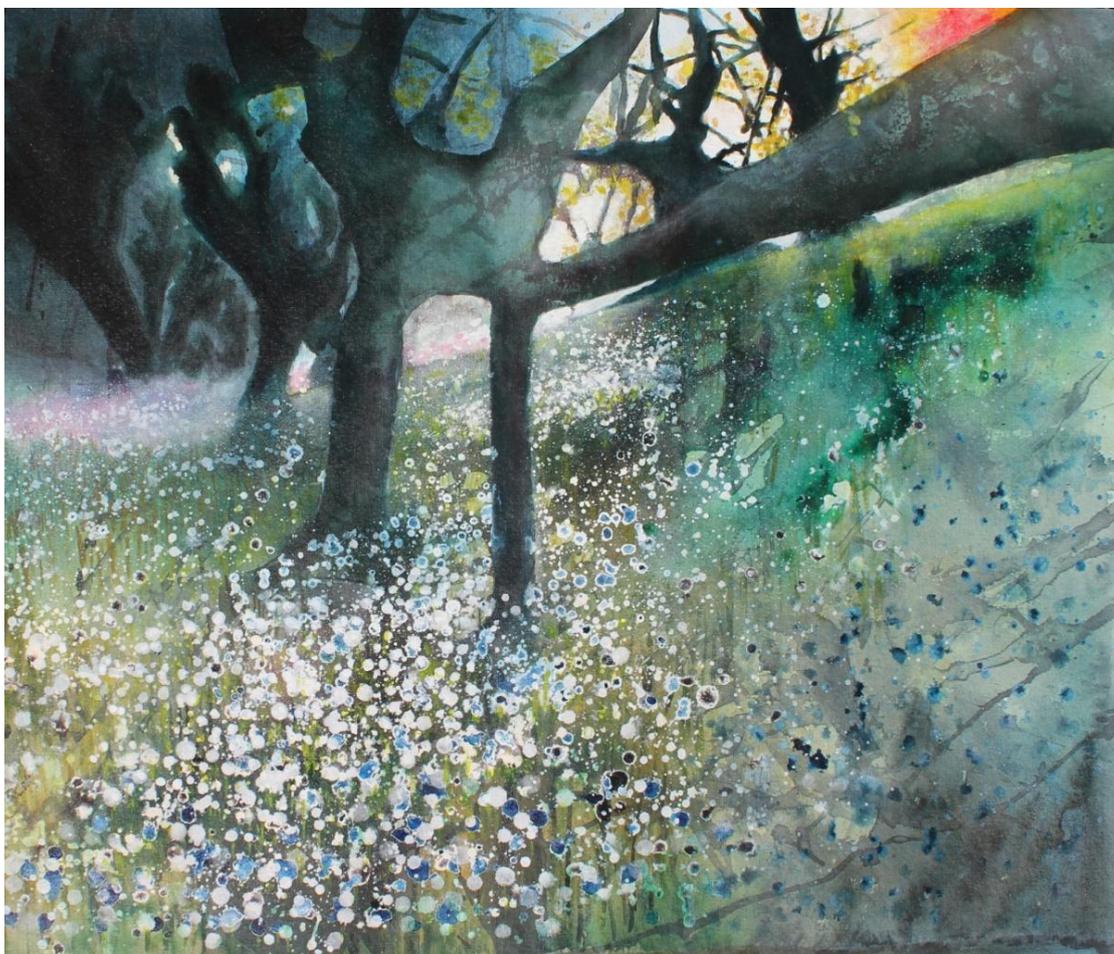


Figura 9: Julia Repa, *Landschaft I* (2015), acrílica sobre tela, 62 x 72 cm

Em *Landschaft I* (Fig. 9) mantive a transparência da pintura e a liquidez da tinta. As flores são resultado de gotas de tinta. O volume dos troncos, o fundo desfocado e os planos criam a ilusão de espaço e tridimensionalidade. O resultado, devido ao galho que se estende até o canto superior direito, é mais surreal do que real.

Em *Landschaft II* (Fig. 10) também há uma linha de horizonte e planos que sugerem profundidade, porém mantem uma certa ambiguidade em relação às figuras e à materialidade. Assim, a área esverdeada pode ser vista como água ou terra coberta de grama.



Figura 10: Julia Repa, *Landschaft II* (2015)
acrílica sobre tela, 102 x 78 cm

A *ilha* (Fig. 11) também tem aspectos surreais, combinada com uma perspectiva inusitada que coloca o espectador embaixo d'água, podendo ver tanto a ilha ensolarada e as rochas que a unem com o fundo do mar quanto a profundidade das águas.



Figura 11: Julia Repa, *A ilha* (2015)
asfalto frio e acrílica sobre tela, 103 x 83 cm

2.2 Pintura II: Substituindo as manchas por colagens

Em Pintura I, as manchas tinham sido meu ponto de partida pois não tive nenhuma temática específica em mente ou nenhuma proposta pronta que quisesse realizar. Apesar do resultado das paisagens tenha me agradado, em Pintura II não sentia *a priori* nenhuma necessidade particular de dar continuidade com a temática. O semestre se tornaria um desafio gigante pelo fato de o Prof. Elder pedir (obviamente por razões didáticas) que agora fizesse minhas pinturas a partir de uma tela branca, com pincel na mão, sem manchas ou escorridos. Confesso que travei por completo.

Finalmente, a apropriação de imagens de revistas me ajudou tanto na hora de começar a pintar quanto na escolha temática das pinturas. Reconheço nos trabalhos desse semestre não só um certo tom humorístico, como também irônico e crítico.

Em seu artigo, *Apropriação na arte contemporânea: colecionismo e memória*¹⁰, Virgínia Cândida Ribeiro observa que a

incorporação de signos emblemáticos da cultura de massa, da sociedade de consumo e de outros objetos e materiais ‘estranhos’ ao trabalho de arte, têm como precedentes os *ready-mades* de Duchamp, porém a apropriação na arte sempre existiu de alguma maneira, mas os termos “apropriação” e “apropriacionismo”, usados no âmbito da arte, tal como o entendemos hoje, surgiram no fim dos anos 70 como indicativos de uma modalidade artística que sintetizava as modificações causadas na sensibilidade contemporânea pela proliferação das imagens dos meios de comunicação de massa.

RIBEIRO, Virgínia Cândida (2008): *Apropriação na arte contemporânea: colecionismo e memória*, p. 796.

Em 1935, Walter Benjamin escreve *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*¹¹, onde analisa as alterações provocadas pelas novas técnicas de produção artística (fotografia e cinema) na esfera da cultura. Segundo Benjamin, a obra de arte possui uma aura que é caracterizada por dois elementos principais: autenticidade (porque contém elementos temporais e espaciais) e unicidade (tem fundamento teológico e ritualístico por ser associado

¹⁰ RIBEIRO, Virgínia Cândida (2008): *Apropriação na arte contemporânea: colecionismo e memória*. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/075.pdf>> Acesso em: 02/04/2021, p. 796.

¹¹ BENJAMIN, Walter (1994): *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense

a um valor de culto). Uma obra de arte, portanto, não pode ser reproduzida sem perder seu caráter sagrado ou seja, sua aura. (BENJAMIN, Walter: p. 170)

Por um lado, minhas colagens entendidas como apropriação de imagens da cultura de massa dialogam com as considerações de Benjamin sobre a unicidade e a durabilidade da obra de arte aurática que dá lugar à transitoriedade e repetibilidade da obra pós-aurática e, por outro lado, fazem referência ao questionamento provocado em 1964 com a exposição da *Pop Art*, em que Andy Warhol expôs a *Brillo Box*. Warhol não apenas se apropriou do produto de utilidade doméstica, como também do trabalho do *designer* do *layout* da caixa. Enquanto a arte moderna buscou uma definição do que seria a arte e se voltou para si mesma, a arte contemporânea a partir da década de 1960 mostrou que qualquer coisa pode ser uma obra de arte, até mesmo uma ideia que não se concretiza em nenhum objeto visual. Em *Após o fim da arte*, Danto escreve que

as obras de arte podem ser imaginadas, ou de fato produzidas, que se pareçam exatamente como meras coisas reais, que não têm nenhuma pretensão à condição de arte, justamente porque essa condição impossibilita a definição de obras de arte com base em certas propriedades visuais que elas possam ter.

DANTO, Arthur C. (2006): *Após do fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p. 19.

Danto resume que, “se tudo poderia ser uma obra de arte [...] e se fosse o caso de se descobrir o que era a arte, seria preciso voltar-se da experiência do sentido para o pensamento. Seria [...] preciso voltar-se a filosofia.” (DANTO, Arthur C.: p. 16)

Enquanto os artistas dos movimentos da arte moderna se revoltaram contra o passado, querendo se libertar e até proclamar a morte da arte com a “antiarte” dos dadaístas, por exemplo, os artistas contemporâneos não têm nada contra a arte do passado, como afirma Danto: “É parte do que define a arte contemporânea que a arte do passado esteja disponível para qualquer uso que os artistas queiram lhe dar. O que não lhes está disponível é o espírito em que a arte foi realizada” (DANTO, Arthur C.: p. 7).



Figura 12: Julia Repa, *O sonho* (2015), acrília e colagem sobre tela, 30 x 30 cm

Desde sempre, tive admiração pela pintura renascentista. Em *O sonho*, transferei a *Vênus adormecida* (c. 1507-1510) de Giorgione para uma paisagem do cerrado brasileiro, além de colocar uma outra mulher nua para lhe fazer companhia, deitada na mesma posição. Aconchegadas nas nuvens cor-de-rosa há colagens, pequenas cópias da *vênus adormecida*.

A combinação de duas colagens, a fotografia de uma modelo e de um alicate (Fig. 13), ambos em preto e branco, me instigou pelas formas geométricas opostas. Os círculos de luz ao lado da modelo se repetem na forma de disco branco na ponta do alicate. O fundo gestual em tom verde azulado e branco penetra nas gravuras com estilhaços pontudos, unindo foto e pintura e se dissolvendo nos raios irradiados dos cabos do alicate.



Figura 13: Julia Repa, *Sem título* (2015), acrílica e colagem sobre tela, 60 x 50 cm



Figura 14: Julia Repa, *Des-file* (2015), acrílica e colagem sobre tela, 50 x 60 cm

As fotos cortadas de revistas de moda são montadas em fileira no segundo plano. As mulheres anônimas, com os rostos cortados e partes das roupas e dos corpos finalizadas com a pintura, estão em escalas diferentes. Atrás delas, vê-se uma segunda fileira com mulheres nuas e rostos pintados, porém onde deveriam estar os cabelos, vê-se apenas um espaço em branco. O fundo é um vermelho intenso chapado e no primeiro plano encontra-se um amontoado de batons gigantes de cores vermelhos e rosa.

2.3 Xilogravura: Mantendo as manchas

Em 2015, também frequentei as aulas de xilogravura ministradas pelo Prof. Me. Luiz Gallina Neto. Das quatro xilogravuras que fiz naquele semestre, duas são manchas que primeiramente fiz na matriz com nanquim e depois gravei na madeira e imprimi. Achei inusitado combinar a técnica rígida da xilogravura com o gestual da mancha. Consegui os meios-tons com hachuras e trabalhei os pingos e escorridos, obtendo sobreposições e a ilusão de tridimensionalidade, principalmente no lado esquerdo da imagem. O aspecto gráfico da xilogravura com uma figura preta sobre um fundo branco me instigou mais uma vez.



Figura 15: matriz xilogravura (2015), 32 x 40 cm



Figura 16: Julia Repa, *Sem título* (2015)
xilogravura sobre papel japonês, 52 x 60 cm

2.4 Ateliê I: Um registro e um breve retorno a música

Foi só em 2018 que finalmente me matriculei em Ateliê I com Prof. Me. Gregório Soares Rodrigues de Oliveira. Conclui o semestre com o registro de 25 trabalhos novos dos quais apresentarei alguns que considero relevantes para minha produção futura.

A leitura de *Métodos* de Francis Ponge e as *Seis lições de desenho* de William Kentrige desencadearam uma nova visão sobre meu próprio método de criar, minhas motivações e meus conceitos referente ao criar artístico. Cada vez mais me conscientizei do fato de ser cativada por pinturas abstratas, em preto e branco, gestuais e expressivos, tanto pelas obras de Robert Motherwell, Franz Kline e Pierre Soulages, quanto por artistas que usam uma paleta de cores limitada e materiais não convencionais, como Antoni Tàpies e Alberto Burri.

Segundo Roland Barthes, em seu ensaio *Cy Twombly ou nom multa sed multon*, Cy Twombly parece ser um “anticolorista”, sendo que “a cor é também uma ideia (uma ideia sensual)”, não necessitando de muita intensidade ou de grande delicadeza, porque

não é necessário que haja afirmação, *instalação* da cor. [...] Basta que ela dilacere qualquer coisa: que passe diante dos olhos, como uma aparição ou uma desapareição, porque a cor é como uma pálpebra que se fecha, um ligeiro desmaio. BARTHES, Roland (2015): *Cy Twombly ou nom multa sed multon*. In: *O óbvio e o obtuso*. Lisboa/Portugal: Edições 70, p. 167.

Com a cor, Barthes relaciona também o gesto, o prazer de um gesto: algo que é simultaneamente esperado como também inesperado. A cor “é sempre nova a cada toque: é precisamente o *toque* que faz a cor, como faz a fruição” (BARTHES, Roland: p. 167).

Barthes fala que as pinturas de Twombly flutuam, derivam entre o desejo e a educação, mantém-se, sem referência alguma, a não ser além do Ocidente, além dos tempos. A delicadeza “não é nem moral, nem cultural; é uma pulsação [...], *uma certa procura do próprio corpo*” (BARTHES, Roland: p. 175). E como o traço de Twombly é inimitável, Barthes conclui, assim também é o corpo. “Da escrita, TW conserva o gesto, não o produto” e ela “nasce da própria superfície” (BARTHES, Roland: p. 162 e 163).

O artista [...] é um operador de gestos: quer produzir um efeito, e ao mesmo tempo não quer; os efeitos que produz não foram obrigatoriamente desejados por ele; são efeitos devolvidos, transtornados, fugidos, que regressam para cima dele e provocam desde então modificações, desvios, aligeiramentos do traço. Assim, no gesto abole-se a distinção entre causa e efeito, motivação e alvo, expressão e persuasão.

BARTHES, Roland (2015): *Cy Twombly ou nom multa sed multon. In: O óbvio e o obtuso*. Lisboa/Portugal: Edições 70, p. 162.

Barthes reconhece a ligação que as pinturas de Twombly tem com a caligrafia. “Esta ligação, contudo, não é de imitação, nem de inspiração; uma tela de TW é somente o que se poderia chamar o campo *alusivo* da escrita”, sendo na sua essência somente um gesto que produz “uma mancha, quase uma sujidade, uma negligência. [...] São os resíduos duma preguiça” (BARTHES, Roland: p. 160). Barthes não considera a letra de TW como sendo infantil, porque a criança deseja alcançar a perfeição dos adultos. É mais como a palavra estivesse “escrita *com a ponta dos dedos*”; há traços precisos, mas também descontínuos; é decifrável, porém não é interpretável. (BARTHES, Roland: p. 161)

Roland Barthes conclui seu ensaio citando Tao Te King:

*Ele produz sem se apropriar,
Ele age sem esperar nada,
Depois da obra terminada não se liga a ela
e porque não se liga a ela,
ela perdurará.¹²*

Na época, não consegui me identificar com o ensaio de Barthes, apesar de acharlo poético de fato. O estudo das obras de Cy Twombly porém, me inspirou a criar algumas telas com gaze e outras com fundo cinza. A importância da gaze está não só na sua fragilidade e transparência, como também na enfermidade e dor que evoca.

¹² BARTHES, Roland (2015): *Cy Twombly ou nom multa sed multon. In: O óbvio e o obtuso*. Lisboa/Portugal: Edições 70, p. 176.



Figura 17: Julia Repa, *Sem título* (2018)
asfalto frio, acrílica e gaze sobre tela, 85 x 70 cm



Figura 18: Julia Repa, *Sem título* (2018)
asfalto frio, acrílica e gaze sobre tela, 70 x 85 cm

A mancha feita com asfalto frio paira no espaço branco do fundo da tela. No primeiro quadro (fig. 17), a posição diagonal das linhas confere à figura mais dinâmica do que na segunda tela (fig. 18) onde a mancha em forma de nuvem ou ninho parece ter flutuado para o centro do quadro.

Em 2018, depois de 14 anos, voltei a tocar violino. Foi uma necessidade repentina de me reconectar com meu começo nas artes: a música. Os próximos três trabalhos são fruto da relação entre a expressão musical e a linguagem visual.



Figura 19: Julia Repa, *Sem título* (2018)
asfalto frio, acrílica e caneta esferográfica sobre tela, 85 x 70 cm

As linhas retas feitas com caneta esferográfica e régua (Fig. 19) indicam tanto as cordas que vibram quanto a anotação musical ou o registro das arcadas tocadas com um instrumento de cordas. Como nos trabalhos anteriores, também há uma mancha central de asfalto frio sobre fundo branco, e uma área na cor vermelha.



Figura 20: Julia Repa, *Sem título* (2018), acrílica e terra sobre tela, 70 x 85 cm

Neste quadro (Fig. 20), a mancha foi feita com terra. As linhas paralelas evidenciam a relação com a notação musical ou com o braço de um instrumento de cordas. As linhas borradas lembram novamente a vibração das cordas, visualizando a qualidade física do som. A dinâmica do quadro se dá por causa dos escorridos em direção à margem direita, como se o vento levasse as notas musicais e o próprio som.



Figura 21: Julia Repa, *Sem título* (2018), acrílica, terra e gaze sobre tela, 70 x 85 cm

A cor da terra assemelha-se bastante à cor da madeira de um instrumento de corda. No lado esquerdo do quadro há uma espiral, uma voluta fundindo-se com um corpo de instrumento que dá luz a uma peça musical que derrama notas musicais como se fosse chuva. Um véu de gaze flutua no espaço branco. Suas pontas mergulharam no som e queimaram-se.



Figura 22: Julia Repa, *Sem título* (2018)
acrílica, frio asfalto e terra sobre tela, 70 x 85 cm

Neste último quadro que apresento aqui (Fig. 22), há a mesma composição que nos quadros anteriores, porém, aparentemente está mais compacta, mais sólida. A linguagem musical está expressa em números de dedilhados e uma abreviação para trinado. As manchas pretas borradas sinalizam cordas ou linhas musicais, ou até uma cerca que mantém uma figura animalesca.

A interpretação, porém, das manchas e linhas está na visão do espectador e a descrição aqui feita foi espontânea, pessoal e intuitiva. A ausência de títulos tem como objetivo a leitura livre dos quadros aqui apresentados.

2.4.1 Algoritmos



Figura 23: Julia Repa, *Sem título* (2018)
asfalto frio e lápis sobre tela, 70 x 90 cm

No primeiro semestre de 2017, tive o primeiro contato com a produção e edição de vídeos na matéria Arte Eletrônica, ministrada pela Professora Suzete Venturelli. Adquiri conhecimentos rudimentares ao trabalhar com o programa Adobe Premier e concluí a matéria com uma videoarte intitulada *ReTrato*, com duração de 5'58". Trata-se da mesclagem entre uma obra de arte visual tradicional e os novos meios tecnológicos da arte, resultando numa fusão de um retrato (uma pintura de acrílica e lápis sobre tela, de minha autoria) e de um vídeo, fruto da apropriação e mesclagem de arte computacional (algoritmos) de vários artistas gráficos, tais como: Marta Di Francesco, Raven Kwok, Narduli STUDIO e Kanaka Projeto. Os vídeos contêm imagens que utilizam formas geométricas, orgânicas, abstratas ou figurativas e, em sua maioria, bidimensionais.

No Ateliê I, porém, usei uma pintura com asfalto frio e projetei um dos *frames* da videoarte *ReTrato* (Fig. 23). O desenho na tela é a lápis e, não só a figura de asfalto frio e os desenhos se fundem, como também os meios de pintura e desenho.

Com duração de aproximadamente seis minutos e 24 quadros por segundo, a videoarte *ReTrato* contêm quase 8640 imagens. Pretendo dar continuidade à mesclagem das duas linguagens e outros projetos, como detalharei no capítulo 5.

2.5 Ateliê II: Fragmentos e Poesia

O segundo semestre de 2018, ministrado pela Prof^a. Dr^a. Andrea Campos de Sá, foi caracterizado por uma produção fragmentada que me levou a várias direções. Foi mais um semestre com o desafio de deixar a pintura gestual de lado e buscar uma linguagem e um conteúdo contemporâneo. Produzi dez telas e inúmeros desenhos com grafite em barra. Por mais diversos que tenham sido os trabalhos, a elaboração posterior, e para mim, inédita de poesias, uniu os caminhos na busca de uma nova expressão visual.

O estudo da obra de Anselm Kiefer evidenciou outra vez minha busca pessoal por uma linguagem caracterizada pela transparência, fragilidade e economia de elementos visuais, muito diferente dos quadros de peso e materialidade expressiva de Kiefer que tornou o resgate da memória coletiva traumática da Alemanha tema da sua pesquisa poética.

O texto *Bloco mágico* de Sigmund Freud também trata da memória e de seus mecanismos. Enquanto o objetivo do tratamento psicanalítico é o preenchimento das lacunas da memória, minha pesquisa poética foi em torno de rastros e vestígios e da transitoriedade da vida.

A reflexão sobre a produção do semestre, partindo dos traços, linhas e signos dos quadros, gerou um certo ritmo de pensamentos e lembranças que se encontraram na forma de poemas. Elas não formam exatamente pares com as telas, mas têm parentesco.

A concepção dos poemas ocorreu de forma auditiva, registrando ritmos, estruturas e o som das palavras. Como a música, um poema deve ser ouvido. A anotação é, neste caso específico, apenas uma forma de registro e conservação. Por esta razão, numa exposição desta série de pinturas, deve haver dispositivos no local, perto de cada tela, para que o visitante possa ouvir um poema de cada vez. Nesta apresentação, porém, em formato de pdf, não há a possibilidade de se escutar os áudios. Assim, os poemas estão transcritos ao lado das pinturas.

Não deixarei rastros
nem nome para recordar
no máximo, vestígios
de quem tentou



Figura 24: Julia Repa, *Sem título* (2018), acrílica, nanquim, carvão e colagem sobre tela, 50 x 50 cm



Figura 25: Julia Repa, *Sem título* (2018)
acrílica e nanquim sobre tela, 40 x 40 cm

As cortinas de feltro
cor de framboesa
nem balançavam ao vento
de tão carregadas
de rostos e caretas
horripilantes,
acordavam
quando deitava
os vigiava durante horas
e procurava no dia seguinte
nas cortinas de feltro
cor de framboesa
pelos companheiros noturnos
horripilantes
feiosos
presos no feltro

Entre linhas
caio em outras
dimensões o cérebro poroso
fofo como algodão
com visão turva
rompe as ligações,
pisca de vez em quando,
o sentido mais familiar
abstrato como a própria obra
abre-se o caminho
mas deixa no escuro
a desdobradura final
nem que
sussurrasse
ou que apontasse
tateando cada letra
me rendo, no final

A pintura na sequência (Fig. 26) tem relação com a poética visual de algoritmos que sucintamente abordei no capítulo anterior.



Figura 26: Julia Repa, *Sem título – inacabado?* (2018)
acrílica sobre tela, 70 x 70 cm

Fragmentos monocromáticos amontoados sobre fundo branco (Fig. 26) formam uma massa irregular que se ergue no meio. Todo o peso está na parte inferior do quadro, acentuado pelo fato de o espaço negativo ser um pouco menor do que a figura. Ela cresceu do fundo como uma erupção ou os fragmentos caíram e formaram o monte? A figura está estável ou ela se movimenta em direção ao fundo da tela? Será que ela tende a cair sobre si mesma ou é rígida e firme? Qual o peso dos fragmentos? Um sopro dispersaria todos eles?

O próximo quadro (Fig. 27) faz referência à serigrafia da diva de cinema Marilyn Monroe, de Andy Warhol (1928-1987), usando a colagem da impressão em guardanapo de papel, da famosa lebre criada pelo gravador, pintor, ilustrador e teórico de arte alemão, Albrecht Dürer (1471-1528). As colagens são repetidas seis vezes, cada uma sobre uma mancha branca e com fundo da tela chapado de cor cinza-azulado escuro.

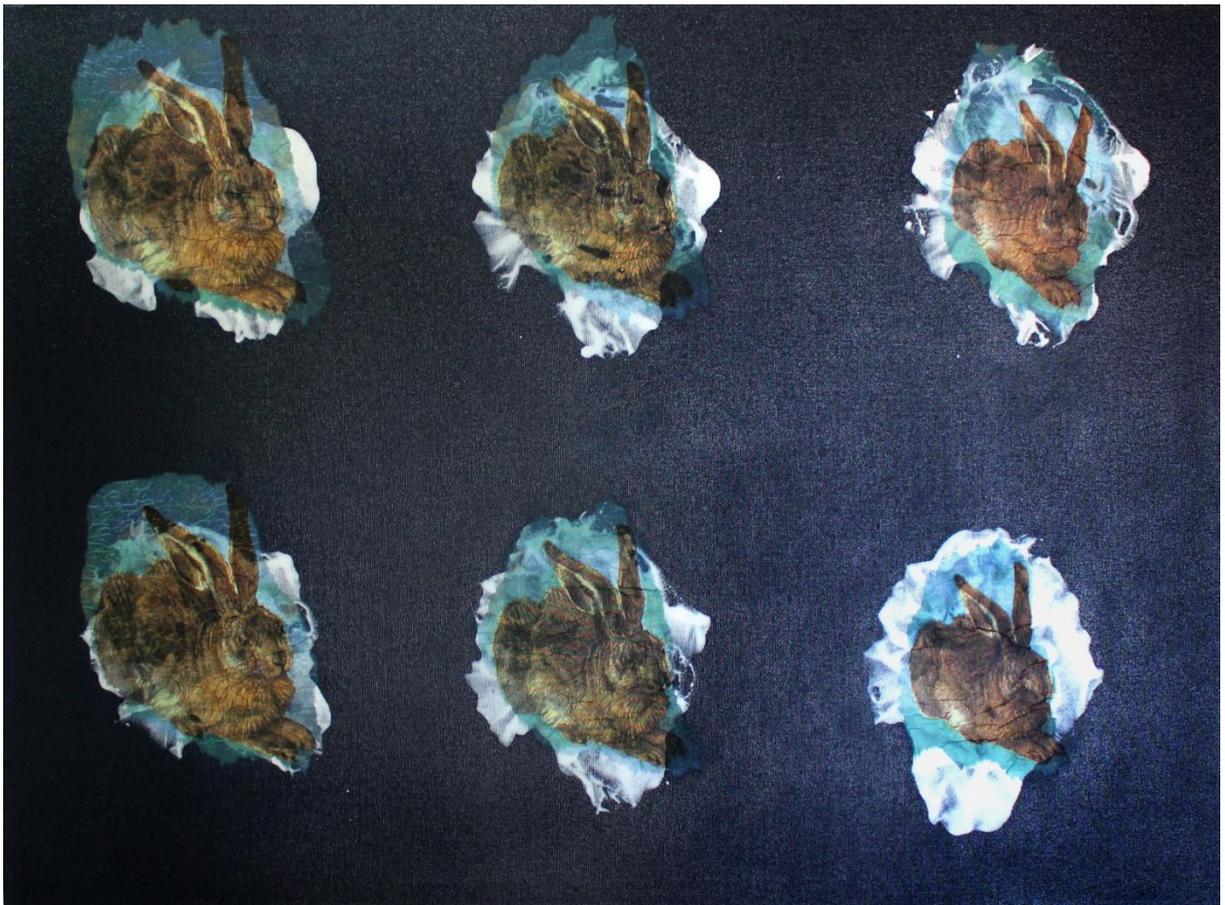


Figura 27: Julia Repa, *Sem título* (2018), acrílica e colagem sobre tela, 60 x 80 cm

A lebre vive
na realidade dos pensamentos
nada se perde
o que um dia foi desejado
ou imaginado
não há como se livrar
nem do bem nem do mal
não há preto nem branco
para disputar
o artifício se tornou tão familiar
desconfiamos do nosso íntimo
alienados comemos o nosso pão
repetimos tudo no dia seguinte
jogando o fósforo no chão
e a brasa arde
inutilmente

No mundo pós-moderno capitalista, tudo se tornou mercadoria e a *Lebre jovem* de Dürer do início do século XVI acabou enfeitando guardanapos de papel. Warhol mostra uma celebridade como produto de produção em massa, e tanto a pessoa e a própria imagem se fundem como também os conceitos de arte e cultura popular.

Fredric Jameson descreve em *A lógica cultural do capitalismo tardio* a perda da profundidade que até pode ser “substituída pela superfície, ou por superfícies múltiplas” (JAMESON, Frederic: p. 40).

Ainda que essa espécie de morte do mundo da aparência seja tematizada em alguns trabalhos de Warhol, [...] penso que não se trata mais de uma questão de conteúdo, mas de uma mutação mais fundamental, tanto no próprio mundo dos objetos – agora transformados em um conjunto de textos ou de simulacros – quanto na disposição do sujeito.

JAMESON, Frederic (1997): *Pós-Modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, p. 37.

Ao mesmo tempo, os afetos e o estilo (pessoal e único) esmaecem enquanto o fragmentado e o instável predominam, como consequência da crise da historicidade que impossibilita ao sujeito organizar uma experiência coerente entre passado e futuro. (JAMESON, Frederic: p. 52)

O *pastiche*, a arte da imitação como paródia inexpressiva, surgiu com “a crescente inviabilidade de um estilo pessoal [e] engendra a prática quase universal em nossos dias” (JAMESON, Frederic: p. 43).

Jameson ainda se refere à “incapacidade de nossas mentes, pelo menos no presente, de mapear a enorme rede global e multinacional de comunicação descentrada em que nos encontramos presos como sujeitos individuais” (JAMESON, Frederic: p. 70-71).



Figura 28: Julia Repa, *Sem título* (2018)
colagem de fósforos e carvão sobre o fundo de tela, 40 x 40 cm

Naquele semestre ainda, como exercício, fiz inúmeros desenhos gestuais com grafite sobre o papel branco de um *flip chart*. Busquei imitar a fluidez da tinta com o movimento amplo do braço, e compensei a falta de cor com marcas largas do grafite, arrastando-o na posição horizontal sobre o papel. Esta prática, para mim incomum, também me incentivou a expressar a experiência de desenho com poemas:

Manual para livrar a cabeça
de preceitos e críticas
para transgredir
o hábito querido
e hábitos adquiridos
segure
de olhos vedados
na mão esquerda
amarrados numa vara
dois bastões
e deslize-os
até bofar ruídos e gemidos
ou largue seus óculos
e comece do zero
dando vida ao bastão
que respira pelo papel

Não consigo respirar
sem água
o grito
arranha
o gesto emperra e range
o silêncio
é ensurdecedor,
o branco
ameaça e debocha
da minha ingenuidade
nem um pingo
me permito
solitária é diversão
tudo dói
parto deshumano
o bebê, de quem?

A apresentação dos trabalhos e poemas no final do semestre se deu através de uma “colcha de retalhos” fragmentada, com a impressão dos trabalhos e poemas em papel A4, costurados um ao outro com linha branca. A forma da “colcha” irregular, com espaços vazios no meio e extensões de folhas soltas para os quatro lados, representa as pesquisas e experimentações em várias direções. Como a costura é flexível, as folhas podem ser amontoadas num único bloco de A4, e desdobradas novamente.

3 Os cinco elementos da minha poética

A autorreflexão sobre os fatores da minha poética que me movem e comovem resultou num agrupamento de cinco elementos que apresentarei na sequência, em ordem alfabética: acaso, água, cor, catarse e zen. O termo “cinco elementos” faz propositalmente referência à teoria da medicina tradicional chinesa, em que a madeira, o fogo, a terra, o metal e a água são elementos básicos que formam o mundo material e nos quais há transformação, interdependência e controle recíproco.

Os cinco elementos da minha poética são também elementos essenciais, para não dizer vitais, que abrangem muito mais conceitos além do significado de cada um deles. Eles não são categorias separadas, mas se influenciam e sobrepõem mutuamente.

3.1 Acaso

O acaso é um evento imprevisível, sem justificativa lógica ou racional, uma eventualidade, um decreto do destino, um caso fortuito ou um acidente.

A palavra acaso em alemão é *Zufall* e vem do verbo *zufallen* que significa que algo “cai para você”, ou seja, cai do céu, como um presente. Assim, considero o acaso não só uma dádiva, um presente, um caso fortuito, como também uma oportunidade de controlar o supostamente incontrolável, de interferir, de guiar e de manipular.

Não foi sempre assim, principalmente durante todos esses anos em que me dediquei ao estudo de violino. As inúmeras horas de prática destinaram-se não apenas aos treinos técnicos e ao aprendizado de peças novas, mas também à preparação para o acaso, ou seja, ter uma reação ensaiada e controlada na hora de pequenos acidentes ou imprevistos como um dedilhado errado ou uma arcada no sentido contrário que poderiam ter consequências desastrosas e causar a interrupção de qualquer peça musical. Estar preparado para tais eventos significa ter o controle máximo sobre a interpretação e execução de música. Em geral, o acaso deve ser evitado ao máximo, e estar preparado para imprevistos é um sinal de profissionalismo e maestria.

Nas artes visuais, o acaso também tem relevância, porém, de forma diferente. Um dos motivos é que uma pintura ou uma escultura é resultado de um processo que ocorreu antes de sua mostra, enquanto o tempo é um fator crucial da própria música e na apresentação dela, ou da *performance* em geral. A independência do tempo permite ao artista visual voltar no tempo ou incluir o acaso no fazer artístico ou no próprio processo criativo, quando é chamado de serendipidade.

O *New Oxford Dictionary of English* define serendipidade como a ocorrência e o desenvolvimento de eventos, por acaso, de forma satisfatória ou benéfica, entendendo o acaso como qualquer evento que acontece na ausência de qualquer projeto óbvio (aleatoriamente ou acidentalmente), que não é relevante para qualquer necessidade presente, ou no qual a causa é desconhecida.¹³

¹³ Serendipidade. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Serendipidade>> Acesso em 26/03/21.

Ricardo A. P. Reis comenta em seu artigo *A criatividade redimensionada: Duchamp e o acaso criador* que até “a história da ciência está repleta de descobertas acidentais — ou serendipitosas — que acabaram por alterar o rumo da Humanidade: a anestesia, a fotografia, a pólvora. Até a América foi descoberta por acaso” (REIS, A. P. Ricardo: p. 1).

Na sua dissertação *O acaso, o risco e o fracasso como coisa da pintura*, Susana Rocha descreve o acaso como um acontecimento sem motivo aparente, sem ser consequência de eventos passados, mas

a sedução do acaso, surge então do total descomprometimento, da espontaneidade desamparada, que não se submete a condicionalismos, sejam eles históricos, estéticos, mnemônicos ou outros. O acaso apresenta a liberdade no seu limite e a novidade em cada ação. E isto apela profundamente à interioridade humana, pois é uma ameaça a qualquer postura confortável.

ROCHA, Susana: *O acaso, o risco e o fracasso como coisa da pintura*. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/15908/2/ULFBA_andpainting_susanarocha.pdf> Acesso em: 27/03/2021, p. 168.

Em 1913, Duchamp criou a obra *3 Stopages Étalon*, deixando cair de uma altura de um metro três fios com um metro de comprimento em posição horizontal. Fixou-os depois na posição em que caíram, em forma de réguas, criando assim novas unidades de medida que guardou numa caixa. Denominou-os “acaso em conserva” (REIS, A. P. Ricardo: p. 1).

Os artistas dadaístas e surrealistas abraçaram o acaso que pode ter servido também para o afrontamento aos valores e conceitos acadêmicos da arte.

Pioneiro do desenho automático foi o pintor, desenhista e gravador francês André Masson, mas outros artistas também fizeram uso desta técnica, como, por exemplo, o artista inglês Austin Osman Spare e, na França, Joan Miró, Salvador Dalí, Jean Arp e André Breton. Outro exemplo é a *frottage*, um método surrealista e automático de produção criativa de Max Ernst que já mencionei no capítulo 3.1.

Argan se refere à Jung quando diz que “a esfera da arte é o inconsciente: é a grande reserva das forças vitais, à qual se chega apenas com a arte. Não é a dimensão das

lembranças perdidas, e sim o mar profundo e borbulhando do ser, de onde provêm os impulsos para a ação” (ARGAN, G. C.;, p. 531).

Antes da ação, não há nada: não um sujeito e um objeto, não um espaço onde se mova, um tempo em que se dure. Pollock parte realmente do zero, do pingo de tinta que deixa cair na tela. Sua técnica de *dripping* [...] deixa certa margem ao acaso: sem acaso, não há existência. O acaso é liberdade em relação às leis da lógica, porém é também a condição de necessidade devido à qual se enfrentam a cada momento, na vida, situações imprevistas. A salvação não reside na razão que faz projetos, mas na capacidade de viver com lucidez a casualidade dos acontecimentos. Tudo se resume a encontrar o ritmo próprio e não perdê-lo, aconteça o que acontecer.

ARGAN, G. C. (2010): *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 532.

No início dos anos 1960, William Anastasi¹⁴ iniciou suas séries *Walking Drawings* e *Subway Drawings*. Ele comentou numa entrevista que não anda de metrô sem desenhar porque considera uma forma de meditação – um tipo de meditação que aprendeu na realidade antes de aprender a meditar de forma convencional. Na mesma entrevista, ele explica o processo dos *Pocket drawings*:

Você dobra um pedaço de papel até caber no bolso, depois coloca no bolso e usa, normalmente, um lápis macio 6B ou 8B. Apenas coloco a mão no bolso, apalpo o papel e desenho. Se for um desenho de bolso, geralmente também estou caminhando. (tradução livre)

William Anastasi in conversation with Eachel Nackman, 2012 New York. Disponível em: <<http://notations.aboutdrawing.org/william-anastasi/>>Acesso em: 25/03/2021.

William Anastasi e Lucio Pozzi se enfrentaram em 2007, num duelo de olhos fechados, no espaço *White Box*, para criar o conjunto de desenhos *Blind Date Drawings*. Durante oito horas, Anastasi e Pozzi fizeram desenhos cegos, desafiando a noção e importância de “ver” na arte. (MARQUES, J. J. da S.: p. 39)

O acaso tem também um papel fundamental nos *happenings*. Allan Kaprow, artista americano e pioneiro da instalação e *performance*, ficou conhecido pelos *happenings* e sua

¹⁴ *William Anastasi in conversation with Eachel Nackman*, 2012 New York. Disponível em: <<http://notations.aboutdrawing.org/william-anastasi/>>Acesso em: 25/03/2021.

contribuição para o movimento *Fluxus*. Kaprow levou a ideia do gesto artístico além dos confins da tela para o espaço público.¹⁵

O pintor alemão Gerhard Richter, em entrevista com Benjamin Buchloh, “afirma que o acaso desempenha um papel essencial na sua pintura e fala de um acaso planejado, o que pode levantar questões relativas à honestidade existente numa casualidade premeditada” (ROCHA, Susana: *O acaso, o risco e o fracasso como coisa da pintura*, p. 168).

Benjamin Buchloh: Que papel tem o acaso na tua pintura?

Gerhard Richter: Um essencial, como sempre teve. Houve tempos em que isso me preocupava bastante, e eu via esta confiança no acaso como um atalho da minha parte.

Benjamin Buchloh: É esse acaso diferente do acaso em Pollock? Ou dos automatismos Surrealistas?

Gerhard Richter: Sim, é certamente diferente. Sobretudo, nunca é um acaso cego: é um acaso que é sempre planejado, mas também sempre surpreendente. E eu preciso dele para continuar, para erradicar os meus erros, para destruir o que eu construí mal, para introduzir algo diferente e disruptivo. Fico frequentemente assombrado por descobrir o quão melhor o acaso é do que eu.

ROCHA, Susana: *O acaso, o risco e o fracasso como coisa da pintura*. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/15908/2/ULFBA_andpainting_susanarocha.pdf>Acesso em: 27/03/2021, p. 168.

Desde 2012, trabalho com a tinta fluida e com água jogada na tela ou na lona sem chassi, lidando com forças naturais como a gravidade e a força centrífuga. Planejo a execução do trabalho e supervisiono o processo de criação, dando forma ao caos e controlando o aleatório e espontâneo. Assim, criar para mim é igual a vida em si, um ato de conciliar acaso e controle.

¹⁵ Harold Rosenberg: Disponível em: <<https://www.britannica.com/print/article/509899>>Acesso em: 04/02/2021.



Figura 29: Julia Repa, *Gravitação* (2014)
acrílica e cimento sobre tela, 90 x 70 cm

Em geral, a minha escolha de títulos para as pinturas está mais relacionada à identificação dos quadros por mim do que pela sugestão de conteúdo e significado das pinturas. No quadro *Gravitação* são visíveis as duas forças naturais, a gravitacional e a centrífuga, deixando rastros distintos e convergindo na parte central inferior do espaço branco.

Sempre aproveito restos de tinta ou as poças de tinta que se formaram no chão depois que despejei água na tela. Não gostaria de desperdiçar nem material, nem o acaso que as manchas guardam para mim quando estico a lona sobre elas e empurro o líquido com meus dedos em direções que considero promissoras. O gesto de tirar a lona do chão também é um ato de criação, semelhante à prova de impressão, entretanto é nesse momento que nasce um desenho ou uma figura.

CasoAcaso foi o título da primeira exposição individual que realizei em 2016, na galeria *The Gallery*, no Shopping Deck Norte em Brasília.

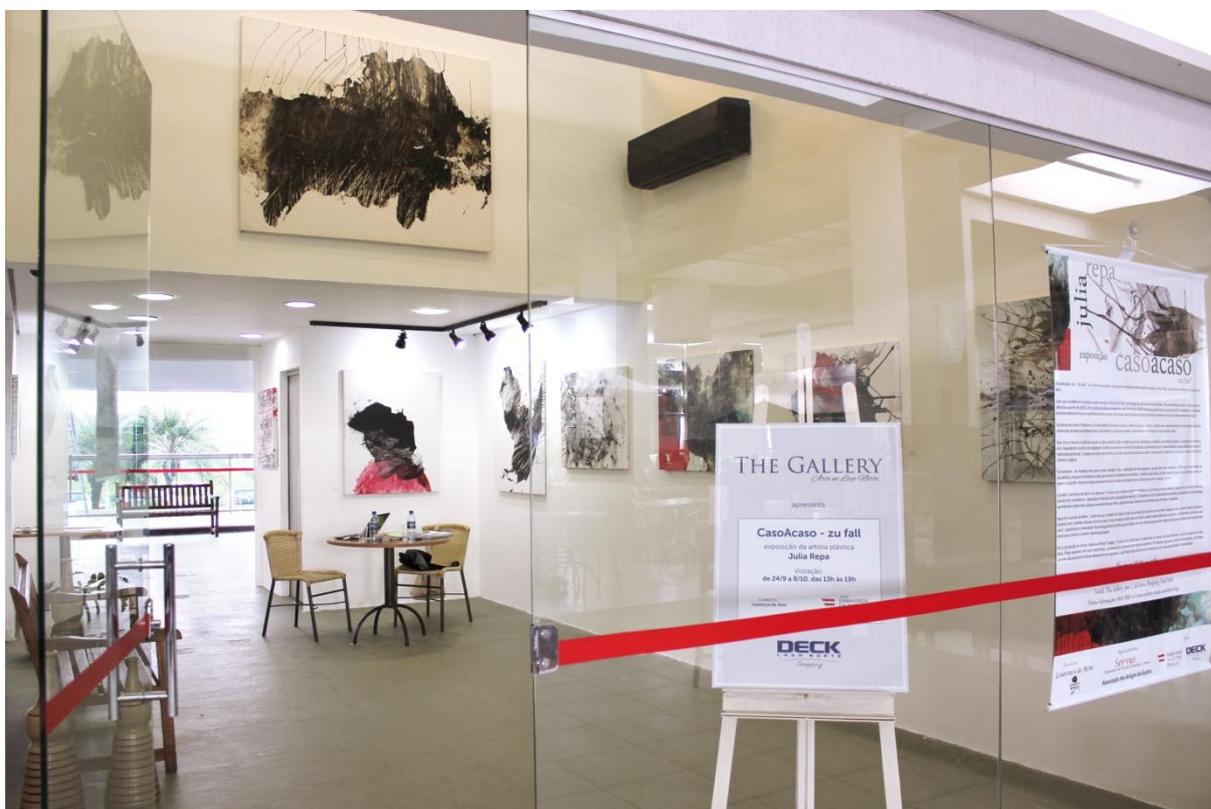


Figura 30: Foto da 1ª exposição individual *CasoAcaso* (2016), *The Gallery*, Shopping Deck Norte



Figura 31: Foto da 1ª exposição individual *CasoAcaso* (2016), *The Gallery*, Shopping Deck Norte

Por ocasião da mostra *CasoAcaso*, uma amiga minha dedicou um poema à minha exposição. Naquela época ainda não sabia que, anos mais tarde, eu mesma estaria utilizando esta forma literária para dialogar com minhas pinturas.

O Acaso cai
e escolhe
pro-po-si-tal-men-te
as mãos mais sábias
para conduzi-lo ao seu estado mais nobre

Pois, ele já cai puro
aparentemente pronto
tão perfeito que é

Mas o Acaso sabe
que sozinho nada seria

Qual forma então ele teria
sem que houvesse o coração mais sereno
e mais sensível a escutá-lo
a direcioná-lo ao mais perfeito caminho
pigmentando, diluindo em água que escorre

Ah! O Acaso
O Acaso escolhe.

Tabatha Melo, 23/09/2016

Outro artista que trabalha atualmente com o controle do acaso é o brasileiro Manoel Veiga (Recife, Pernambuco, 1966). Ele é pintor, fotógrafo, professor de pintura e ilustrador. A principal característica de suas obras abstratas é o registro proposital do processo de criação, obtido pelo controle parcial de fenômenos físico-químicos envolvidos na aplicação e no deslocamento das cores sobre tela.¹⁶



Figura 32: Manoel Veiga, *Sem título ID1760* (2020), acrílica sobre tela, 105 x 180 cm

¹⁶ Manoel Veiga: Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa27275/manoel-veiga>> Acesso em: 21/03/2021.

3.2 Água

Para mim, a água é a substância química mais extraordinária que existe. Não é apenas a origem da vida, ela também é a única substância que se encontra na terra simultaneamente em três estados físicos diferentes: como água líquida, vapor e gelo. A água definiu e continua a definir as formas do nosso planeta formando geleiras, rios, lagos e oceanos, e sua força e capacidade de dissolução esculpem a terra e as rochas, além de ser uma substância abundante no universo todo. Sem água, não há vida.

O ciclo da água, ou cientificamente chamado de ciclo hidrológico, é análogo à ciclicidade da vida em geral. Nada é permanente, pois tudo está em constante movimento e transformação.

Na fase líquida, a água é uma substância inodora, insípida e transparente. Em pequenas quantidades, é incolor, assim como o gelo. Em grandes quantidades, no entanto, tanto na água líquida como sólida torna-se evidente sua coloração intrínseca azulada.¹⁷

A água possui uma variedade de características físicas e anomalias quando comparadas com as propriedades típicas de outros líquidos, como o ponto de fusão, a capacidade de calor e a densidade.

Minha segunda exposição individual intitulada *Densidades* evidenciou tanto a força da água quanto o jogo poético entre diluente e matéria.

¹⁷ Água. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%81gua>>Acesso em: 21/03/2021.



Figura 33: Foto da 2ª exposição individual *Densidades* (2017), Espaço Cultural Murat Valadares, TRF1

Como o feminino, a água também se apresenta de forma frágil, delicada e sensual, leve como o vapor e inacessível como as nuvens. A beleza do brilho de uma gota de água e o reflexo da luz num espelho de água encantam, uma chuva mansa refresca após um calor e sua transparência simboliza a pureza e o poder divino. O aspecto feminino, porém, se apresenta também na sua forma indomável, profunda e misteriosa como o oceano, além de poderoso e destrutivo como tempestades, maremotos e dilúvios.

Na minha prática artística, emancipei a água da matéria, da tinta. Considero a água tão importante quanto a tinta porque ela não apenas auxilia como diluente, possibilitando densidades diferentes da matéria ou até transparências, mas também promove formas orgânicas e desenhos fluidos graças à ação da gravidade, da força centrífuga e da sua capacidade de dissolver o material arenoso contido no asfalto frio, propriedade que cria formas que lembram raízes e remetem ao crescimento de organismos orgânicos e à fertilidade. O aspecto feminino está presente tanto no gênero da palavra *água*, quanto na sua fluidez, na fertilidade e na transformação em geral.

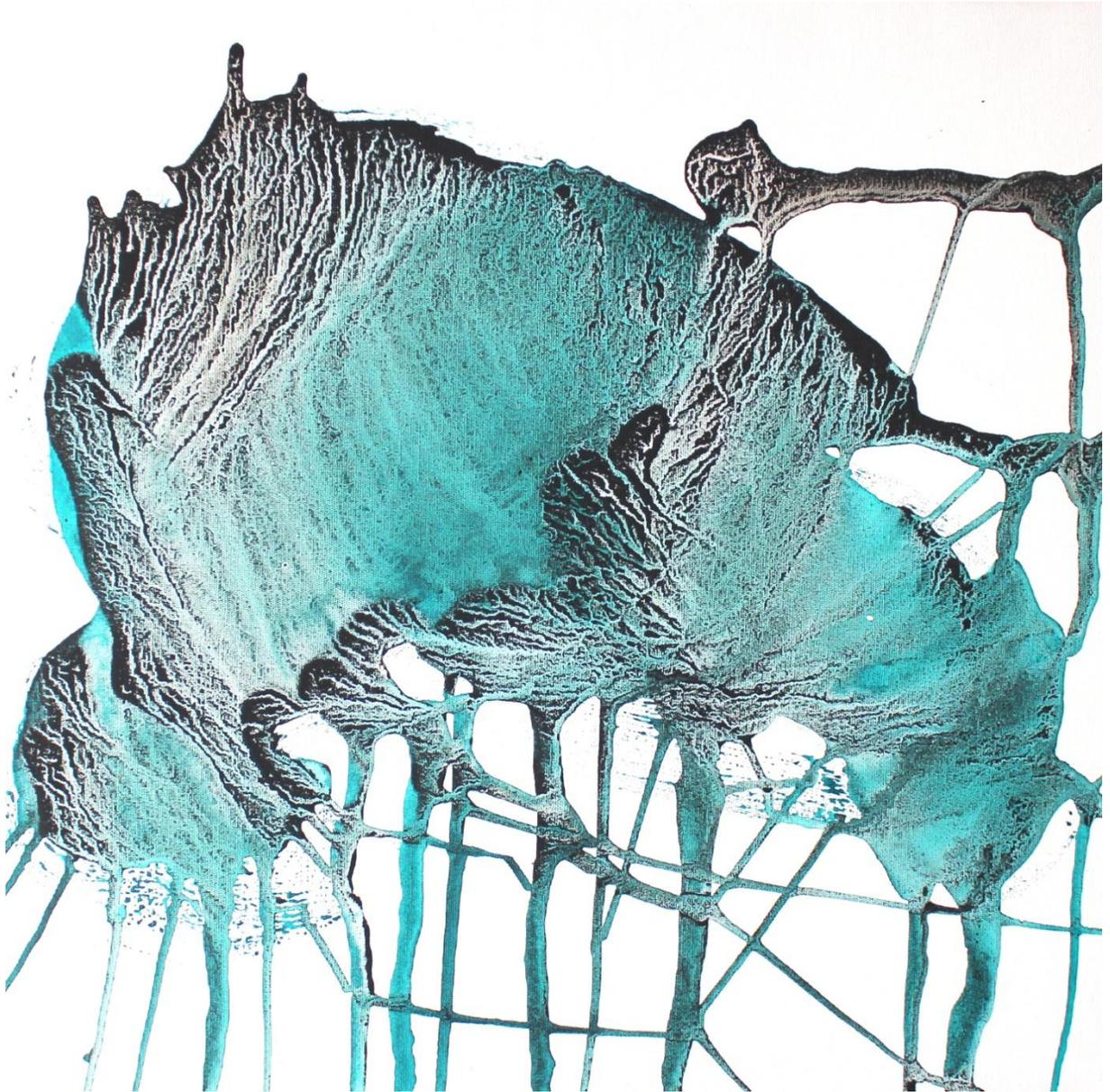


Figura 34: Julia Repa, *Sem título* (2018)
acrílica e asfalto frio sobre tela, 50 x 50 cm

Na sua tese *Poéticas líquidas: a água na arte contemporânea*¹⁸, Hugo Fortes observa que “numa perspectiva histórica, pode-se dizer que a água surge primeiramente como tema na arte, e só depois como material integrante da obra” (FORTES, Hugo: p.34). Desde que a relação do homem com a natureza mudou de forma definitiva a partir do início do século XX, “a água vista pela arte começa a ganhar uma autonomia baseada na significação de seus processos e sensações, e não é mais tão importante se ela provém dos rios ou dos mares” (FORTES, Hugo: p. 47).

A fluidez, a flutuação, o escoamento, a forma informe e outras características e processos fenomenológicos da água e de outros líquidos passam a se tornar mais importantes para os artistas do que o puro simbolismo ligado à religião ou a representação de uma natureza ideal. Ora estes processos fenomenológicos são representados como metáforas para sensações metafísicas e psicológicas, como na pintura dos surrealistas, ora eles são incorporados na própria fatura das obras, não mais como representações, mas como ação do artista e constituição material da obra.

FORTES, Hugo Fernandes Salinas: *Poéticas líquidas: a água na arte contemporânea*. Disponível em: <<https://www.hugofortes.com/publications>> Acesso em: 27/03/2021, p. 47

Na pintura de alguns expressionistas abstratos americanos, a água aparece na própria fatura não como líquido representado, mas “como um material que deixa rastros de sua presença na fabricação das obras” (FORTES, Hugo: p. 48). Para Pollock, Morris Louis ou Helen Frankenthaler, a materialidade da tinta é o mais importante, enquanto que para os surrealistas os processos líquidos tinham uma conotação simbólica ou eram vistos como metáfora do inconsciente.

Nas obras contemporâneas, a água e outros líquidos também aparecem como imagem de representação, e muitas vezes referem-se a significados históricos ou simbólicos. No capítulo 3 de sua tese *A água como presença na arte contemporânea*, Hugo Fortes cita vários artistas contemporâneos que escolheram materiais fluidos e informes como a água, e que trabalham com diversas mídias como instalação, escultura, fotografia, vídeo e *performance* entre muitos outros. Como meu trabalho se limita a telas bidimensionais e ao uso da água, vou mencionar apenas um dentre os vários artistas, Yves Klein. (FORTES, Hugo: p. 55) O

¹⁸ FORTES, Hugo Fernandes Salinas: *Poéticas líquidas: a água na arte contemporânea*. Disponível em: <<https://www.hugofortes.com/publications>> Acesso em: 27/03/2021.

artista expôs telas em branco à ação da chuva no intuito de assinalar a efemeridade da arte e da vida. Com este objetivo, ele dirigiu na chuva a mais de 100 km/h com uma tela atada no teto de seu carro.

No segundo semestre de 2017, na matéria escultura II ministrada pela Prof^a. Dr^a. Nivalda Assunção de Araújo, trabalhamos com os quatro elementos da natureza. Nesta ocasião, criei uma obra que tinha também como tema a ação da chuva que, aliás foi uma das primeiras chuvas após o período de seca, mas neste caso, sobre pequenos montes de terra em caixas de fósforos.



Figura 35: Julia Repa, *Sem título - 17-2 Efêmero 2017* (2017)
56 caixas de fósforo expostas à ação da chuva num período de 24 horas
em referência às obras de Donald Judd

3.2.1 A materialidade e outros artistas

Na Antiguidade e na Idade Média, os termos *Teer* (alcatrão) e *Pech* (piche, pez) em alemão eram usados como sinônimos. Isso geralmente levava à confusão de termos. O alcatrão era frequentemente usado em superfícies de estradas. Ele é gerado pela decomposição por influência térmica (pirólise) de produtos orgânicos naturais (madeira, carvão, petróleo, etc.), e os resíduos resultantes são chamados de piche ou pez.

As expressões *Pechvogel* (azarado) e *Pech haben* (ter azar) remontam à caça de pássaros medieval. Naquela época, os galhos das árvores eram cobertos com piche para que os pássaros pudessem se agarrar a eles e serem pegos. Dizia-se que cada pássaro que era pego na armadilha tinha tido azar (*hatte Pech*) e, nesse sentido, pode-se dizer que se tratava-se de um sujeito azarado (*Pechvogel*).¹⁹

Similar ao *Zufall* (acaso) que considero uma dádiva, um presente ou um caso fortuito, pessoalmente não tenho nenhuma associação negativa com o piche, pez ou alcatrão. Pelo contrário.

A massa asfáltica é um material de construção que, segundo a descrição do fabricante

é uma massa betuminosa que forma uma camada impermeável, de grande resistência química e aplicação a frio sem emendas. É usado para a impermeabilização de áreas frias, lajes de coberturas e terraços e é solúvel em água.²⁰

Embora não queira abandonar a bidimensionalidade da tela plana, sempre me interessei não só por materiais alternativos, tais como o pigmento e a materialidade da terra, como também pesquisei produtos comerciais como o asfalto frio. O asfalto frio, na qualidade de material de construção, é destinado à impermeabilização e está presente no nosso dia a dia. Quando andamos nas ruas e estradas asfaltadas não percebemos a sua origem, ou seja, o petróleo. Foram também suas propriedades e sua versatilidade que me cativaram desde o

¹⁹ Pech: Disponível em: <[https://de.wikipedia.org/wiki/Pech_\(Stoff\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Pech_(Stoff))>Acesso em: 25/02/2021.

²⁰ Massa asfáltica: Disponível em: <<https://www.vedacit.com.br/produtos-e-solucoes/impermeabilizantes/vedacit-massa-asfaltica>>Acesso em: 25/02/2021.

primeiro momento em que tive contato com ele, no ateliê de Lourenço de Bem. Além disso, sua composição arenosa permite desde uma aplicação mais espessa e visceral até uma pincelada mais fluida, resultando em transparências em tom de sépia. Mas meu interesse em especial está na sua solubilidade, quando a água abre caminhos e dissolve a composição do material, como detalhei no capítulo 4.2.



Figura 36: Julia Repa, *AF 5* (2014), asfalto frio sobre tela, 73 x 95 cm

Outros artistas também utilizaram o asfalto frio no lugar de tintas convencionais, tais como: Paul Klee, Joan Miró ou Antoni Tàpies.

Apresento na sequência quatro artistas contemporâneos com os quais compartilho a mesma afinidade pelo material. Embora possa haver semelhanças com relação ao motivo da escolha do material, a maneira como os artistas trabalham com ele e, conseqüentemente, sua poética visual, difere bastante.

Vejo, porém, uma certa proximidade com o primeiro artista mencionado, James Griffith, devido às transparências e ao desenho das suas figuras. Desde a minha pintura *Homem com chapéu* de 2013 também trabalhei com a mesclagem de figuras, na maioria das vezes em grafite, e manchas.



Figura 37: James Griffith, *Swan 2* (2017)
asfalto frio e óleo de titânio branco sobre painel, 61 x 46 cm

On the Grid é uma série de pinturas de asfalto frio de James Griffith, mostradas na exposição URBANATURE. O artista reflete sobre a personificação da vida porque, ao ter um corpo, todos fazemos parte de um longo e antigo processo evolutivo no qual encontramos nossa maneira particular e pessoal de perceber e expressar. O artista comenta sobre seus trabalhos:

O grupo de pinturas mostradas na URBANATURE trata os animais na interface entre as terras selvagens e a cidade. Os ancestrais de muitos desses animais viveram nessas áreas muito antes da existência das cidades em expansão e agora eles devem se ajustar ao desenvolvimento humano, ao tráfego e ao desperdício. Cada animal é pintado em um processo fluido e improvisado que inclui texturas orgânicas e líquidas do asfalto frio combinadas com traços de uma grade geométrica mecânica. Sem uma linha rígida entre o natural e o feito pelo homem, somos levados a refletir sobre a nova condição de cada animal: eles agora não são totalmente naturais nem feitos pelo homem. Eles são híbridos de URBANATURA.

O material asfáltico usado para pintar essas imagens visa contextualizar cada animal dentro de aspectos das origens primordiais do alcatrão e seu uso comercial como petroquímico. As texturas borbulhantes e rodopiantes do asfalto frio sugerem processos geológicos e biológicos. As formas celulares e astronômicas às vezes parecem irromper no corpo do animal e no corpo do meio ambiente. Tempos profundos, ciclos de evolução e extinções, crises ecológicas participam da poética dessas imagens.²¹ (tradução livre)

Eleanor Bartlett só começou a trabalhar com arte quando ela já tinha mais de 50 anos, e depois que abandonou a carreira de fisioterapeuta. Desde então, se dedica à pintura e à instalação. No final de 2020, a artista foi entrevistada por ocasião da sua exposição individual *Asfalto frio e cera: a homenagem*.

David Trigg, escritor e crítico de arte, comenta a obra de Eleanor Bartlett:

Algumas das telas de Bartlett estão completamente coaguladas com betume. Assumindo uma presença escultural, suas superfícies escuras e geológicas evocam ao mesmo tempo forças terrestres primordiais e profundos alcances cósmicos. Em outras, as marcas gestuais e os motivos abstratos têm precedência, e o asfalto frio é acompanhado por uma pintura metálica branca. [...] Sua escolha de substâncias antigas e despretensiosas como o asfalto frio e a cera fala das preocupações mais amplas relacionadas a rituais, cerimônias e cosmologia. Para a artista, a produção de arte é sobre processo, sobre lutar com as propriedades físicas de seus materiais e aprender a entendê-los.²² (tradução livre)

O que atraiu Bartlett para um material de construção foi a procura por uma tinta que proporcionasse uma experiência além da experiência comum, uma substância expressiva, cremosa, achocolatada e terrosa que oferece uma liberdade que não existe com tinta a óleo.

²¹ James Griffith: Disponível em: <<https://www.jamesgriffithpainting.com/statement-1>>Acesso em: 25/02/2021.

²² Eleanor Bartlett: Disponível em: <<https://www.studiointernational.com/index.php/eleanor-bartlett-interview-when-you-see-a-great-lump-of-tar-its-like-looking-at-a-fundamental-building-block-of-the-universe>>Acesso em: 25/02/2021.



Figura 38: Eleanor Bartlett, *Black mass* (2019)
asfalto frio e tinta metálica sobre tela, 110 x 112 cm

Embora seja um material muito antigo, seu trabalho não se relaciona diretamente com as referências históricas. Bartlett usa uma paleta de cores muito restrita porque “a cor é perigosa porque é carregada de inferências emocionais e você tem que ter cuidado.”

Além da cor marrom escura do asfalto frio, a artista usa o tom amarelo de cera e tinta metálica branca.

A artista Michelle Vara trabalha com várias mídias e dedicou três anos aos estudos da consciência e à exploração do asfalto frio como tinta. Em vez do pincel, a artista usa uma calota de automóvel. Sobre seus *tar paintings* Vara explica:

As pinturas de asfalto frio trabalham para contextualizar os elementos de reação e dimensão, usando princípios reflexos de acesso à inteligência do núcleo interno, em conjunto com a automação surrealista e a hipótese energética de explorar a consciência.

A razão para minha abordagem única é incorporar a metáfora do material e do círculo em ação. Isso emprega teorias que giram em torno de várias categorias de percepções, incluindo aquelas que reconhecem a inteligência intuitiva e os processos cognitivos, e por meio de recursos visuais comunicam a consciência individual e como isso se traduz na consciência ecológica.²³ (tradução livre)

²³ Michelle Vara: Disponível em: <<https://www.michellevara.com/tar-white-many-4-20/>
<https://www.michellevara.com/art-galleries/tar/>> Acesso em: 25/02/2021.



Figura 39: Michelle Vara, *No.19_15_Hallmark* (2015)
asfalto frio sobre tela

Hani Zurob é um artista palestino, nascido em 1976 no campo de Rafah (Gaza). Em 1994 mudou-se para Nablus, onde estudou Belas Artes na Universidade Al-Najah. Uma bolsa da *Cité Internationale des Arts* lhe permitiu residir em Paris durante seis meses, mas após sua residência artística, Zurob não pôde retornar à sua terra natal. Hoje ele mora na França, criando obras que exploram o estado de exílio, espera, movimento e deslocamento. Seu trabalho apresenta a Palestina através de uma perspectiva pessoal e contexto conceitual que transcende fronteiras e geografia - conceitos que permanecem próximos ao coração do pintor.



Figura 40: Hani Zurob, *Zeft (Sabreen)*, (2016), asfalto frio e técnica mista sobre tela, 24 x 18 cm

Kamal Boullata, que foi artista palestino e historiador de arte, apresenta no seu livro *Between Exits: Paintings by Hani Zurob* o desenvolvimento artístico e pessoal de Zurob entre 2002 e 2012, no centro dos acontecimentos políticos daquela época:

A mesma substância com a qual as forças israelenses apagaram palavras árabes das paredes de Rafah, na mão do artista, ela se transformou em um instrumento criativo para registrar uma experiência em preto e branco. Ao transformar o asfalto frio em uma expressão de resistência, a essência de sua experiência é assim sublimada em imagens, que são arrebatadas por uma sensação tátil.²⁴
(tradução livre)

Segundo a curadora e escritora Yasmina Reggad,

Hani Zurob foi uma testemunha em primeira mão de eventos críticos recentes que moldaram sua subjetividade. Ele evita imagens da mídia amplamente divulgadas em favor do uso do asfalto frio, que por si só é altamente carregado de narrativas contemporâneas sobre atrocidades que vão além da experiência pessoal do artista na Palestina. Além de servir para interrogar o meio da pintura, o asfalto frio pode ser a “peça de prova” que fornece “um reservatório do real” para que os espectadores ativem seu arquivo pessoal de imagens.²⁵ (tradução livre)

²⁴ Hani Zurob: Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo?fbid=2506960206024491>> Acesso em: 27/03/2021.

²⁵ Hani Zurob/Zeft: Disponível em: <<https://www.capkuwait.com/exhibitions/HANI-ZUROB/Zeft>> Acesso em: 27/03/2021.

Zurob faz uso de uma variedade de mídias e linguagens, mas na maioria das suas obras a partir de 2008, usa asfalto frio (*zeft* em árabe), tinta acrílica e outros materiais. Duas das suas séries são intituladas de *ZeftLand* (2017-2019) e *Zeft* (2016-2017).

A palavra *Zeft* (زفت) em árabe significa alcatrão. É usado no mundo árabe, especificamente na Palestina, mas também na região árabe em geral, como um termo desdenhoso que expressa uma ampla gama de emoções - de um estado de espírito desanimado a um de repulsa e, às vezes, indica má sorte ou um caminho para descrever uma situação terrível.²⁶ (tradução livre)

Nas minhas pinturas com asfalto frio, porém, onde a materialidade, a água e a cor se fundem e a gravidade é minha aliada, o processo criativo evidencia a profundidade da experiência da vida: a dor, a alegria e a liberdade.

²⁶ Zeft: Disponível em: <<https://www.facebook.com/hashtag/zefttime>> Acesso em: 25/02/2021.

3.3 Cor

O branco, como o infinito, é guardião de todas as possibilidades. É a junção de todas as cores do espectro, remetendo ao puro, ao inocente e ao vazio. É a cor do fundo da maioria das minhas criações porque, no fundo branco e nas transparências das cores busco o silêncio, a transcendência e o espiritual.

Desde a invenção do papel, em 105 a C., colocamos informações de cor escura num fundo claro. Buscamos o maior contraste para garantir um texto legível. Sigo este princípio nas minhas pinturas. Mas a legibilidade não se dá apenas pelo contraste entre fundo e figura, a economia das informações também considero importante. Dizer o essencial, apenas o essencial sem enfeites ou distrações. Vivemos num mundo poluído que nos sufoca, não somente com substâncias tóxicas, mas também com informações visuais e sonoras. O branco silencia a mente. A figura instiga a imaginação. É preciso poder respirar para sentir e se conectar.

Em muitas das minhas pinturas feitas com asfalto frio só há a cor do material: o branco da tela e a cor marrom escuro do asfalto. A historiadora de arte Barbara Rose²⁷ define dois pontos de partida para a pintura monocromática: o místico e o concreto. Nos meus trabalhos monocromáticos, unem-se os dois aspectos já que, por um lado, busco a espiritualidade e, por outro, apresento a figura como ela é: uma mancha ou um escorrido, sem querer dar a ilusão de uma representação de um objeto ou uma figura real.

Desde o final do século XIX, a representação não era mais tarefa dos pintores ou dos meios da pintura já que os artistas começaram a olhar profundamente para si mesmos e para seus meios artísticos, na tentativa de descobrir não apenas o que deveriam pintar, mas também por que deveriam pintar. A pintura se tornou intelectual, abrindo caminho para a arte conceitual.

As pinturas monocromáticas com sua redução dos meios, parecem englobar tanto o início (por exemplo, a concepção de Malevich da pintura como ideal suprematista, em busca

²⁷ In: LEE, Jung Eun (2013): *Monochrome Malerei als Phänomen des 20. Jahrhunderts: Relation zwischen Westen und Osten*. Diplomarbeit, Universität Wien, p. 3.

da geometria pura) quanto o fim da pintura (*A última pintura*, tríptico de Rodchenko).

Segundo Rodchenko, a “sentença de morte da pintura colorida, o último “ismo” está aqui sendo escoltado para o descanso eterno, a última esperança e o amor estão se desintegrando e estou deixando a casa das verdades mortas” (HUGHES, Chris Shaw: p. 2). (tradução livre)

Enquanto a maioria dos pintores monocromáticos pintava sobre superfícies planas, como Rauschenberg, Ad Reinhardt e Ryman, Yves Klein pintava de azul quase tudo em que conseguia colocar as mãos, incluindo esculturas, *ready-mades* e mulheres nuas. Segundo ele o “azul não tem dimensões, está além das dimensões, enquanto as outras cores não” (HUGHES, Chris Shaw: p. 4).

O crítico de arte belga, Thierry de Duve, explica que “uma vez que uma tela em branco pode ser chamada de imagem, qualquer coisa visível pode ser chamada de arte, caso em que a arte perdeu sua importância estética e o gosto não é necessário” (HUGHES, Chris Shaw: p. 6).

Mas gostaria de voltar para as pinturas gestuais. Nas obras do pintor espanhol Antoni Tàpies, a abstração gestual e a matéria são as protagonistas, ao passo em que a gama de cores é reduzida e austera, baseada em brancos sujos, vermelhos, ocre, terrosos, beges, cinzas e pretos.

Antoni Tàpies deu importância primordial à sensibilidade mística e ao estado contemplativo, estabelecendo ligações entre a experiência estética e o sentimento religioso. A arte como experiência pessoal, íntima e intransferível, teria para o artista a capacidade de acessar as profundezas do ser humano.²⁸ (tradução livre)

O gestual e o preto sobre fundo branco se encontram também nas obras dos artistas Robert Motherwell e Franz Kline. Enquanto para Motherwell as cores têm um conteúdo simbólico, Kline segue uma abordagem mais formalista e, embora as pinturas em preto e branco de Kline apresentem traços expressivos e aparentemente espontâneos, ele elabora

²⁸ Lo espiritual en la obra de Tàpies. Disponível em: <http://conelarteenlostalones.blogspot.com/2014/05/lo-espiritual-en-la-obra-de-tapies.html>> Acesso em: 06/04/2021.

suas obras a base de esboços e referências. Quando Motherwell pintou a série *Elegy*, ele seguiu mais os métodos dos expressionistas abstratos, usando o movimento espontâneo e automático do pincel, evidente nas bordas irregulares das formas ovais sobre um fundo branco rígido.



Figura 41: Julia Repa, *Bisão* (2014)
asfalto frio sobre tela, 125 x 155 cm

Raramente uso o pigmento preto, pois prefiro misturar vermelho, azul, verde e amarelo para criar um tom de preto que, quando diluído com água, pode ser dividido em seus componentes cromáticos.



Figura 42: Julia Repa, *SN COR* (2014)
acrílica e asfalto frio sobre tela, 60 x 80 cm

No seu livro *Do espiritual na arte e na pintura em particular*, Kandinsky se refere a vida imanente da cor, submetida apenas à Necessidade Interior, de forma que o pintor deve “privilegiar o valor espiritual do material pictórico, as qualidades simbólicas e expressivas da cor”. Ele “distingue a ação puramente física da cor sobre o olho e sua ação psíquica ou espiritual, aquela que a cor provoca na alma” (LICHTENSTEIN, J.: p. 126 e 127).

Kandinsky afirma que, do ponto de vista estritamente físico, “o olho sente a cor. Experimenta suas propriedades, é fascinado por sua beleza. A alegria penetra na alma do espectador, que a saboreia como um *gourmet*, uma iguaria” (KANDINSKY, W.: p.55).

Característico para o pensamento de Kandinsky é a sinestesia que reúne os nossos cinco sentidos. Assim, a “cor deve ser para o pintor o que a palavra é para um poeta”, porque “a palavra é um *som interior*” (LICHTENSTEIN, J.: p. 127).

Ele se refere à sonoridade das cores como “perfume das cores” (KANDINSKY, W.: p. 68) e acrescenta que a diferença no tom das cores, entre quentes e frios, estimula também outros sentidos:

Há cores que parecem rugosas e ferem a vista. Outras, pelo contrário, dão a impressão se lisas, de aveludadas. Sente-se vontade de acariciá-las [...]. Certas cores, como a laca vermelha, parecem fofas e macias, outras, como o verde-cobalto, o azul-verde (óxido), sempre duras e secas [...].
KANDINSKY, Wassily (1996): *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martin Fontes, p. 57-56.

Associações (a cor amarelo-claro nos remete à acidez de um limão), porém, não explicam a ação da cor sobre a alma. “A cor, não obstante, é um meio de exercer sobre [a alma] uma influência direta. A cor é a tecla. O olho, o martelo. A alma é o piano de inúmeras cordas” (KANDINSKY, W.: p. 68).

A maioria dos meus quadros apresenta figuras de cores escuras devido à cor marrom escuro do asfalto frio. A luz vem do fundo e das transparências. Com exceção do vermelho, não uso cores básicas puras. Meus quadros multicoloridos focam na temperatura das cores ou na harmonização pelo princípio do parentesco: tons da terra, da vegetação ou das águas.

Ou, como descreve Kandinsky: “Os olhos piscam e vão mergulhar nas profundezas calmas do azul e do verde.” (KANDINSKY, W.: p. 66)



Figura 43: Julia Repa, *Esverdeado II* (2014), acrílica e asfalto frio sobre tela, 60 x 80 cm



Figura 44: Niura Bellavinha, *Infiltração Projeto Fluidos e Fixos [8]* (2010)
acrílica e óleo sobre linho, 60 x 40cm

A pintora e artista multimídia Niura Bellavinha²⁹ (Fig. 44) (Belo Horizonte, Minas Gerais, 1962) trabalha com a natureza, muitas vezes colocando os elementos naturais no centro de sua pesquisa. Na pintura, a artista explora as características intrínsecas e as possibilidades dos fluidos através da água, terra, de meteoritos, etc. A artista criou um tom de vermelho próximo ao infravermelho, marca inconfundível de uma fase que "trata-se de uma Região para onde sempre retorno".

Desenvolveu uma técnica própria na qual usa pinceladas largas e sobrepostas aplicando depois jatos de água e ar comprimido de alta pressão sobre a tinta ainda fresca. Criando espaços translúcidos e revelando o branco da tela, ela nunca utiliza pigmento e tinta branca. Entende a pintura a partir da fotografia, da gravura e do cinema onde "o branco é o papel ou a luz"³⁰.

²⁹ Niura Bellavinha: Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10042/niura-bellavinha>> Acesso em: 25/02/2021.

³⁰ Niura Bellavinha: Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Niura_Bellavinha>Acesso em: 25/02/2021.

3.4 Catarse

The liberating potential of art is ... a catharsis of the imagination.

Barbara Rose³¹

Segundo o dicionário Michaelis online³², a palavra *catarse* (*sf*) é definida da seguinte forma:

1 FILOS De modo geral, na filosofia grega da Antiguidade, corresponde a um **processo de libertação ou purgação**, da alma e do corpo, de tudo aquilo que é estranho à essência ou à natureza de um indivíduo e que, por isso, o perturba ou corrompe.

2 FILOS Na concepção platônica, representa a **libertação da alma em relação ao corpo e aos prazeres**; isto é, já em vida, a alma se retira das atividades físicas e renuncia aos desejos e paixões, aguardando a separação total que se realiza com a morte.

3 FILOS No aristotelismo, **fenômeno estético de efeito purificador, espécie de libertação ou serenidade**, que a poesia e, em especial, o teatro e a música provocam no homem, proporcionando a descarga de conflitos de ordem emocional ou afetiva.

4 POR EXT, TEAT Efeito benéfico de **purificação do espírito do espectador** por meio da purgação dos sentimentos de terror ou piedade proporcionado pela contemplação do espetáculo trágico.

5 REL **Ritual de purificação** a que os iniciados nos mistérios de Elêusis deveriam se submeter para se transformarem em sacerdotes, na Grécia antiga.

6 MED Purgação intestinal; evacuação.

7 PSICOL **Descarga emocional** pela qual um indivíduo se liberta do conteúdo afetivo ou de emoções reprimidas quanto a um acontecimento passado; abreação: “Dessas cenas em movimento, filtra alguns instantâneos. Contorções, risos, arquejos, dança. Flagrantes de catarse digitalizados [...]” (AAn).

8 PSICOL **Efeito salutar e liberador** observado em pacientes submetidos a tratamentos psicoterapêuticos (hipnose, psicodrama, recordação etc.) baseados no método catártico.

9 PSIC **Procedimento de chamada à consciência de uma lembrança**, até então parcial ou totalmente recalçada no inconsciente, e que apresenta **forte carga afetiva e emocional**, liberando o paciente do estado patológico associado a esse bloqueio.

A catarse é inerente à condição humana e inevitavelmente se manifesta também na arte. Ela, como linguagem, tem o poder de articular não só sentimentos e emoções, como também conceitos e posições. Meu processo criativo é caracterizado pela intimidade e honestidade. Não quero representar, quero manifestar o que é.

³¹ In: MYERS, Terry R. (ed.) (2011): *Painting, Documents of Contemporary Art*. Whitechapel Gallery London and the MIT Press Cambridge, Massachusetts, p. 26.

³² Catarse: Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/cat%C3%A1rse/>> Acesso em: 26/03/21.

Na sua dissertação *O acaso, o risco e o fracasso como coisa da pintura*, Susana Rocha descreve não só a vulnerabilidade do artista, como também o fracasso em encontrar satisfação douradora. Segundo ela,

o pintor arrisca o seu ego, a sua capacidade de perseverança, a sua irredutibilidade, e cria obstáculos a si mesmo, que o obrigam a explorar os limites da sua capacidade, para que possa desfrutar do processo da pintura. “A arte é a forma mais elevada de esperança”, sublinha Gerhard Richter. Uma esperança que no pintor se torna humanizada, pela sua obstinação pouco razoável em acreditar que no final de uma pintura se encontra uma satisfação compensadora — que quase como no Mito de Sísifo está destinada a ser fugaz, marcando apenas um novo início de fracassos.

ROCHA, Susana: *O acaso, o risco e o fracasso como coisa da pintura*. p. 167.

No meu fazer artístico, a auto-observação se manifesta em forma de diálogo interno entre intelecto e emoção, entre cores, formas e material, entre fundo e figura, assim como entre gesto e consolidação das linhas e formas. Pintar é, para mim, não só um ato de criação, um ato performático e corporal, como também libertário e purificador, porém sempre estético. Assim, dou liberdade às linhas e formas para transbordar a tela ou lavar a tela com jatos de água, mas mantenho o controle como criadora de todos os processos. Nada faço de forma desenfreada ou aleatória, pois encontro a libertação e a serenidade na beleza da manifestação de linhas, cores e formas.

Kandinsky, em seu livro *Do espiritual na arte e na pintura em particular*, escreve de forma poética sobre a Necessidade Interior:

O artista deve ser cego em face da forma, “reconhecida” ou não, como também deve ser surdo aos ensinamentos e desejos do seu tempo.

Seus olhos devem estar abertos para sua própria vida interior, seus ouvidos sempre atentos à voz da Necessidade Interior.

Então, ele poderá servir-se impunemente de todos os métodos, mesmo aqueles que são proibidos.

Tal é o único meio de se chegar a exprimir essa necessidade mística que constitui o elemento essencial de uma obra.

Todos os procedimentos são sagrados, se são interiormente necessários.

Todos os procedimentos são pecados, se não são justificados pela Necessidade Interior.

KANDINSKY, Wassily (1996): *Do espiritual na arte e na pintura em particular*, Martin Fontes, São Paulo, p. 86.



Figura 45: Julia Repa, *O pouso* (2015)
acrílica e asfalto frio sobre tela, 110 x 90 cm

Encontrei um texto de 2018 no qual refleti sobre meu processo criativo:

Sempre penso no como. Penso nas estratégias, nos processos e artimanhas. Planejo o acaso, o berço de toda criação. Como o criador (que ousadia!) manipulo tintas e diluentes num suporte móvel (a terra?). Geralmente, a mão da criadora (eu) tende a ficar invisível. Manipulo o material como brincava com um jogo chamado labirinto. É uma caixa de madeira quadrada e o tampo é o labirinto com furos e uma bolinha de ferro. Nas laterais há dois botões para poder mover o tampo. Mas eu não usava os botões. Colocava a palma das mãos em cima do tampo e sutilmente, mudava a inclinação do tampo para guiar a bolinha através do labirinto. Não era mais fácil, mas coincidiu com minha preferência pelo tato e uma manipulação alternativa.

De forma semelhante ao manejo do tampo do labirinto, na pintura inclino a tela, giro a lona, levanto as pontas ou até ando com ela, assemelhando-se a uma dança ou a um toureio com touro invisível.

Argan também descreve a ação de Pollock como uma dança, na qual o artista gira em torno da tela e

subirá em cima para estar *dentro* da pintura [...], sabe também que o ritmo das cores irá excitá-lo gradualmente, irá forçá-lo a um movimento cada vez mais frenético, até que seja a pintura *in fieri* a impor-lhe seu ritmo, assim como o ritmo da dança acaba por se assenhorear do dançarino e por dominá-lo.

ARGAN, G. C. (2010): *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 622.

Em 1952, o crítico de arte americano Harold Rosenberg, conhecido por defender o trabalho de pintores, como Jackson Pollock, cunhou o termo *Action Painting* para descrever as pinturas dos expressionistas abstratos americanos. Rosenberg, um dialético e existencialista, descreveu a tela como "uma arena na qual atuar", afirmando que o que surgiu nela "não era uma imagem, mas um evento", o resultado de um "encontro" entre o pintor e seu "material".³³

Desta forma, as obras refletiram "uma tentativa individualista de se expressar, em vez de simplesmente construir sobre as realizações formais daqueles que os antecederam." Arte era autoexpressão no sentido mais profundo - autocriação. Rosenberg declarou que "a

³³ Clement Greenberg: Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/art-criticism/Clement-Greenberg>> Acesso em: 25/03/2021.

ansiedade da arte é uma qualidade filosófica percebida pelos artistas como inerente aos atos de criação de nosso tempo” e, nas palavras do crítico Max Kozloff, o artista expressionista, em especial o de vanguarda, alcança a "percepção de si mesmo por meio da obra de arte e a percepção da obra de arte por meio de si mesmo".³⁴ Ou, como o próprio Pollock observou, "pintar é um estado de ser ... Cada bom pintor pinta o que é."³⁵

As pinturas dos expressionistas abstratos americanos foram muitas vezes associadas ao existencialismo. As obras de Sören Kierkegaard eram uma das mais lidas pelos artistas como Robert Motherwell e Mark Rothko, como também citados no ensaio *The American Action Painters* de Rosenberg.

Para falar de Pollock, por exemplo, muitas vezes foi utilizada a metáfora do labirinto, que remete a um contexto de angústia existencial. Mesmo Greenberg, que não tinha simpatia alguma por esse tipo de interpretação, mais de uma vez escreveu que algumas das pinturas de Pollock eram góticas.

GONÇALVES, R.: *Clement Greenberg, o Expressionismo Abstrato e a crítica de arte durante a Guerra Fria*. In: *Cultura Visual*, n. 19, julho/2013, Salvador: EDUFBA p. 5.

O crítico de arte Clement Greenberg, porém, formalista dogmático, recusou-se a fazer afirmações puramente especulativas sobre o conteúdo das pinturas expressionistas abstratas e se concentrou em discutir os detalhes da forma, cor e linha representadas. Ele defendeu os expressionistas abstratos, em particular Jackson Pollock, que em 1947 embarcou em suas infames pinturas por gotejamento, ou *drip paintings*.

Em seu ensaio de 1948, *The Crisis of the Easel Picture*, Greenberg introduz o termo *all-over* para descrever uma maneira de lidar com o espaço pictórico e a superfície nas pinturas, uma abordagem que ele vê como uma tendência emergente na arte abstrata americana. Para Greenberg, a pintura por gotejamento de Pollock foi a epítome da técnica *all-over*, que deu continuidade à evolução da pintura modernista em direção à planaridade e sua ênfase em seu suporte material. De acordo com Greenberg, a imagem "descentralizada", "polifônica" que, com uma superfície entrelaçada por uma multiplicidade de elementos idênticos ou semelhantes, se repete sem grandes variações de uma extremidade à outra da tela. "A imagem estava se dissolvendo em textura pura, sensação pura". Greenberg

³⁴ Clement Greenberg: Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/art-criticism/Clement-Greenberg>>Acesso em: 25/03/2021.

³⁵ Harold Rosenberg: Disponível em: <https://www.britannica.com/print/article/509899_1/2>Acesso em: 25/03/2021.

argumentou que isso respondia a "algo profundamente arraigado na sensibilidade contemporânea. Corresponde talvez ao sentimento de que todas as distinções hierárquicas foram exauridas, de que nenhuma área ou ordem de experiência é intrinsecamente ou relativamente superior a qualquer outra".³⁶ (tradução livre)

Em várias ocasiões Greenberg afirmou que a pintura de Pollock dependia muito menos do acidental do que se pensava, "pois o pintor havia partido do cubismo e toda sua obra seria fruto de muito estudo e disciplina" (GONÇALVES, R.: p. 6).

O que poderia ser interpretado como falta de controle, automatismo ou espontaneidade, Greenberg entende como resultado do esforço empreendido por Pollock para tornar a execução de suas pinturas mais impessoal, além de associá-las ao ideal de liberdade tão almejada no pós-guerra. Pollock começou a criar os *drip paintings*, usando bastões e a tinta muito liquefeita,

simplesmente porque ele queria se livrar dos hábitos ou maneirismos dos dedos, do pulso, do cotovelo, e até do ombro, que são mobilizados quando se usa um pincel, uma paleta, ou qualquer outro instrumento que toque a superfície da tela. GONÇALVES, R.: *Clement Greenberg, o Expressionismo Abstrato e a crítica de arte durante a Guerra Fria*. In: *Cultura Visual*, n. 19, 2013, Salvador: EDUFBA p. 6- 7.

Argan, porém, argumenta que a "técnica-antitécnica de Pollock opõe ao projeto não a casualidade, e sim o comportamento coordenado do artista e seus materiais." Argan entende que a margem do acaso é mínima pois o pintor escolhe as cores e a quantidade de tinta, determina com seu gesto o tipo de mancha e, assim, prevê também o modo de seu comportamento, mas não como um roteiro e tampouco como uma interpretação preordenada. Argan vê em primeiro lugar a arte americana como "momento do mal-estar e revolta numa sociedade da ordem e do bem-estar", como

reação violenta do artista-intelectual contra o artista-técnico, o desenhista industrial [...] não para exprimir conceitos e juízos, [mas para desafogar] sua cólera contra a sociedade do projeto, fazendo de sua pintura uma ação não-projetada e não garantida contra o risco.

ARGAN, G. C. (2010): *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 622.

³⁶ *Medium Specificity and Flatness*: Disponível em: <<https://www.theartstory.org/definition/medium-specificity-and-flatness/>> Acesso em: 25/03/2021.

Por outro lado, o crítico de arte francês Georges Boudaille descreveu a poética dos abstracionistas líricos franceses (pintores da arte *Informal* ou do *Tachismo*) como um diálogo profundo com o visível, sendo que na maioria o gesto é “introspectivo ou contido, expresso por pinceladas curtas, ou pequenos toques de cores e gestos, e nas quais ainda é possível apreender alguns resquícios da tradição” (LOPES, A. da S., p. 191).

O crítico de arte brasileiro, Mario Pedrosa, revelou simpatia pelo tachismo francês, de Hartung e Soulages, entendendo que se debatiam “entre a pureza ancestral do signo e a necessidade, por assim dizer cultural ou social de superá-lo”. Além disso, defendeu a pintura gestual de Pollock por ser “difícil de ser detido” e pelo exercício corporal do artista “para formular a tessitura sgnica gotejada de suas telas com o signo inicial de uma trama; mais do que uma trama, um ritmo, mais do que um ritmo um bailado” (LOPES, A. da S., p. 198).

Minha terceira exposição individual intitulada *Abstratos líricos* ocorreu em 2018 e reuniu pinturas com uma multiplicidade de formas de expressão, sempre delicadas, porém intensas.



Figura 46: Foto da 3ª exposição individual, *Abstratos líricos* (2018), SESC Garagem Asa Sul

No livro de visitas da exposição de meus quadros, utilizei o verso de Clarice Lispector por entender que esse dialoga com minhas pinturas.

Tanto em pintura como em música e literatura,
tantas vezes o que chamam de abstrato
me parece apenas o figurativo de uma realidade
mais delicada e mais difícil,
menos visível a olho nu.

3.5 Zen

zen³⁷ (*sm*)

FILOS, REL Escola do budismo, originária da China e introduzida no Japão no século XII. Sua prática consiste essencialmente na autodisciplina e na meditação contemplativa, com o fim de obter a revelação pela absorção mística e consequente penetração intuitiva nas verdades transcendentais, inatingíveis à concepção intelectual; zen-budismo.

zen (*adj m/f*)

Relativo ou pertencente ao zen; zen-budista.

ETIMOLOGIA *jap zen*.

Além da prática da meditação, o zen tem também uma longa tradição de trabalho meditativo, desde atividades braçais até atividades mais refinadas, como a caligrafia, a pintura *sumi-e*, a arte de arranjos floreis chamada de *iquebana* e a famosa cerimônia do chá.

Desde meados do século XX, quando o zen tem-se aberto ao diálogo inter-religioso, seus valores influenciaram artistas de todas as variedades de linguagens. Em seu livro *A arte zen e o caminho do vazio*, Claudio Miklos descreve a prática de arte zen (e sua proposta estética) como “atemporal e transgeográfica; em essência pode ser observada mesmo na contemporaneidade e fora da esfera oriental, em maior ou menor grau”. (MIKLOS, Claudio: p. 12)

Pessoalmente, não possuo nenhuma filiação religiosa, mas me dedico a práticas espirituais e acredito que nem a percepção da natureza da mente nem da natureza das coisas, nada disso pode ser alcançada apenas por meio do mero conhecimento que as ciências oferecem, mas que a prática espiritual favorece uma compreensão direta. Desta forma, a palavra zen para mim é um termo geral para a visão do mundo e da existência em si, e em especial, também para meu fazer artístico.

Há no espírito zen uma valorização da pura experiência artística renovadora e questionadora como meio para descobertas íntimas, investigações estéticas e investigações conceituais – experiência estas que também são, na ótica budista,

³⁷ Zen: Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/zen/>> Acesso em: 26/03/21.

parte da espiritualidade humana. De certa forma, podemos encontrar os mesmos impulsos nos fundamentos das artes contemporâneas, através das realizações de muitos de seus artistas.

MIKLOS, Claudio (2011): *A arte zen e o caminho do vazio*. Rio de Janeiro: Ed. do autor, p. 135.

Nos meus trabalhos busco um equilíbrio entre o intelecto e a intuição, entre criar deliberadamente e deixar acontecer. Sou criadora e espectadora ao mesmo tempo. Criar é um momento meditativo que envolve o ser completo, que penetra a mente e o corpo, a imaginação e a materialização. Além disso, permite o contato com o sensível e o espiritual. Considero as transparências das cores analogias para a transcendência, e a forma fluida visa o imediato do gesto. Ao abrir mão da perspectiva, ou seja, do meu ponto de vista, deixo o âmbito individual para expandir minha poética para o universal.

Claudio Miklos define a despersonalização, ou seja, o exercício de não-eu, da seguinte forma:

O artista zen busca fundir-se na ação de arte e então, para realizá-la plenamente, “deixa de existir” como um indivíduo de modo a permitir que o gesto fluido e concentrado (*kyo*, a intenção consciente relacionada ao movimento físico adequado) de criação ocorra sem raciocínio, sem sequer pensar – ele esquece o que sabe para enfim ser capaz de criar com a mente pura.

MIKLOS, Claudio (2011): *A arte zen e o caminho do vazio*. Rio de Janeiro: Ed. do autor, p. 125.

A partir dos anos 50, os trabalhos de vários artistas ocidentais como John Cage, Ad Reinhardt, Mark Tobey, Sam Francis, Jasper Johns, Brice Marden, Richard Tuttle, Yves Klein e Mira Schendel foram influenciados pelo Zen-budismo.

pagina 93:

Figura 47: Julia Repa, *Sem título* (2018)
acrílica e asfalto frio sobre tela, 163 x 66 cm



4 Wabi-Sabi

Durante muitos anos, não sabia o que exatamente estava procurando. Sabia o que não queria, mas não sabia o porquê. Algumas vezes rejeitava determinadas sugestões dos professores (como, por exemplo, aumentar a espessura da tinta), mas muitas outras encarei como desafios a serem vencidos. No final, ao me preparar para este trabalho de conclusão de curso, fiz um mapa com tudo que me movia e comovia. Agrupei as ideias e aos poucos, surgiram correspondências e tendências que me levaram ao *wabi-sabi*, a quintessência da estética japonesa.

Foi uma descoberta feliz e surpreendente, pois não havia uma lembrança consciente dos livros sobre *design* e arte gráfica na casa dos meus pais, e não tive contato desde então. A recordação e subsequentemente, a ligação com meu fazer artístico durante os últimos anos, surgiu só agora, e jamais imaginava que pudesse me influenciar tanto. Mas não pretendo me prolongar sobre detalhes da história ou dos fundamentos do *wabi-sabi*, nem sobre sua base no Zen-budismo e sua aplicação na arte contemporânea, porque extrapolaria minhas intenções e o objetivo deste trabalho.

Em geral, a estética *wabi-sabi* é compreendida como a beleza das coisas imperfeitas, transitórias e incompletas, mas também modestas, despretenciosas e simples, além de não convencionais.

Os livros que constam na minha bibliografia sobre Zen e *wabi-sabi* foram muito esclarecedores, em especial o de Claudio Miklos. Em *A arte zen e o caminho do vazio*, o autor resume o conceito da seguinte forma:

Os termos separados originalmente significam algo frio, sem viço, escasso (*sabi*) ou então só e recluso na natureza, afastado, indiferente (*wabi*). Mas seu uso no contexto zen provocou uma ampliação de significados, e embora ainda possamos identificar um aspecto melancólico em muitas obras zen realizadas sob os ideais estéticos *wabi-sabi*, as definições tornaram-se mais espirituais e artísticas, procurando enfatizar o lado profundo, sutil e emocionante, oculto nas coisas aparentemente comuns e naturalmente simples.

MIKLOS, Claudio (2011): *A arte zen e o caminho do vazio*. Rio de Janeiro: Ed. do autor, p. 77.

Miklos apresenta as sete particularidades tradicionais da estética zen, tendo como parâmetro os estudos de *Shi'ichi Hisamatsu* que as divide em: assimetria, simplicidade, suprema austeridade ou aridez, naturalidade, sutil profundidade ou ausência, desapego, quietude. (MIKLOS, Claudio: p. 89)

Os conceitos de zen da “não-forma”, do vazio e da inclusão do observador dialogam com o trabalho *A escultura no campo ampliado* de Rosalind Krauss, sugerindo questionar “a forma através do uso criativo da *não-forma*, sem contudo rejeitar coisa alguma” (MIKLOS, Claudio: p. 167). O objetivo é levar o artista e o observador a uma prática de contemplação.

Trata-se de uma liberação [...] de quaisquer resistências para encarar todas as coisas relevantes para a apreensão criativa – no âmbito da linguagem (*wabi-sabi*), temos aqui a perspectiva de elevar qualquer objeto a uma condição de belo ou artístico por natureza.

MIKLOS, Claudio (2011): *A arte zen e o caminho do vazio*. Rio de Janeiro: Ed. do autor, p. 167.

Fica evidente o paralelo com os conceitos da arte contemporânea. Ainda podemos acrescentar a pluralidade e a disponibilidade do passado, além do fim do progresso, da divisão entre sujeito e objeto e da arte ser filosofia em ação ou, se a filosofia é arte em pensamento. (DANTO, Arthur C.: p. 19)

Na sequência, apresento os conceitos encontrados nas leituras sobre *wabi-sabi* nas quais percebo uma identificação com meus trabalhos e meu fazer artístico:

<p>Helmut Brinker (1ª edição em alemão, 1985)</p>	<p>atemporal, transregional círculo (<i>enso</i>) como símbolo do espírito absoluto, plenitude construção orgânica da forma desconstrução de adornos supérfluos expressão espontânea e individual fluido, diluído fundo vazio liberação de convenções, regras, costumes e hábitos prática meditativa renúncia às cores revelar o que é essencial superação de vício de pensamento, ação ou sentimento tensão claro-escuro e/ou objeto-espaco</p>
<p>Leonard Koren (1ª edição em inglês, 1994)</p>	<p>criador anônimo economia de meios espontâneo expressões do tempo congelado força silenciosa ideal de beleza abstrato ignora a hierarquia material paleta limitada de materiais reduz à essência resultado de coisas que acontecem ao acaso silencioso e voltado para dentro simplicidade terroso</p>
<p>Claudio Miklos (1ª edição em português, 2011)</p>	<p>aceita incontabilidade dos mecanismos naturais aspecto melancólico assimetria ausências desapego desmaterialização destituída de qualquer falsidade conceitual, subterfúgio técnico, imitação ou repetição de atitudes pré-estabelecidas energia expressiva evita a diversidade excessiva fruto do aqui e do agora incompleto, imperfeito, impermanente informalidade liberta das restrições como o medo, racionalização, teorização e da separação do sujeito e do objeto negação de formas fixas permite várias interpretações respeito ao espaço vazio, à amplitude silêncio simplificação sobriedade interna soluções idiossincráticas sujeito não separado do objeto</p>

Os autores ressaltam a liberdade das regras, de princípios ou sistemas, mas destacam a importância dos conceitos de assimetria, simplicidade e naturalidade.

O paralelismo, a noção de eixo e de imagem frontal, e tudo o que é suscetível ao princípio simétrico, é abandonado em favor de um equilíbrio e de uma correspondência rítmica que se dão aparentemente por acaso, mas que, em última instância, surgem de uma segurança e de uma clareza mutante, semelhante a um sonho. Os objetos pictóricos juntam-se como por acaso, e não seguem sequer um esquema de composição racional calculado ou algum princípio organizador, mas obedecem a uma lógica e a uma necessidade internas. Daí resultam diversas correspondências de tensão latentes, eventualmente entre as superfícies pintadas e as superfícies vazias, entre as linhas e as camadas, entre o claro e o escuro, entre o objeto e o espaço.

BRINKER, Helmut (1993): *O zen na arte da pintura*. São Paulo: Editora Pensamento, p. 136.

Segundo Miklos, a arte Zen se realiza sempre a partir de uma prática contemplativa, tanto de forma direta (através de exercícios contemplativos) quanto indireta (em função do amadurecimento mental do artista). “O Zen, de muitas maneiras, é um *caminho de arte* tanto quanto uma prática psico-espiritual, [...] incorporando em si tanto arte como espiritualidade” (MIKLOS, Claudio, p. 16). Na filosofia budista, “o Zen trata quase exclusivamente da natureza da percepção, do fenômeno da mente, e do dilema constante entre o Eu e o mundo (a constante dialética entre sujeito e objeto, considerada na ótica budista essencialmente ilusória e impermanente)” (MIKLOS, Claudio: p. 13).

O objetivo é a “transformação profunda” do indivíduo, seu “desprendimento do conceito rígido de identidade pessoal e da interpretação dualista da existência” (MIKLOS, Claudio: p. 13). O aprimoramento sensitivo capacita a mente a “ver as coisas como são”, sem nos deixar enganar pela percepção. Ou, com as palavras de Buda, “Onde há percepção, há engano” (MIKLOS, Claudio: p. 91).

Em última instância, a irregularidade visa estimular a prática de reconhecimento da beleza além das expectativas diferenciadoras da mente comum, que escolhe perceber o mundo a partir de preferências condicionadas a um conjunto de apegos e aversões.”

MIKLOS, Claudio (2011): *A arte zen e o caminho do vazio*. Rio de Janeiro: Ed. do autor, p. 92.

Miklos descreve a estética *wabi-sabi* como “destituída de qualquer falsidade conceitual, subterfúgio técnico, imitação ou repetição de atitudes pré-estabelecidas” (Miklos, Claudio: p. 105), e ainda, “liberta das restrições comuns de medo, racionalização, teorização, ou quaisquer atitudes/sentimentos que visem manter o sujeito separado do objeto” (MIKLOS, Claudio: p. 107). No desapego encontramos a “liberação de convenções, das regras, costumes e hábitos”, mas também a “superação de qualquer vício de pensamento, ação ou sentimento” (MIKLOS, p. 109).

Entendendo a arte zen

como uma prática de ‘*expressividade criativa*’ [...], a ‘*subjetividade*’ implícita [...] não depende dos nossos condicionamentos mentais [...], mas de um discernimento dos mecanismos ilusórios do Eu. Assim, o zen não exclui o Eu em si, mas procura superar [...] a ideia de identidade.

MIKLOS, Claudio (2011): *A arte zen e o caminho do vazio*. Rio de Janeiro: Ed. do autor, p. 120.

No próximo capítulo, pretendo apresentar o que, na minha visão, significa o conceito de desapego no fazer artístico.

pagina 99:

Figura 48: Julia Repa, *Sem título* (2015)
acrílica e asfalto frio sobre tela, 98 x 68 cm



5 Projetos futuros ou o retorno ao início

Este trabalho é de conclusão de curso, ou seja, encerra uma graduação, as aulas na faculdade e a orientação dos professores. Desta forma, iguala-se a uma flor que acabou de abrir suas pétalas para se mostrar ao mundo. Poucos meses atrás, uma pequena semente foi colocada no solo, tateou por muito tempo no escuro até que, aos poucos, começou a estender suas raízes, criando um rizoma, ligações, fortificações e conexões. A pequena planta se nutriu das substâncias do solo, da luz e da água. Se tivesse sido capaz de criar mais ramificações, com mais tempo e recursos, provavelmente teria crescido mais, talvez tivesse hoje mais folhas, mais pétalas ou até vários botões. Assim é este trabalho: “flor” de um período de estudos, de reflexão, associações e descobertas.

Acredito que, neste momento, me encontro numa situação privilegiada, pois tenho hoje o poder de escolher. O que antes eram preferências formais desconhecidas ou inconscientes, hoje sei tanto da sua existência quanto da sua origem e posso deliberadamente escolher adotá-las, ou não.

É curioso que, durante todos esses anos, guardei um comentário escrito a mão do Prof. Gregório, referente a uma produção de texto sobre meu processo criativo (uma parte dela citei no capítulo 4.4), sugerindo que refletíssemos juntos “sobre ter em ‘si’ um senso de estética pois ele tende a não ser ultrapassado em nossa prática ... é preciso superá-lo.” Lembro que conversamos, mas admito que não sei a qual conclusão cheguei naquela época. Hoje sei que tenho a liberdade de fazer escolhas.

Em primeiro lugar, gostaria de voltar ao início, ou seja, realizar uma série de estudos e experimentos que até hoje não tive tempo para fazer: explorar aumentar o tamanho da tela como já fiz com poucos trabalhos, ou variar a posição da própria tela (Fig. 49), exposta na diagonal ou até na horizontal.



Figura 49: Julia Repa, *Sem título* (2020)
asfalto frio sobre tela, 170 x 170 cm

Outro parâmetro é a cor. Primeiramente pretendo mudar a cor do fundo, escolhendo o preto no lugar do branco e invertendo a relação das cores e de figura e fundo (Fig. 50). Outra possibilidade é a escolha de qualquer outra cor de fundo, ou também fundo nenhum, o que significa que a figura se apropria do fundo, o toma em toda sua extensão e o supera. Além do mais, sinto falta de um estudo aprofundado das interações entre as cores em si, como suas relações, harmonias, interações e influências mútuas.



Figura 50: Julia Repa, *Sem título* (2014), pigmento e asfalto frio sobre tela, 60 x 80 cm

Comentei no início que não sinto falta da ilusão de tridimensionalidade. Mesmo assim, pretendo explorar a criação de mais planos, com sobreposições de cores e figuras (Fig. 51). Ou então posso optar pela planaridade pura, eliminando todos os sinais de ilusão de profundidade e de volumes.



Figura 51: Julia Repa, *Sem título* (2016), acrílica e asfalto frio sobre tela, 73 x 95 cm

Para uma exposição futura penso em criar uma instalação com obras de tamanhos realmente grandes (pelo menos 200 x 300 cm), expostas soltas no espaço de exposição, criando assim a imersão do espectador e a vivência sensível da minha poética.

Embora trabalho de conclusão de curso signifique que o curso em si terminou, meu rizoma continuará a crescer e a ganhar novas dimensões, ramificará e se modificará ... às vezes aparecerão ervas daninhas, mas, por outro lado, novos e belos botões brotarão.

6 Referências

Bibliografia

ALMEIDA, F. (2017): *Cultura visual japonesa: a intersecção entre arte e o design gráfico*. ARS (São Paulo), 15 (29), 146-173. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.122067>>Acesso em: 28 dez. 2020.

ARDUENGO, Natalia Alonso: *Lo espiritual en la obra de Tàpies*. Disponível em: <<http://conelarteenlostalones.blogspot.com/2014/05/lo-espiritual-en-la-obra-de-tapies.html>>Acesso em: 27/23/2021.

ARGAN, G. C. (2010): *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras

BARTHES, Roland (2015): *Cy Twombly ou nom multa sed multon*. In: *O óbvio e o obtuso*. Lisboa/Portugal: Edições 70 (p. 159-176)

BELTING, Hans (2006): *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify

BENJAMIN, Walter (1994): *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense

BRINKER, Helmut (1993): *O zen na arte da pintura*. São Paulo: Editora Pensamento

BRITES, Blanca e TESSLER, Elida (ed.) (2002): *O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre: Editora da Universidade FRGS

CLARK, T. J. (2007): *Em defesa do Expressionismo Abstrato*. In *Modernismos*. SALZSTEIN, Sônia (ed.). São Paulo: Cosac Naify (p. 7-38)

COCCHIARALE, F. e GEIGER, A. B. (1987): *Abstracionismo geométrico e informal. A vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas (p. 234-259)

DANTO, Arthur C. (2006): *Após do fim da arte: A arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo

HUGHES, Chris Shaw (2005): *The Monochrome Painting: Holy Grail or Empty Vessel?* Disponível em: <https://www.academia.edu/11358081/The_Monochrome_Painting_Holy_Grail_or_Empty_Vessel>Acesso em: 27/03/2021.

LACERDA, Mariana: *Arte contemporânea wabi sabi*. Disponível em: <<http://www.belasartes.br/revistabelasartes/downloads/artigos/8/arte-contemporanea-wabi-sabi.pdf>>Acesso em: 28/12/2020.

FORTES, Hugo Fernandes Salinas: *Poéticas líquidas: a água na arte contemporânea*. Disponível

em: <<https://www.hugofortes.com/publications>>Acesso em: 27/03/2021.

FREUD, Sigmund (1925): *Notiz über den »Wunderblock«*. Disponível em: <<https://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-notiz-wunderblock.html>>Acesso em: 23/03/2021.

GONÇALVES, R.: *Clement Greenberg, o Expressionismo Abstrato e a crítica de arte durante a Guerra Fria*. In: *Cultura Visual*, n. 19, julho/2013, Salvador: EDUFBA p. 101-114. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/rcvisual/article/view/7099/0>>Acesso em: 27/03/2021.

HARRISON, Charles (2000): *Modernismo. Movimentos da Arte Moderna*. São Paulo: Cosac Naify
IVERSEN, Margaret (ed.) (2010): *Chance. Documents of contemporary art*. Whitechapel Gallery London and the MIT Press Cambridge, Massachusetts

JAMESON, Frederic (1997): *Pós-Modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática (p. 27-79)

JUNIPER, Andrew (2003): *The japanese art of impermanence*. USA: Tuttle Publishing

KANDINSKY, Wassily (1996): *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martin Fontes

KOREN, Leonard (2019): *Wabi-sabi para artistas, designers, poetas e filósofos*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó

LEE, Jung Eun (2013): *Monochrome Malerei als Phänomen des 20. Jahrhunderts: Relation zwischen Westen und Osten*. Diplomarbeit, Universität Wien. Disponível em: <<https://othes.univie.ac.at/26430/>>Acesso em: 23/03/2021.

LICHTENSTEIN, J. (ed.) (2004): *A Pintura. Textos essenciais. Vol. 5: Da imitação à expressão*. São Paulo: Editora 34 (p. 9-15)

LICHTENSTEIN, J. (ed.) (2006): *A Pintura. Textos essenciais. Vol. 9: O desenho e a cor*. São Paulo: Editora 34

LICHTENSTEIN, J. (ed.) (2013): *A pintura. Textos essenciais. Vol. 11: As escolas e o problema do estilo*. São Paulo: Editora 34 (p. 91-95)

LUCIE-SMITH, Edward (2006): *Os movimentos artísticos a partir de 1945*. São Paulo: Editora Martin Fontes

LOPES, A. da S. (2013): *O discurso crítico e a Abstração Informal: da contradição à revisão de conceitos*. *Visualidades*, 10 (1). Disponível em: <<https://doi.org/10.5216/vis.v10i1.23092>> Acesso em: 21/03/2021.

MARQUES, Joaquim Jorge da Silva: *O processo como circunstância do desenho. Contribuições para o estudo de modelos experimentais de processo*. Disponível em: <

<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/82573/2/114601.pdf>>Acesso em: 14/04/2021.

MIKLOS, Claudio (2011): *A arte zen e o caminho do vazio*. Rio de Janeiro: Ed. do autor

MYERS, Terry R. (ed.) (2011): *Painting, Documents of Contemporary Art*. Whitechapel Gallery London and the MIT Press Cambridge, Massachusetts

NACKMAN, Rachel: *William Anastasi. In conversation with Rachel Nackman*. Disponível em: <<http://notations.aboutdrawing.org/william-anastasi/>>Acesso em: 27/03/2021.

OKANO, Michiko: *A estética wabi-sabi: complexidade e ambiguidade*. ARS (São Paulo), São Paulo, v. 16, n. 32, p. 133-155, Apr. 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202018000100133&lng=en&nrm=iso>Acesso em: 28/12/2020.

PONGE, Francis (1997): *Métodos*. Rio de Janeiro: Imago Editora

REIS, A. P. Ricardo: *A criatividade redimensionada: Duchamp e o acaso criador*. Disponível em: <https://www.academia.edu/35609809/A_criatividade_redimensionada_Duchamp_e_o_acaso_criador>Acesso em: 27/03/2021.

RIBEIRO, Virgínia Cândida (2008): *Apropriação na arte contemporânea: colecionismo e memória*. Disponível em: <<http://anpap.org.br/anais/2008/artigos/075.pdf>> Acesso em: 02/04/2021.

RICHIE, Donald (2007): *A tractate on japanese aesthetics*. Berkeley: Stone Bridge Press

ROCHA, Susana: *O acaso, o risco e o fracasso como coisa da pintura*. Disponível em: <https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/15908/2/ULFBA_andpainting_susanarocha.pdf> Acesso em: 27/03/2021.

SAINT CLAIR, E. e VIANA RIBEIRO, J. V.: *Wabi-Sabi, a arte da imperfeição: estética japonesa e alteridade cultural*. Revista Poiésis, Publicação acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes. Universidade Federal Fluminense, Niterói, Rio de Janeiro, v. 17, n. 28, p. 205-218, Dezembro de 2016. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/22673>>Acesso em: 28/12/2020.

STRANGOS, Nikos (ed.) (1991): *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar

SÜSSEKIND, Pedro (2014): *Greenberg, Danto e O Fim da Arte*. In: Kriterion. Revista de Filosofia, 55 (129), 349-362. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0100-512X2014000100019>>Acesso em: 02/04/2021.

Termos pesquisados

ÁGUA: Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%81gua>>Acesso em: 26/03/21.

BARTLETT, Eleanor: Disponível em: <<https://www.studiointernational.com/index.php/eleanor-bartlett-interview-when-you-see-a-great-lump-of-tar-its-like-looking-at-a-fundamental-building-block-of-the-universe>>Acesso em: 25/02/2021.

BELLAVINHA, Niura: Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Niura_Bellavinhalmagens> Acesso em: 25/02/2021.

CATARSE: Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/cat%C3%A1rse/>>Acesso em: 26/03/21.

FLATNESS: Disponível em: <<https://www.theartstory.org/definition/medium-specificity-and-flatness/>>Acesso em: 04/02/2021.

GREENBERG, Clement: Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/art-criticism/Clement-Greenberg>>Acesso em: 04/02/2021.

GREENBERG, ROSENBERG: Disponível em: <<https://www.theartstory.org/critics-greenberg-rosenberg.htm>>Acesso em: 04/02/2021.

GRIFFITH, James: Disponível em: <<https://www.jamesgriffithpainting.com/statement-1>>Acesso em: 25/02/2021.

MASSA ASFÁLTICA: Disponível em: <<https://www.vedacit.com.br/produtos-e-solucoes/impermeabilizantes/vedacit-massa-asfaltica>>Acesso em: 25/02/2021.

PECH: Disponível em: <[https://de.wikipedia.org/wiki/Pech_\(Stoff\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Pech_(Stoff))>Acesso em: 25/02/2021.

ROSENBERG, Harold: Disponível em: <<https://www.britannica.com/print/article/509899>>Acesso em: 04/02/2021.

SERENDIPIDADE: Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Serendipidade>>Acesso em: 26/03/21.

VARA, Michelle: Disponível em: <<https://www.michellevara.com/tar-white-many-4-20/>
<<https://www.michellevara.com/art-galleries/tar/>>Acesso em: 25/02/2021.

VEIGA, Manoel: Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa27275/manoel-veiga>>Acesso em: 21/03/2021.

ZEFT: Disponível em: <<https://www.facebook.com/hashtag/zefftime>>, <<https://www.capkuwait.com/exhibitions/HANI-ZUROB/Zeft>> e <<https://www.facebook.com/hashtag/zefftime>>Acesso em: 25/02/2021.

ZEN: Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-zen>>

[brasileiro/zen/](#)>Acesso em: 26/03/21.

ZUROB, Hani: Disponível em: <<https://www.capkuwait.com/exhibitions/HANI-ZUROB/Zeft>
<https://www.facebook.com/photo?fbid=2506960206024491>>Acesso em: 27/03/2021.

Imagens e videos

ZEITTAFEL

PHILLIPS, Sam (2015): *Moderne Kunst verstehen. Vom Impressionismus ins 21. Jahrhundert*. Leipzig: E.A. Seemann (p. 154-155)

BELLAVINHA, Niura

https://amgaleria.com.br/obra_artista/niurabellavinha/

MANOEL, Veiga

<https://www.facebook.com/artemanoelveiga/photos/a.906381746369243/1359619641045449/>

GRIFFITH, James

<https://www.jamesgriffithpainting.com/paintings>

BARTLETT, Eleanor

<https://www.studiointernational.com/index.php/eleanor-bartlett-interview-when-you-see-a-great-lump-of-tar-its-like-looking-at-a-fundamental-building-block-of-the-universe>

ZUROB, Hani

<https://www.facebook.com/Zurob.Hani/photos/2768718713181971>

VARA, Michelle

<https://www.michellevara.com/art-galleries/tar/>

KENTRIDGE, William (2014): *Seis lições de desenho*. Rio de Janeiro: IMS

Lista de figuras

- Figura 1: Julia Repa, aquarela (1984), 34 x 24 cm
- Figura 2: Julia Repa, aquarela - prova específica (1990), 34 x 24 cm
- Figura 3: Julia Repa, *Costa azul* (2003), óleo sobre tela, 70 x 100 cm
- Figura 4: Julia Repa, *Abstrakt 1* (2011), óleo sobre tela, 60 x 70 cm
- Figura 5: Julia Repa, *Mulher deitada* (2012), acrílica e óleo sobre tela, 70 x 90 cm
- Figura 6: Julia Repa, *Homem com chapéu* (2013), acrílica, carvão e giz sobre tela, 155 x 107 cm
- Figura 7: Julia Repa, *Lembrança* (2013), acrílica e cimento sobre tela, 155 x 101 cm
- Figura 8: Zeittafel
- Figura 9: Julia Repa, *Landschaft I* (2015), acrílica sobre tela, 62 x 72 cm
- Figura 10: Julia Repa, *Landschaft II* (2015), acrílica sobre tela, 102 x 78 cm
- Figura 11: Julia Repa, *A ilha* (2015), asfalto frio e acrílica sobre tela, 103 x 83 cm
- Figura 12: Julia Repa, *O sonho* (2015), acrílica e colagem sobre tela, 30 x 30 cm
- Figura 13: Julia Repa, *Sem título* (2015), acrílica e colagem sobre tela, 60 x 50 cm
- Figura 14: Julia Repa, *Des-file* (2015), acrílica e colagem sobre tela, 50 x 60 cm
- Figura 15: matriz xilogravura (2015), 32 x 40 cm
- Figura 16: Julia Repa, *Sem título* (2015), xilogravura sobre papel japonês, 52 x 60 cm
- Figura 17: Julia Repa, *Sem título* (2018), asfalto frio, acrílica e gaze sobre tela, 85 x 70 cm
- Figura 18: Julia Repa, *Sem título* (2018), asfalto frio, acrílica e gaze sobre tela, 70 x 85 cm
- Figura 19: Julia Repa, *Sem título* (2018), asfalto frio, acrílica e caneta esferográfica sobre tela, 85 x 70 cm
- Figura 20: Julia Repa, *Sem título* (2018), acrílica e terra sobre tela, 70 x 85 cm
- Figura 21: Julia Repa, *Sem título* (2018), acrílica, terra e gaze sobre tela, 70 x 85 cm
- Figura 22: Julia Repa, *Sem título* (2018), acrílica, frio asfalto e terra sobre tela, 70 x 85 cm
- Figura 23: Julia Repa, *Sem título* (2018), asfalto frio e lápis sobre tela, 70 x 90 cm
- Figura 24: Julia Repa, *Sem título* (2018), acrílica, nanquim, carvão e colagem sobre tela, 50 x 50 cm
- Figura 25: Julia Repa, *Sem título* (2018), acrílica e nanquim sobre tela, 40 x 40 cm
- Figura 26: Julia Repa, *Sem título – inacabado?* (2018), acrílica sobre tela, 70 x 70 cm
- Figura 27: Julia Repa, *Sem título* (2018), acrílica e colagem sobre tela, 60 x 80 cm
- Figura 28: Julia Repa, *Sem título* (2018), colagem de fósforos e carvão sobre fundo de tela, 40 x 40 cm
- Figura 29: Julia Repa, *Gravitação* (2014), acrílica e cimento sobre tela, 90 x 70 cm
- Figura 30: Foto da 1ª exposição individual *CasoAcaso* (2016), *The Gallery*, Shopping Deck Norte
- Figura 31: Foto da 1ª exposição individual *CasoAcaso* (2016), *The Gallery*, Shopping Deck Norte
- Figura 32: Manoel Veiga, *Sem título ID1760* (2020), acrílica sobre tela, 105 x 180 cm
- Figura 33: Foto da 2ª exposição individual *Densidades* (2017), Espaço Cultural Murat Valadares, TRF1
- Figura 34: Julia Repa, *Sem título* (2018), acrílica e asfalto frio sobre tela, 50 x 50 cm
- Figura 35: Julia Repa, *Sem título - 17-2 Efêmero 2017* (2017), 56 caixas de fósforo expostas à ação da chuva num período de 24 horas em referência às obras de Donald Judd
- Figura 36: Julia Repa, *AF 5* (2014), asfalto frio sobre tela, 73 x 95 cm
- Figura 37: James Griffith, *Swan 2* (2017), asfalto frio e óleo de titânio branco sobre painel, 61 x 46 cm

Figura 38: Eleanor Bartlett, *Black mass* (2019), asfalto frio e tinta metálica sobre tela, 110 x 112 cm

Figura 39: Michelle Vara, *No.19_15_ Hallmark* (2015), asfalto frio sobre tela

Figura 40: Hani Zurob, *Zeft (Sabreen)*, (2016), asfalto frio e técnica mista sobre tela, 24 x 18 cm

Figura 41: Julia Repa, *Bisã* (2014), asfalto frio sobre tela, 125 x 155 cm

Figura 42: Julia Repa, *SN COR* (2014), acrílica e asfalto frio sobre tela, 60 x 80 cm

Figura 43: Julia Repa, *Esverdeado II* (2014), acrílica e asfalto frio sobre tela, 60 x 80 cm

Figura 44: Niura Bellavinha, *Infiltração Projeto Fluidos e Fixos [8]* (2010), acrílica e óleo sobre linho, 60 x 40cm

Figura 45: Julia Repa, *O pouso* (2015), acrílica e asfalto frio sobre tela, 110 x 90 cm

Figura 46: Foto da 3ª exposição individual, *Abstratos líricos* (2018), SESC Garagem Asa Sul

Figura 47: Julia Repa, *Sem título* (2018), acrílica e asfalto frio sobre tela, 163 x 66 cm

Figura 48: Julia Repa, *Sem título* (2015), acrílica e asfalto frio sobre tela, 98 x 68 cm

Figura 49: Julia Repa, *Sem título* (2020), asfalto frio sobre tela, 170 x 170 cm

Figura 50: Julia Repa, *Sem título* (2014), pigmento e asfalto frio sobre tela, 60 x 80 cm

Figura 51: Julia Repa, *Sem título* (2016), acrílica e asfalto frio sobre tela, 73 x 95 cm