

Gabriela Guimarães Starling de Souza

# **PLANOS E LINHAS: UM ESTUDO SOBRE O ESPAÇO**

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

Orientador: Professor Dr. Elyeser Szturm

Brasília-DF, 2º semestre de 2010.

Gabriela Guimarães Starling de Souza

**PLANOS E LINHAS:  
UM ESTUDO SOBRE O ESPAÇO**

Brasília-DF, 2º semestre de 2010.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço especialmente a minha família e amigos, sobretudo pai, mãe e Carol;

a minhas queridas colegas, amigas e artistas Aline, Luiza e Silvie, junto das quais cresci muito, e Ciça que pôde estar por perto para me ajudar em tudo que precisasse;

ao meu orientador Elyeser Szturm por sua contribuição para minha formação, como artista e como pessoa;

aos professores Grace de Freitas e Vicente Martínez pela participação de minha banca;

e a algumas ideias que, apesar de serem fruto de muito esforço, aparecem muitas vezes de onde menos imaginamos.

# SUMÁRIO

I. ILUSTRAÇÕES.....	02
II. INTRODUÇÃO.....	04
III. PLANOS E LINHAS: UM ESTUDO SOBRE O ESPAÇO.....	08
1. O espaço moderno.....	10
1.1 <i>O espaço naturalista</i> .....	11
1.2 <i>Formação do espaço moderno na pintura</i> .....	14
1.3 <i>Colagem</i> .....	17
1.4 <i>Os relevos cubistas</i> .....	20
1.5 <i>Vladimir Tatlin e os contrarrelevos de canto</i> .....	22
2. Grades.....	25
3. O espaço moderno em desdobramento.....	28
3.1 <i>Iole de Freitas</i> .....	29
3.2 <i>Hélio Oiticica</i> .....	32
IV. CONCLUSÃO.....	35
V. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	36

## I. ILUSTRAÇÕES

Fig. 1. Sem Título, 2007. Técnica mista, 46,7 x 62,5 cm.....	7
Fig. 2. Sem Título, 2007. Técnica mista, 20 x 13 cm.....	8
Fig. 3. Sem Título, 2008. Têmpera vinílica, acrílica e aplicação de tecido s/ eucatex 70 x 55 cm.....	8
Fig. 4. Mephistófeles no céu, 2009. Acrílica s/ papel manteiga, sacolas plásticas e linhas de costura, 46 x 41 cm.....	9
Fig. 5. Sem título, 2010. Técnica mista, 170 x 143 cm.....	10
Fig. 6. Cimabue, A virgem e o menino e seis anjos, séc. XIII . Têmpera e folha de ouro s/ madeira, 425 x 275cm .....	15
Fig. 7. Giotto, A virgem entronizada, 1305 – 10. Têmpera e folha de ouro s/ madeira, 355 x 230cm.....	16
Fig. 8. Masaccio, A virgem e o menino e quatro anjos, 1426. Têmpera e folha de ouro s/ madeira 135,5 x 120 cm. ....	16
Fig. 9. Leonardo da Vince, A virgem dos rochedos, 1503 -0 6. Óleo s/ madeira, 355 x 230 cm. ....	16
Fig. 10. Johannes Vermeer, A carta de amor, 1667. Óleo s/ tela, 44 x 38 cm. ....	17
Fig. 11 Paul Cézanne, Montanha de Santa Vitória, 1902-04, óleo s/ madeira, 70 x 89 cm. ....	18
Fig. 12 Georges Braque, Homem com guitarra, 1911, óleo s/ tela, 116,2 x 80,9 cm. ....	20
Fig. 13 Pablo Picasso, Natureza morta com cadeira de palhinha, 1912, óleo e colagem s/ tela e aplicação de corda, 27 x 35 cm.....	20
Fig. 14 Pablo Picasso, Garrafa de Vieux Marc, copo, violão e jornal, 1913. Colagem, pena e nanquim sobre papel 46,7 x 62,5 cm.....	22
Fig. 15 Pablo Picasso, Violão, 1912. Cartolina e barbante 66,4 x 33,7 x 19,3 cm. ...	23
Fig. 16. Georges Braque, Estrutura (no ateliê de Braque), 1913. Papel e cartolina; destruída .....	24
Fig. 17. Vladimir Tatlin, Contrarrelevo de canto, 1915 (original destruído), Ferro e alumínio, 78 x 142 x 76 cm.....	25
Fig.17. Vladimir Tatlin, Contrarrelevo de canto, 1914. Ferro, cobre, madeira e cabos 71 x 18 cm.....	26
Fig. 18. Detalhe.....	26
Fig.19. Piet Mondrian, Composição 1 A, 1930. Óleo s/ tela, 75,2 x 75,2 cm.....	29

Fig.20. Piet Mondrian, Composição 2, 1922. Óleo s/ tela, 55,2 x 53,4 cm. ....	29
Fig.22. Jasper Johns, Tela, 1955. Encáustica e colagem sobre madeira e tela, 76 x 63 cm .....	32
Fig.23. Iole de Freitas, Glass pieces, life slices, 1975. Sequência fotográfica (detalhe). ....	33
Fig.24. Iole de Freitas, Aramão 4, 1983. Plástico, cobre, pano e latão 100 x 100 x 50 cm. ....	33
Fig.25. Iole de Freitas, Sem título, 1989. Cobre, estanho, ferro e latão 270 x 210 x 120 cm .....	33
Fig.26. Hélio Oiticica, Metaesquema No. 348, 1958, Guache sobre cartão, 46 x 58 cm .....	36
Fig.27. Laranja para Goethe, 2010, flanelas, dimensões variáveis. ....	36
Fig.28 e 29. Hélio Oiticica, Parangolé - capa 2 (vestido por Roberto), 1964,técnica mista , dimensões variáveis. ....	37

## II. INTRODUÇÃO

A presente monografia é resultado reflexivo das práticas realizadas durante o período de minha graduação em Artes Visuais. Durante esses cinco anos de formação, um percurso de pesquisa e produção foi se construindo aos poucos. Marcadas por descobertas, retrocessos e rupturas, algumas experiências representaram decisões importantes para que se chegasse aos trabalhos teórico e prático que aqui apresento. Escolhi o a Introdução para uma breve reflexão sobre trabalhos anteriores, enquanto trabalhos recentes serão discutidos ao longo do Desenvolvimento.

Dentro do interesse que venho mantendo pela imagem bidimensional, a descoberta da técnica de colagem foi como uma revelação. A possibilidade de utilizar qualquer material que possa ser afixado ao papel me levou a explorar, inicialmente, os efeitos e texturas criados por materiais simples como fita crepe, grampos, esparadrapo, lápis de cor, esmalte de unhas, grafite, corretivo líquido, entre outros, numa série de pequenos trabalhos sobre papel cartão.



**Fig. 1.** *Sem Título*, 2007. Técnica mista, 46,7 x 62,5 cm.



**Fig. 2.** *Sem Título*, 2007. Técnica mista, 20 x 13 cm.

Tais trabalhos oscilam entre figuração e abstração, sendo o acúmulo de matéria sua característica mais importante. Desde então escolher quais serão os materiais que integrarão a imagem e a maneira de montá-los são preocupações constantes no momento da criação.

Posteriormente, passei a pesquisar a tinta enquanto matéria em pinturas em tons de cinza, que abordam temas como fotografias do fundo do mar e imagens micrográficas de bactérias. Ambas pertencem a um universo úmido, e a intenção era criar, com a tinta líquida que escorre pela superfície do quadro, a sensação de que as figuras e o fundo da pintura se misturassem, aparentando diluírem-se. Em um dos quadros há a aplicação de um tecido leve cuja estampa busca integrar-se com a textura do quadro.



**Fig. 3.** *Sem Título*, 2008. Têmpera vinílica, acrílica e aplicação de tecido s/ eucatex 70 x 55 cm.

Durante um período de pesquisa sobre iluminuras e ilustrações medievais, minha investigação voltou-se para as possibilidades gráficas da linha. A série de desenhos que realizei nesse período, a qual chamei *Cadernos de Fausto*, tem como suporte o papel manteiga. A leveza e transparência do papel permitiu a sobreposição de camadas através da colagem e a formação de diferentes tonalidades de branco à medida em que as camadas se tornam mais densas. Uma parte dos desenhos foi feita com tinta e pastel branco de modo a formar um registro tênue no branco translúcido do suporte; outros trabalhos são coloridos e realizados com lápis de cor e grafite. Posteriormente utilizei como suporte fragmentos de sacolas plásticas. Além de permitir a passagem de luz, o plástico a reflete em sua superfície brilhante, e tal característica passou a me interessar a partir de então. Os fragmentos de sacolas foram costurados entre si de modo a integrarem uma superfície ondulada, e expostas diretamente na parede como uma película que se diferencia desta de modo sutil. Busquei integrar a costura e o traço na imagem, investigando a coexistência de duas formas diferentes de linha.



**Fig. 4.** *Mephistófeles no céu*, 2009. Acrílica s/ papel manteiga, sacolas plásticas e linhas de costura, 46 x 41 cm.

Após a realização dos primeiros trabalhos com sacolas, passei a utilizar fragmentos de sacos plásticos de diversas cores e tamanhos, lonas, papelões, tecidos e lixas. A intenção era compor uma superfície por contrastes, tanto cromáticos como de brilho, opacidade, transparência, peso, leveza e texturas. Em relação à série anterior, os trabalhos aumentaram de tamanho com a intenção de ampliar sua imposição no espaço em que seriam expostos. Novamente há a coexistência da linha do traço e da linha de costura que “cortam” os planos coloridos. Uma decisão importante é que procurei fugir da tradicional relação de figura e fundo, e para isso contribuíram tanto o aumento da escala quanto o formato dos trabalhos: o formato retângulo remete ao enquadramento e guarda ainda certo grau de parentesco com o quadro de cavalete.



**Fig. 5.** *Sem título*, 2010. Técnica mista, 170 x 143 cm.

### III. PLANOS E LINHAS: UM ESTUDO SOBRE O ESPAÇO

A idéia principal dos trabalhos aqui apresentados prevê a integração de camadas de materiais com características diversas, que criem variações de coloração, textura, brilho, opacidade, transparência. Materiais opacos e translúcidos estão presentes em trabalhos anteriores. Há nos trabalhos atuais, no entanto, uma diferença fundamental em termos estruturais: em vez de, através da costura, os fragmentos unirem-se para formar uma superfície única, diferentes superfícies são montadas individualmente de forma a se sobreporem no espaço onde são expostos. Tal mudança na forma de trabalhar adveio de dificuldades encontradas durante a realização dos trabalhos mais antigos: a união de fragmentos de tecidos mais pesados a plásticos muito frágeis dificultou sua montagem. Um leque de possibilidades se abriu após essa escolha, pois já que as diferentes camadas seriam independentes entre si, materiais de densidades bem diferentes poderiam integrar uma mesma imagem. Parte dos materiais utilizados é coletada no espaço da cidade e apresenta marcas de uso e degradação pelo tempo.

O método de montagem a ser utilizado, se serão feitas diretamente sobre a parede, se penduradas no teto, se afixadas com pregos ou suspensas por fios, tem jogado papel preponderante nas decisões acerca dos trabalhos. Tais decisões não são apenas estéticas, mas estão vinculadas às propriedades físicas dos materiais escolhidos: uma tela bastante leve pode estar suspensa no espaço por um anzol ligado a um fio metálico, enquanto lonas ou tecidos mais pesados são afixados diretamente à parede ou outra estrutura capaz de sustentá-los. Dessa forma, a experiência de montagem desses trabalhos tem me mostrado ser extremamente pertinente a afirmação de Hélio Oiticica, de que “toda arte verdadeira não separa a técnica da expressão; a técnica corresponde ao que expressa a arte, e por isso não é algo artificial que se ‘aprende’ e é adaptado a uma expressão, mas está indissoluvelmente ligada à mesma”. (OITICICA, Hélio in FERREIRA, 2006, p. 83) A intenção não é criar apenas estruturas no espaço, mas ao fazê-lo, apresentar questões como opacidade, brilho e transparência, peso e leveza, característicos dos próprios materiais.

A primeira etapa de preparação é uma série de anotações e croquis da idéia geral do que deve ser a imagem final e quais os materiais a serem empregados, mas esboços iniciais têm sofrido diversas transformações após testes com os próprios materiais. Aliada à gestação das ideias está a observação atenta tanto de trabalhos de outros artistas e de objetos do mundo ao meu redor. De igual importância tem sido, por exemplo, a observação e estudo tanto da obra de Mondrian e sua estruturação em grades quanto das grades e telas reais que estão presentes em profusão na arquitetura das cidades. E o olhar atento logo percebe equivalências entre telas pendentes nas construções urbanas e redes de pesca, de redes de pesca e sacos usados para guardar laranjas. Se as funções são distintas, a forma é equivalente: são tramas que retêm sempre alguma coisa, mas não tudo: a rede de pesca retém o peixe, mas não a água; o saco comporta as laranjas mas permite a passagem do ar. E todas elas permitem ver a superfície que se encontra atrás, mas não sem transformá-la; a grade, portanto, em parte retém o olho, em parte permite que ele se aprofunde através dos espaços vazios de suas tramas.

As telas podem corresponder ao mesmo tempo a desenhos, se consideramos as linhas que criam suas tramas, ou a planos de cor. Outras linhas são acrescentadas de forma a sobrepor as superfícies e alterar seu espaço. A natureza das linhas é distinta, podem ser traços, fios, barbantes ou cordas pendentes. Por integrarem ao mesmo tempo planos de cor e linhas, os trabalhos possuem características comuns tanto à pintura quanto ao desenho, e buscam assimilar algumas transformações por que passaram essas duas linguagens ao longo da História da Arte.

## 1. O espaço moderno

Escolhi o livro *O Espaço Moderno*, de Alberto Tassinari e o texto *Grades* de Rosalind Krauss como fundamento teórico desse trabalho, pois ambos são fundamentais para o entendimento da maneira como a arte moderna, ao transformar-se em termos estruturais muda radicalmente seu conteúdo, lançando uma série de questões que nós hoje ainda continuamos a investigar.

A obra *O Espaço Moderno* desdobra uma teoria que encontra a genealogia da arte contemporânea na arte moderna e mostra que, ainda que haja uma grande abertura a técnicas diversas na arte contemporânea, alguns parâmetros que as tornam obras também devem existir. Uma das grandes dificuldades em produzir arte atualmente está justamente em saber o limite entre arte e não-arte. A armadilha constante é pensar que a arte contemporânea é avessa a qualquer delimitação porque tudo é ou pode ser arte contemporânea. Tudo nesse caso corresponderia a nada, pois se não há separação entre manifestações artísticas e qualquer manifestação humana, o conceito de arte deixa de existir. Sobre isso, diz o próprio autor:

Um conceito de obra de arte é útil porque garante, entre outras coisas, a continuidade da arte. E nesse sentido é especialmente útil num tempo em que a morte ou o fim da arte é pensado de diferentes maneiras. Garante, além disso, apenas a possibilidade da arte, pois a secularização da arte contemporânea não encontra mais estruturas artísticas convencionais que a suportem. (TASSINARI, 2001, p. 141)

Tassinari é um dos poucos autores que busca uma conceituação do espaço na arte moderna, visto que a tarefa é difícil: cada um dos diversos movimentos modernistas parece querer instaurar-se como novo espaço artístico, com preceitos bem delimitados. Artistas ou movimentos acreditavam ter encontrado sua forma própria de fazer arte: melhor, inovadora, mais radical e em maior consonância com a nova sociedade que se lançava. Seria possível uma teoria espacial genérica que conseguisse abarcar tanta disparidade? Um ponto de interseção entre todas as manifestações de arte moderna é a negação do espaço naturalista que a precedeu. Ela seria, para Tassinari, como o avesso complementar do naturalismo, e construir

um novo espaço a partir da destruição do antigo foi sua meta principal. Portanto, não há como falar do espaço moderno sem primeiro falar de sua antítese, o espaço naturalista.

### *1.1 O espaço naturalista*

O espaço renascentista nas artes plásticas surge no século XV d.C, buscando reavivar o modelo de naturalismo clássico que se inicia na Grécia Antiga, mas com características e invenções próprias. A manifestação artística da Idade Média, situada historicamente entre a Antiguidade Clássica e o Renascimento, é antinaturalista, descontínua em relação aos resultados da extrema perfeição de representação da figura humana alcançada pela arte clássica. A representação medieval, quase sempre ligada a temáticas cristãs, caracteriza-se por soluções gráficas bastante estilizadas, nas quais não há interesse na aproximação com a natureza tal qual a vemos. “A arte medieval, como a moderna, possui grande variedade de estilos.” (TASSINARI, 2001, p. 26). Pelo menos três são facilmente identificáveis, o românico, o bizantino e o gótico. Temos então dois pontos em comum entre arte moderna e medieval, seu antinaturalismo e a variedade estilística. No entanto, os diferentes estilos de arte medieval são, diferentemente dos modernistas, estilos de época, e seu antinaturalismo ocorreu pelas circunstâncias, e não como princípio de destruição de um espaço. O espaço da arte medieval não busca dar às suas pinturas efeito de uma cena tridimensional decodificada em imagem bidimensional. Conforme já esboçado acima, cria soluções gráficas estilizadas de representação que tendem à planaridade.

O estabelecimento do espaço naturalista na pintura renascentista foi gradual, correspondendo a um período de formação e seu posterior desdobramento. Se comparamos retrospectivamente, dentro do período medieval, o estilo românico e o gótico internacional, vemos que neste último começam a surgir as premissas para o Renascimento. A base de formação do espaço naturalista renascentista na pintura se dá nas primeiras obras do Quatrocento, nas quais se mesclam invenções a técnicas e padrões iconográficos medievais.

Parece-me que, se quisermos estabelecer uma classificação entre as mil maneiras pelas quais o Quattrocento evocou os longes do mundo, constataremos, finalmente, que dois métodos prevaleceram. De um lado, os artistas deram das vastas extensões uma visão reduzida a alguns planos selecionados e sabiamente escalonados – mediante, aliás, um tratamento inteiramente arbitrário e irrealista da perspectiva; por outro lado, eles trataram à parte um ou dois motivos principais e inseriram-no como vistas fragmentárias das partes distanciadas da paisagem, entre elementos do primeiro plano, requisitando à imaginação do espectador, que se sai muito bem, que reestabeleça, em um caso e outro, uma unidade intelectual sem introdução de nenhum padrão figurativo comum de grandeza ou de medida. (FRANCASTEL, 1990, p. 37)

A transição entre arte medieval e arte renascentista é gradual, mas há no seu decorrer saltos e contradições. A obra de Giotto, um século anterior a de artistas do Quattrocento, mostra-se como antecipadora, pois está muito mais próxima à concepção de espaço formulada por Masaccio, por exemplo, do que artistas contemporâneos a ele como Cimabue. A transição espacial entre Masaccio e Leonardo da Vinci demonstra claramente que as gerações posteriores seguiram depurando pouco-a-pouco os elementos medievais, e portanto planares, que se poderia encontrar na pintura do Quattrocento, e avançando no estabelecimento do que genericamente se pode conceber como espaço naturalista.



**Fig. 6.** Cimabue, *A virgem e o menino e seis anjos*, séc. XIII . Têmpera e folha de ouro s/ madeira, 425 x 275cm



**Fig. 7.** Giotto, *A virgem entronizada*, 1305 – 10. Têmpera e folha de ouro s/ madeira, 355 x 230cm



**Fig. 8.** Masaccio, *A virgem e o menino e quatro anjos*, 1426. Têmpera e folha de ouro s/ madeira 135,5 x 120 cm.



**Fig. 9.** Leonardo da Vinci, *A virgem dos rochedos*, 1503 -0 6. Óleo s/ madeira, 355 x 230 cm.

Cada indivíduo pode ocupar por vez um local único no espaço real. De maneira a representar esta visão única que se tem de uma cena real que trabalha o espaço naturalista; o pintor renascentista se utiliza de técnicas como a perspectiva e o claro e escuro de modo a imitar um espaço contínuo, ou “os longes do mundo” - como coloca Francastel- , dentro de um espaço que é originalmente plano e material como uma porta. Diante da Virgem dos Rochedos, de Leonardo da Vinci, qualquer observador compartilha o mesmo ponto de vista frontal da imagem que se

estabelece; a sensação é de se estar diante de uma janela, através da qual a cena se aprofunda. O modelo espacial estabelecido pelo Renascimento perdurou ainda por quatro séculos, o que pode ser visto na pintura *Carta de Amor* de Johannes Vermeer, anos posterior à *Virgem dos rochedos* de Leonardo.



**Fig. 10.** Johannes Vermeer, *A carta de amor*, 1667. Óleo s/ tela, 44 x 38 cm.

A pintura de Vermeer encaixa-se com perfeição em duas imagens célebres originárias do Renascimento, segundo as quais uma pintura apresenta as formas das coisas vistas num plano tal como se este fosse um vidro transparente ou, segunda imagem, deixa ver o que o pintor quis pintar através das margens retangulares da pintura, como se elas delimitassem uma janela aberta. (TASSINARI, 2001, p. 29)

Somente a Arte Moderna, a partir de 1887, segundo Tassinari, se encarregaria de transformar tal espacialidade.

### *1.2 Formação do espaço moderno na pintura*

Durante os primeiros anos de arte moderna, a pintura começa a trilhar caminhos de subversão do espaço renascentista, à medida em que encara, pelo menos em parte, a materialidade e bidimensionalidade da superfície.

Se a imagem de uma pintura perspectiva é o vidro transparente de uma janela, o de uma pintura moderna é um anteparo. O pintor pinta sobre tal anteparo, enquanto o pintor naturalista camufla a opacidade inicial da superfície pictórica em um plano transparente. (TASSINARI, 2001, p. 29-30)

Ao observarmos o quadro *Montanha de Santa Victória*, de Cézanne, vemos a representação de uma paisagem que tem ao fundo a montanha a que faz referência o título da obra. A pintura, no entanto, distancia-se de uma típica representação naturalista. Primeiramente porque há no quadro uma certa confusão de planos, devido à mistura de tonalidades e texturas. Pinceladas semelhantes encontram-se tanto no primeiro plano, que parece representar um bosque, quanto na montanha ou no céu adiante. As texturas marcadas das pinceladas de Cézanne constituem pequenos fragmentos dentro da imagem. Se o artista deixa aparente suas pinceladas assume, pelo menos em parte, a materialidade de seu suporte, pois o que se vê é a forma como a tinta adere de acordo com um gestual específico quando entra em contato com a tela. Há ainda outro elemento importante para o avanço de seu espaço em direção contrária ao naturalista: uma linha escura que contorna a montanha, mas não a separa de todo o resto da paisagem. Não se vê, em obras naturalistas, a linha de contorno, embora ela esteja presente na estruturação das figuras. No caso da linha que contorna a montanha de Cézanne, à medida em que ela se rompe, rompe também o limite que separa montanha e céu. A obra está situada em um meio termo entre a profundidade e volumetria que identificam a espacialidade naturalista, e o aspecto plano e material do que, cada vez mais, a arte moderna passa a assumir para si. Por isso, a obra de Cézanne é antecipadora, abre caminho para experiências futuras, sobretudo para a pintura cubista.



**Fig. 11** Paul Cézanne, *Montanha de Santa Vitória*, 1902-04, óleo s/ madeira, 70 x 89 cm.

Se o espaço de Cézanne é sem dúvida moderno, pertence ainda à fase de formação da arte moderna. Parte transparente, parte opaco, o plano da pintura é também em parte naturalista e em parte sua destruição. Entre 1970 e 1955 a arte moderna se movimentará pelo dinamismo dessa oposição interna. (TASSINARI, 2001, p.30)

Cézanne inicia uma reflexão sobre as questões estruturais, e não simbólicas, da imagem. Ou seja, sua preocupação está muito mais ligada à estrutura do objeto representado e da composição do que propriamente ao tema ou narrativa da pintura. A citação de Argan de que “desde um século, pelo menos, sabemos que o valor de uma obra de arte não depende da coisa representada, senão da maneira de representá-la.” (ARGAN, 1966, p. 7) é a premissa básica da arte moderna.

O cubismo segue adiante a pesquisa estrutural iniciada por Cézanne, e quando o faz, dá mais um passo em relação à opacidade do plano da pintura. Em sua fase inicial, também chamada analítica, a representação fragmenta-se em geometria, e é uma fragmentação muito mais brusca do que a realizada por Cézanne em sua montanha. O resultado é um rompimento com a espacialidade contínua também mais radical. A linha de contorno que na montanha esboça autonomia ao se romper, numa composição cubista, distancia-se ainda mais da função de delimitação da figura em relação ao fundo para se tornar um importante elemento compositivo, responsável pela criação de planos diversos e ambíguos na superfície da imagem. O cubismo também introduziu, desde pelo menos 1908, elementos como pregos ilusionisticamente pintados, cordas de guitarra, letras e números na superfície da pintura, capazes de aumentar sua ambiguidade e descontinuidade. Tal procedimento antevê o caminho que levaria à invenção da colagem.



**Fig. 12** Georges Braque, *Homem com guitarra*, 1911, óleo s/ tela, 116,2 x 80,9 cm.



**Fig. 13** Pablo Picasso, *Natureza morta com cadeira de palhinha*, 1912, óleo e colagem s/ tela e aplicação de corda, 27 x 35 cm

### 1.3 Colagem

#### SORTES E CORTES

a linha clara    a tesoura traça    na folha branca  
separa a folha    a folha    da forma    a forma  
um diabo    habita    o branco    do olho    da página  
claro    oculto    entre    as claridades  
o vazio passa    e deixa    uma saudade

(LEMINSKI, 1995, p. 58)

O pensamento da colagem significa que criamos a capacidade de unir em uma mesma imagem, por aproximação e contraste, uma gama variada de elementos. Meu trabalho com a colagem iniciou-se com diferentes tipos de papel e foi se desenvolvendo com materiais diversos, como sacolas plásticas, lonas, lixas, tecidos. À medida em que os materiais foram se tornando mais densos, a forma de união dos fragmentos passou da cola para a costura, e nos atuais trabalhos tem-se feito diretamente sobre o espaço expositivo por formas variadas de montagem. A

colagem é hoje uma técnica artística secular e muito difundida. Cada vez que a utilizamos, construímos um espaço que é moderno ou deriva deste, e por isso faz-se necessária a investigação de sua origem.

A invenção da colagem, datada de 1912 pelos cubistas, foi um marco na História da Arte, Tassinari não exagera quando a coloca como a invenção mais importante da arte moderna. Creio ser possível a comparação entre a invenção da colagem e a própria invenção da perspectiva no Renascimento, devido à importância de ambas as técnicas para o estabelecimento de uma nova espacialidade. Tal comparação torna-se mais interessante justamente por ser a introdução da colagem no campo pictórico um momento decisivo de destruição do espaço naturalista.

Se algum fragmento de imagem, um recorte, um novo material pode ser afixado à tela, esta se mostra como bidimensional e sólida, diferentemente da tela renascentista, a qual oculta sua materialidade. A tela como janela, como coloca Tassinari, como um vidro que deixa ver um espaço que se aprofunda e imita uma visão da realidade, dá lugar a um plano material sujeito a manipulações.

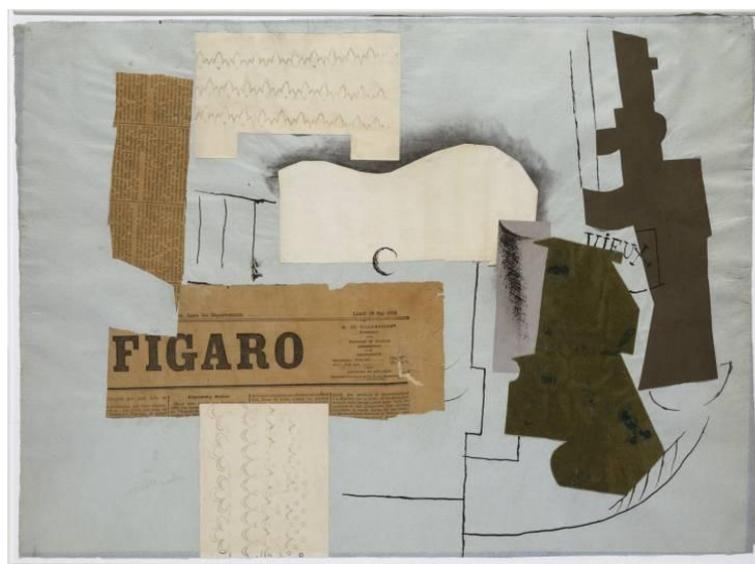
A colagem teve o terreno preparado pela pintura cubista que a antecipa: basta pensarmos que um espaço naturalista não poderia comportar um recorte. Em suas primeiras manifestações, fundia-se e dialogava com outras técnicas, como o desenho e a pintura.

No cubismo de 1911, o equilíbrio na fusão de coisas e espaços proporciona uma troca de aspectos entre o que é sólido e o que é vazio. O espaço ganha solidez e as coisas se espacializam. O contorno interrompido, e que possibilita a fusão, tem algo de uma incisão que marca o terreno para a entrada em cena de corte e colagens. Coisas e espaços postos em equivalência os recortes e o manejo deles desenharão nas colagens tanto os cheios como os vazios sem a ajuda da técnica claro-escuro usada antes. Não que uma coisa tenha puxado a outra. A colagem é um salto em relação ao cubismo anterior. (TASSINARI, 2001, p. 38)

O cubismo não é naturalista, mas nunca rompeu de todo com a representação. Ao contrário, surge a partir dela, de maneira a racionalizá-la, confundi-la e, ao mesmo tempo, expor seu passo-a-passo. “É como por a arte fazendo-se à nossa frente” (TASSINARI, 2001, p. 42). A colagem pressupõe diversas operações, conforme já se disse: a primeira delas é a escolha de algumas imagens em meio a um banco imagético infinitamente maior. Escolhe-se também a

forma ao recortar, e por fim a maneira de combinar e colar os recortes no suporte. Nos casos cubistas, há ainda as operações de intervenção sobre as colagens, com traçados ou pinceladas. Não é preciso acompanhar a produção para pressupor tais operações: seus sinais mostram-se ao observador em contato com a obra pronta. São chamados por Alberto Tassinari de “sinais do fazer”. As colagens cubistas inauguram ainda um diálogo entre o espaço pictórico e o espaço real através da inserção de elementos literais dentro do espaço do quadro (que no caso cubista correspondem a jornais, tecidos, cordas, papéis de parede, entre outros). Ao mesmo tempo em que cada um desses materiais e objetos é percebido enquanto tal e refere-se a seu contexto de origem, ocupa uma função na criação da imagem.

O estratagema da colagem consiste em nunca suprimir inteiramente a alteridade desses elementos reunidos em uma composição temporária. [...] cada elemento na colagem tem uma função dual: refere-se a uma realidade externa, ainda que seu impulso composicional seja o de decompor a própria referencialidade que parece afirmar. (VOLPINI, 2007, p. 2)



**Fig. 14** Pablo Picasso, *Garrafa de Vieux Marc, copo, violão e jornal*, 1913. Colagem, pena e nanquim sobre papel 46,7 x 62,5 cm.

O significado de uma colagem muda, portanto, se alterada a família de materiais que a compõe. Essa é a sua característica mais instigante: o plástico agrega à imagem seus valores de translucidez e brilho, o feltro, ao contrário, de opacidade. Devido a isso, a determinação do material a ser utilizado é para mim um momento de fundamental importância no processo criativo.

#### 1.4 Os relevos cubistas

Após desenvolver as primeiras experiências em colagem, ainda em 1912, Picasso começa a construir uma série de relevos utilizando papéis, cartolinas, barbantes e folhas de metal. A partir desses materiais, o artista criava formas de relevo e contra-relevo através da combinação entre “planos e intervalos” (KRAUSS, 1998, p. 60), conforme pode ser visto nas imagens. Dialogam, seguramente, com as colagens cubistas, mas seus volumes ultrapassam a pintura, inauguram mudanças radicais para a escultura do ocidente.

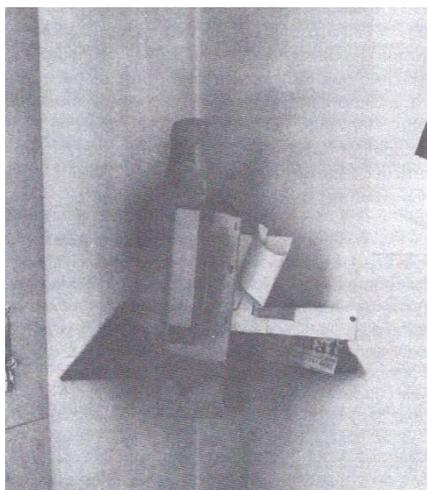


**Fig. 15** Pablo Picasso, *Violão*, 1912. Cartolina e barbante 66,4 x 33,7 x 19,3 cm.

A escultura até o momento era pensada por dois procedimentos: modelagem (e a partir dela a fundição) ou desbaste. Ambos pressupõem um bloco único, maciço, que independe do espaço que ocupa, na maioria das vezes dispendo de um pedestal que ressalta o isolamento e autonomia que possui a imagem do espaço real que a cerca. Os relevos cubistas, ao contrário, são construídos pela articulação de partes diversas, e entendem que o vazio, ou os intervalos, constituem-se partes

fundamentais para a criação do todo da imagem. A forma de um violão pode ser lida pelo observador, mas não pela volumetria tradicional que recria a forma do objeto na matéria, imitando-o, mas corresponde ao objeto através de signos que de correspondência. Picasso demonstra com seus relevos o entendimento de que a cavidade central do violão tal qual a reconhecemos pode ser substituída por um cilindro de cartolina sem haver prejuízo na leitura da imagem.

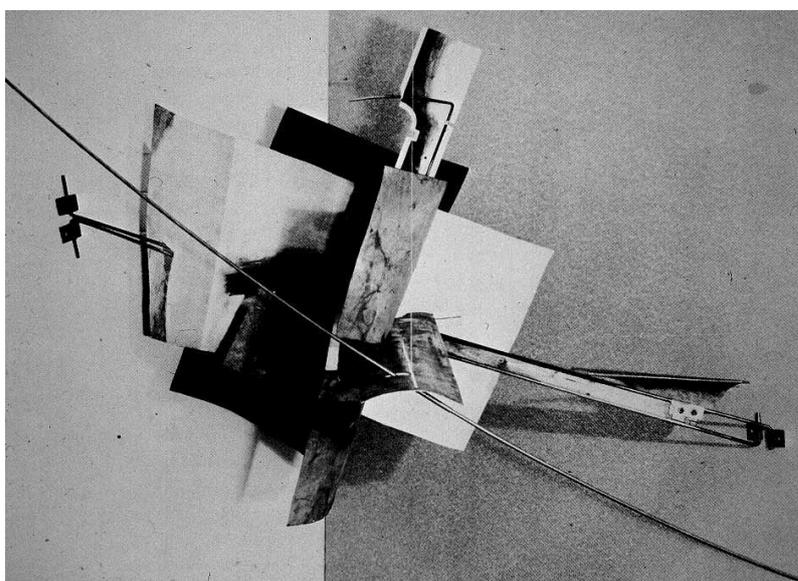
Há registros de apenas um relevo realizado por Braque em 1913, inteiramente em papel e construída de modo a ocupar ambas as paredes de um canto de seu ateliê. O espaço onde foi montada a estrutura de diálogo do espaço da obra com o espaço real, habitado tanto pelo artista como pelo observador: “o campo da imagem não está separado do campo do suporte; o canto arquitetônico real é simultaneamente, suporte e parte da imagem. Ela [a escultura] antecipa, com precisão, os contrarrelevos de canto de Vladimir Tatlin” (BOIS, 2009, p. 113) O fato do campo da imagem necessitar do canto arquitetônico evidencia que a obra, nesse caso, não corresponde a uma peça autônoma cujo conteúdo é interior a seu espaço. Para minha pesquisa atual, em que a montagem dos fragmentos da obra se faz diretamente sobre o espaço expositivo, é de fundamental importância o entendimento de que, autônomas do fundo do quadro, as imagens requerem para si a própria parede como fundo.



**Fig. 16.** Georges Braque, *Estrutura* (no ateliê de Braque), 1913. Papel e cartolina; destruída

### 1.5 Vladimir Tatlin e os contrarrelevos de canto

O artista russo Vladimir Tatlin conheceu as obras cubistas pessoalmente ao final de 1913 e já em 1914, na Rússia, começa a trabalhar em uma série de 'contrarrelevos' em folha-de-flandres, papelão e arame, sob influência das construções de Picasso.



**Fig. 17.** Vladimir Tatlin, *Contrarrelevo de canto*, 1915 (original destruído), Ferro e alumínio, 78 x 142 x 76 cm.

De seu mestre, Tatlin extrai a lição da montagem como método construtivo e da materialização da obra por meio da alternância entre planos e intervalos. Já se disse como Picasso busca em seus trabalhos uma correspondência entre os signos da imagem criada e a imagem real para que, mesmo de modo arbitrário, a correspondência seja alcançada pelo observador. Essa preocupação inexistente nos trabalhos de Tatlin precisamente porque não há representação. Ao prescindir de um referencial, sua questão se volta de forma mais direta para o material empregado, a montagem e a ocupação do espaço pela obra. As chapas metálicas, arames e cordas de que se constituem os trabalhos de Tatlin são industrializados e a forma de montar é uma construção. O artista não esconde ganchos ou parafusos, mas estes são parte integrante da obra. Não há uma composição pensada aprioristicamente,

à qual se adequam posteriormente todos os materiais. Ao contrário, a imagem final é resultante das reais exigências de estruturação do trabalho.

[...] os relevos de Tatlin representam o que ele próprio denominava “uma cultura dos materiais”, querendo dizer que a forma dada a qualquer parte da obra corresponderia às exigências reais, estruturais, depositadas naquela parte. Se a chapa de metal adquire uma maior força de compressão ao ser dobrada ou enrolada, esse fato explica os elementos curvos existentes na obra. Quando se faz necessária uma grande força tênsil para suspender livremente os elementos do relevo no espaço, Tatlin emprega o arame. (KRAUSS, 1998, p. 70)



**Fig.17.** Vladimir Tatlin, *Contrarrelevo de canto*, 1914. Ferro, cobre, madeira e cabos 71 x 18 cm.

**Fig. 18.** *Detalhe.*

Muito se diz sobre uma possível alusão dos contra-relevos ao universo dos navios. As obras não *representam* navios; são planos e linhas organizados no espaço. O que permite que os dois contextos por vezes se aproximem é a origem comum de alguns materiais e a maneira como foram dispostos. Pensando nisso construí um de meus trabalhos de modo a fazer referência ao contexto de bandeiras ou estandartes pela utilização de materiais de contextos semelhantes, como lonas, telas e mastros.

Todos os contrarrelevos de canto, como sugere o próprio nome, foram construídos de modo a ocupar o encontro de dois planos de parede, de forma

semelhante ao relevo montado por Braque em seu ateliê. Dessa maneira, o espaço real torna-se suporte e parte da obra. As tensões criadas na imagem não podem ser reproduzidas em um plano de parede; sem a existência do canto, portanto, a obra não poderia existir. Nas palavras de Rosalind Krauss, o contrarrelevo “apresenta uma continuidade em relação ao espaço do mundo e depende deste para ter um significado.” (KRAUSS, 1998, p.67) Por seu diálogo efetivo com o ambiente expositivo, tais obras podem ser consideradas como antecipadoras do conceito de instalação, e abriram um caminho da História da Arte pelo qual viriam a seguir artistas de gerações posteriores.

## 2. Grades

Rosalind Krauss analisa em seu livro *A origem da vanguarda e outros mitos modernistas* a grade como uma estrutura que surge nas artes visuais no começo do século XX na França com o cubismo e que segue afirmando-se progressivamente, cada vez mais rigorosa e manifesta, posteriormente na Rússia e na Holanda. Não se pode encontrar exemplos de grades na arte anterior à desse período, pelo menos não da maneira como a arte moderna a utiliza. Nos tratados de perspectiva dos séculos XV e XVI e estudos feitos por artistas como Ucello, Leonardo e Dürer, a perspectiva quadriculada se inscreve na representação como uma armadura que a organiza, mas é apenas um meio de conhecimento e apreensão do real para ser transposto à imagem; esses estudos não são considerados por seus executores como obras de arte. A Grade modernista, contrariamente à perspectiva, “não projeta o espaço de uma peça, de uma paisagem ou de um grupo de figuras na superfície de um quadro”<sup>1</sup> (tradução nossa) (KRAUSS, 1993, p. 94), como bem coloca Krauss. “Se ela projeta alguma coisa, é a superfície da própria pintura, ela mesma – transfere ao curso do qual nada muda de lugar”<sup>2</sup>. (tradução nossa) (KRAUSS, 1993, p. 94)

A característica auto-referente da grade de projetar sobre a superfície da pintura sua própria superfície foi, no campo espacial, uma maneira eficiente encontrada pela arte moderna de romper com a tradição da arte de ser literária e narrativa. Por não imitar o espaço real no espaço artístico, “proclama o espaço da arte como autônomo e autotélico”.<sup>3</sup> (tradução nossa) (KRAUSS, 1993, p. 94) No campo temporal, a grade afirma sua modernidade justamente pelo fato de não aparecer em nenhuma parte da arte anterior ao século XX, conforme se disse

---

<sup>1</sup> [...] ne projette pas l'espace d'une pièce, d'un paysage ou d'un groupe de personnages sur la surface d'une peinture

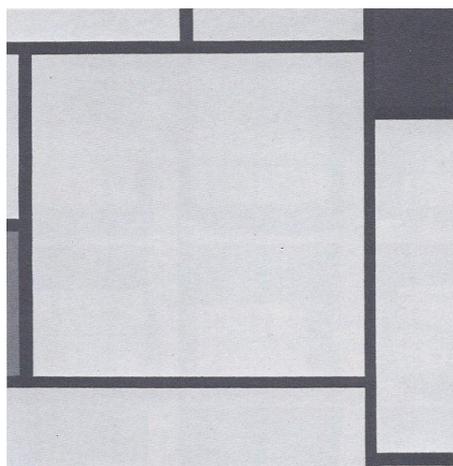
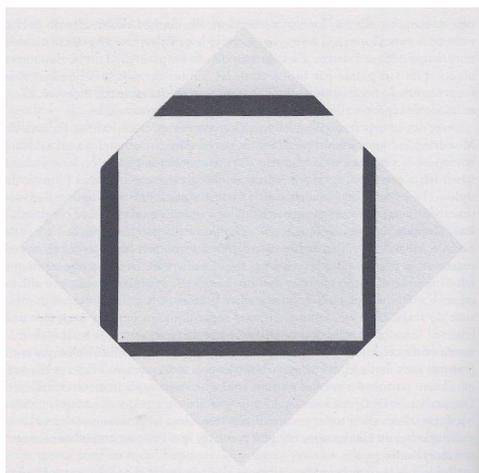
<sup>2</sup> Si elle projette quelque chose, c'est bien la surface de la peinture elle-même – transfert au cours duquel rien ne change de place.

<sup>3</sup> [...] proclame d'emblée l'espace de l'art comme autonome et eutotélique.

anteriormente. É assim que através de sua “descoberta” pelas mãos dos cubistas, Mondrian, Malevich, etc a grade se torna emblemática para a vanguarda modernista.

É próprio da estrutura modular da grade que o espaço do quadro pareça um fragmento retirado de “um tecido infinitamente maior”<sup>4</sup> (tradução nossa) (KRAUSS, 1993, p. 102) Esse aspecto evidencia-se na pintura de Mondrian, sobretudo em suas raras versões em formato de losango: a impressão imediata é a expansão e continuidade das linhas em direção ao infinito. É o que Rosalind Krauss denomina por *função centrífuga*.

O contraste entre o quadro e a grade reforça a idéia de fragmentação, como se nós olhássemos uma paisagem através de uma janela: o quadro trunca nossa vista de uma maneira arbitrária, mas nunca abalando nossa certeza de que a paisagem continua para além dos limites desse.<sup>5</sup> (tradução nossa) (KRAUSS, 1993, p. 103)



**Fig.19.** Piet Mondrian, *Composição 1 A*, 1930. Óleo s/ tela, 75,2 x 75,2 cm.

**Fig.20.** Piet Mondrian, *Composição 2*, 1922. Óleo s/ tela, 55,2 x 53,4 cm.

---

<sup>4</sup> [...] un tissu infiniment plus vaste.

<sup>5</sup> Le contraste entre le cadre et la grille renforce l’impression de fragmentation, comme si nous regardions un paysage à travers une fenêtre: le cadre de celle-ci tronque notre vue de façon arbitraire mais n’ébranle jamais notre certitude que le paysage continue au-delà des limites de ce que nous pouvons voir de l’endroit où nous nous trouvons.

Em outras obras do mesmo artista, ao contrário, predomina a *função centrípeta*, em que a tensão se concentra dentro dos limites da pintura. A isso se deve a decisão de que as linhas pretas que formam a grade não alcancem nunca as margens externas da tela, fazendo com que esteja inteiramente contida dentro do espaço do quadro.

Após mais de um século de sua inauguração no espaço da pintura, mais e mais exemplos de grades continuam a aparecer ao longo da História da Arte. Cada vez que a grade ressurge na obra de algum artista, apresenta um conteúdo que lhe é próprio ao mesmo tempo em que remete inevitavelmente aos primeiros exemplos modernistas. Uma tendência que se observa em obras contemporâneas é a grade que se apresenta fora dos limites do quadro, confrontando-se e modificando diretamente o espaço expositivo.

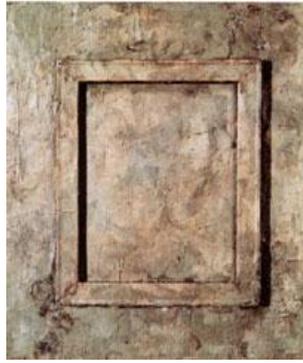
Mondrian parecia prever o rumo que suas experiências poderiam tomar pelo percurso de outros artistas ao deixar-nos registradas as seguintes palavras:

O que está claro é que não há escapatória para o artista não-figurativo; ele tem que permanecer dentro de seu campo e, como conseqüência, caminhar em direção à sua arte. Esta conseqüência nos leva, num futuro talvez remoto, em direção ao fim da arte como uma coisa separada do ambiente que nos circunda, o qual é a própria realidade plástica presente. Mas este fim é ao mesmo tempo um novo começo. A arte não apenas continuará, mas realizar-se-á mais e mais. Pela unificação da arquitetura, escultura e pintura, uma nova realidade plástica será criada. A pintura e a escultura não se manifestarão como objetos separados, nem em forma de “arte muralista” ou “arte aplicada”, mas, sendo puramente construtivas, ajudarão na criação de um ambiente não meramente utilitário ou racional, mas também puro e completo em sua beleza. (MONDRIAN, Piet *apud* OITICICA, 1986, p. 17)

### 3. O espaço moderno em desdobramento

Tassinari aborda a arte contemporânea como um desdobramento da arte moderna, e não como o que muitos chamam de pós-modernidade. Isso porque esse novo momento não traria novas questões espaciais, mas continuaria a desenvolver as que foram introduzidas durante a primeira fase da arte moderna. O que diferencia, por exemplo, uma pintura moderna de uma pintura contemporânea? Na pintura moderna, conforme já se disse, convivem ambigualmente elementos do espaço moderno (“espaço de anteparo”, ou de superfície) com elementos da espacialidade naturalista (“espaço de janela”, ou de profundidade). Na pintura contemporânea, o espaço moderno já estaria formado, portanto é um espaço de superfície, sem os vestígios de profundidade ainda existentes na pintura moderna. A arte moderna seria um momento de formação do espaço moderno e a arte contemporânea, sua fase de desdobramento. “Não se trata apenas de uma questão de nomes. Uma possível arte pós moderna encerraria o ciclo da arte moderna. O que se defende a seguir, ao contrário, é a continuidade da arte moderna.” (TASSINARI, 2001, p. 10)

A passagem da fase de formação da arte moderna para a fase de desdobramento é datada por Tassinari por volta de 1955. Como símbolo dessa mudança, coloca a pintura *Tela*, de Jasper Johns. Essa seria emblemática por mostrar um exterior sobre um exterior, pois, embora o plano do quadro ainda possa ser visto como fundo da pintura, é um fundo de anteparo, sobre o qual foi afixada uma moldura. A moldura possui, para um quadro naturalista, a função de delimitar o recorte do mundo e isolá-lo: é a borda da janela. “Se não é mais a moldura, o que rege agora as relações entre o espaço da obra e seu exterior?” (TASSINARI, 2001, p. 10)



**Fig.22.** Jasper Johns, *Tela*, 1955. Encáustica e colagem sobre madeira e tela, 76 x 63 cm

Abordarei aqui exemplos de obras brasileiras contemporâneas que desdobram a espacialidade moderna e que de alguma maneira foram importantes referências para minha produção atual. O modelo espacial é genérico, mas as formas de desenvolvê-las são múltiplas. Dessa maneira, serão analisados exemplos de como artistas específicos ligados ao contexto artístico brasileiro solucionaram a questão do espaço em seus trabalhos e contribuíram para a continuidade de questões introduzidas pela arte moderna.

### *3.1 Iole de Freitas*

A artista Iole de Freitas iniciou sua trajetória artística com o desenvolvimento de trabalhos em diversos *media* como fotografia, performance e vídeo. Sua formação precoce como bailarina, “antes mesmo de ler e escrever” (FREITAS, 1998, p.7) fez com que, nas palavras da própria artista, seu entendimento do mundo fosse sendo construído a partir da dança. Seus primeiros trabalhos remetem constantemente à dança e ao corpo em movimento; o trabalho *Light work*, por exemplo, mostra registros fotográficos de reflexos muito sutis da movimentação da luz em casa e em seu ateliê. *Glass pieces, life slices*, apresentado em 1975 na Bienal de Veneza, compõe-se de imagens retiradas de fotogramas de 16mm em que a artista filmava e era, ao mesmo tempo, filmada: sua imagem era refletida em cacos de vidro de espelho.



**Fig.23.** Iole de Freitas, *Glass pieces, life slices*, 1975. Sequência fotográfica (detalhe).

No começo da década de 80, Iole de Freitas inicia um processo de atualização de sua linguagem quando a imagem de seu próprio corpo deixa de fazer parte de sua obra. O movimento, que anteriormente configurava-se pela performance, nos trabalhos *Aramões* está subtendido no ritmo criado pela linha única que se curva e cria um desenho sinuoso no espaço. Integrada à linha estão panos brancos semitransparentes, e a partir deles a artista buscou as telas plásticas e metálicas que configuram sua esculturas a partir de 1984. Os materiais passam a ser então telas e chapas de diferentes variedades de metal, que a artista integra por fios também metálicos, à maneira de uma costura. A linha, aqui representada pelo fio, é única e delinea seu trajeto sinuoso por toda obra.



**Fig.24.** Iole de Freitas, *Aramão 4*, 1983. Plástico, cobre, pano e latão 100 x 100 x 50 cm.

**Fig.25.** Iole de Freitas, *Sem título*, 1989. Cobre, estanho, ferro e latão 270 x 210 x 120 cm

A observação das esculturas de Iole de Freitas tornou-se importante para o meu processo criativo por estas abordarem ao mesmo tempo duas questões que também me interessam: a linha e a superfície. A linha metálica de Iole de Freitas não é resultado de um traçar, mas é literal, está materializada no espaço real, como as linhas das cordas do relevo de canto de Tatlin. A presença da linha nos meus trabalhos é constante, seja como constituinte de uma figuração, seja como elemento de união de superfícies diversas através da costura. A decisão nos meus trabalhos atuais foi a utilização de uma linha material, representada ora por cordas, ora por fios metálicos, cabos de madeira ou as próprias linhas integrantes de grades.

As superfícies de Iole de Freitas são fragmentadas e superpostas, como um acúmulo de peles que vão pouco a pouco “dando densidade ao trabalho.” (FREITAS, 1998, p. 18). A artista fala sobre a poética de “um corpo-bùccia (corpocasca) – corpo feito só de pele, só superfície” (FREITAS, 1998, p.18), que remete aos volumes vazados de suas esculturas. A idéia de pele é sobretudo possível por trabalhar com materiais maleáveis e translúcidos, chapas e telas metálicas, que ora permitem a passagem da luz, ora a refletem. O ato de acumular superfícies como camadas de pele que modificam-se umas as outras está também presente em meus trabalhos. A idéia que os permeia, no entanto, é a sobreposição de superfícies planas, enquanto Iole de Freitas cria estruturas tridimensionais, relevos que pendem do plano, o que permite que os chamemos de esculturas.

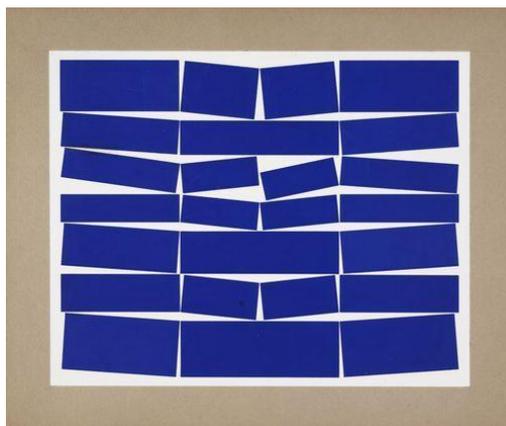
As esculturas de Iole de Freitas dependem inteiramente do plano da parede, o espaço onde serão montados e por isso remetem a Tatlin e aos construtivistas. Além disso, seu entendimento do cheio e do vazio, do vazado como presença na escultura, deriva do pensamento de montagem inaugurado pelos construtivistas. Em suas próprias palavras: “Tatlin me mostrou que a fatura impregna a forma de alto valor expressivo, e me fez ver o ar correndo dentro dos volumes vazados” (FREITAS, 1998, p. 42) O material dessas esculturas é pré-fabricado, cabendo à artista o papel de criar sobreposições, volumes e tensões na matéria. Essa, no entanto, é apresentada com suas características próprias, e são escolhidas para participar da obra de acordo com sua rigidez, textura, cor, densidade; também nesse aspecto Iole de Freitas evidencia a influência do construtivismo russo: “A

expressividade dos materiais, presente nas chapas marteladas, nas grandes áreas oxidadas e corrugadas das esculturas da Capela e do Paço, ocorreu graças às chapas, também corrugadas, de Tatlin.” (FREITAS, 1998, p.42)

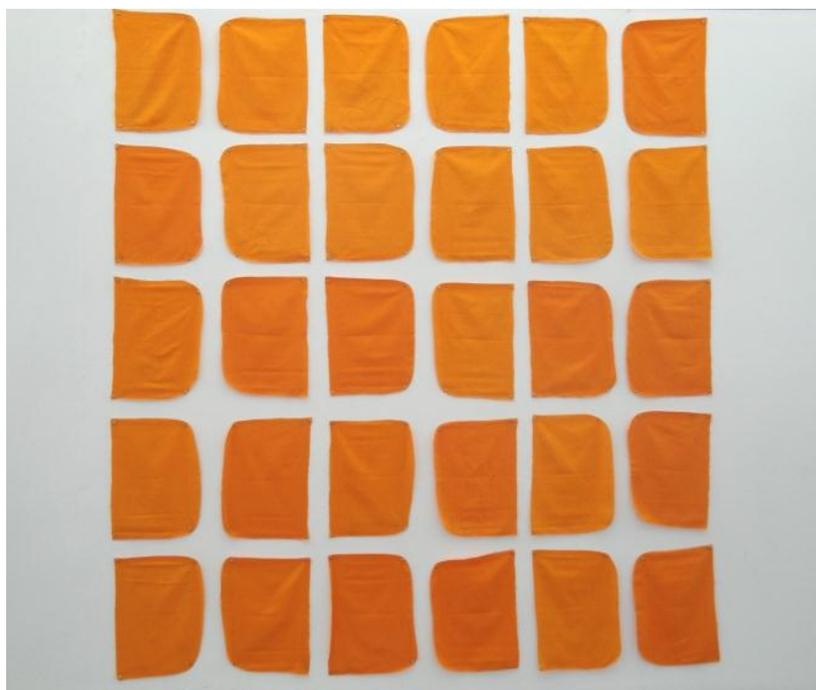
### 3.2 Hélio Oiticica

A chegada à cor única, ao puro espaço, ao cerne do quadro, me conduziu ao próprio espaço tridimensional, já aqui com o achado do sentido do tempo. Já não quero o suporte do quadro, um campo a priori onde se desenvolva o ato de pintar, mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo. (OITICICA, Hélio in FERREIRA, 2006, p. 84)

A consciência aguda que tem Hélio Oiticica do fundo ou suporte transformando-se no próprio espaço real influenciou as decisões que tomei em meus trabalhos, sobretudo a decisão de “agrupar camadas no espaço”. Um dos trabalhos que chamei de *Laranja para Goethe* compõe-se de flanelas ordenadas diretamente sobre uma parede branca. As flanelas, ao mesmo tempo em que são imediatamente reconhecidas enquanto tal, cumprem na imagem a função de planos de cor. O formato padrão desses planos cria uma alteração no espaço expositivo, que se torna ao mesmo tempo parte do espaço da obra. Tal trabalho foi influenciado pelos *Metaesquemas*, série de pinturas desenvolvidas por Oiticica na década de 50. A questão chave do Metaesquema é problematizar a relação figura-fundo tradicional da pintura: o anteparo branco da imagem, que pela ocupação pelos retângulos é visível apenas por uma pequena extensão, pode ora ser percebido como fundo, ora como figura. O mesmo se dá com as flanelas: a forma que resulta de sua ordenação sobre o plano branco da parede nada mais é que uma grade; nessa percepção cria com essa lacuna um desenho no espaço.



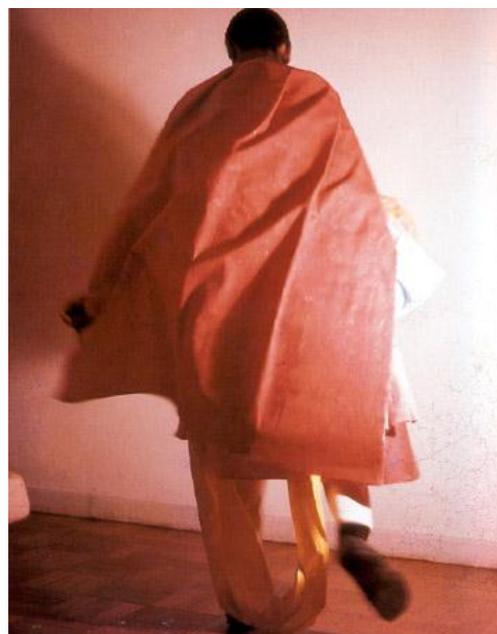
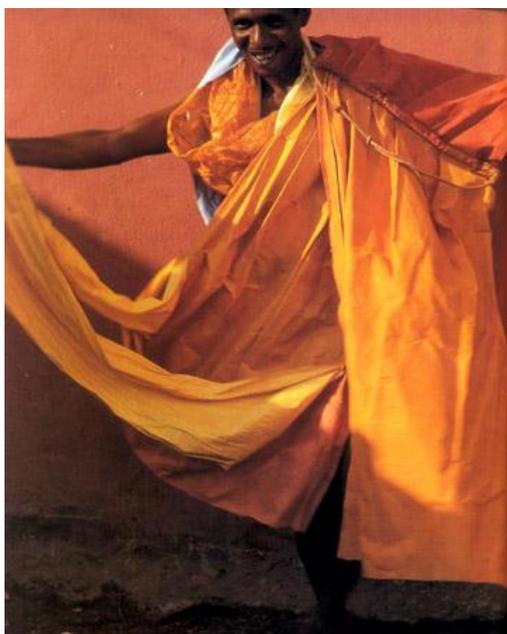
**Fig.26.** Hélio Oiticica, *Metaesquema No. 348*, 1958, Guache sobre cartão, 46 x 58 cm



**Fig.27.** *Laranja para Goethe*, 2010, flanelas, dimensões variáveis.

Para a realização de todos os trabalhos foi de grande importância a observação de como Oiticica utiliza a cor nos *Parangolés* e *Bólides*, que é a cor do próprio material empregado. No momento de escolha do material, também a coloração final do trabalho será escolhida, já que os materiais não serão cobertos com tinta.

Os materiais que escolhi, que são as lonas, plásticos, telas, e flanelas, caracterizam-se por seu aspecto maleável e também por serem retirados de um contexto que não é, a princípio, o contexto tradicional artístico. Grande parte deles é coletada pelo espaço urbano e cumpre funções diversas como invólucro de frutas, sacos de lixo, etc. Esses materiais são similares aos que Hélio Oiticica utiliza nos Parangolés, como plásticos, telas, lonas. Se as características físicas por vezes se aproximam, há grande divergência conceitual entre os Parangolés e os meus trabalhos. Esses últimos têm como conceito fundamental a participação do espectador na obra: os Parangolés não são apenas capas e bandeiras que serão expostos enquanto tal, mas apenas realizarão seu propósito artístico quando vestidos e movimentados de acordo com a vontade do sujeito que os vivencia. O meu propósito com os trabalhos que apresentam são de outra natureza: investigar a relação das partes na construção do todo da imagem, portanto uma investigação de caráter formal.



**Fig.28 e 29.** Hélio Oiticica, *Parangolé - capa 2* (vestido por Roberto), 1964,técnica mista , dimensões variáveis.

## IV. CONCLUSÃO

A pesquisa teórica é uma aliada da prática artística, e pude observar que de fato a bibliografia com que estive trabalhando está relacionada a mudanças de direção tomadas na execução dos trabalhos práticos. Estudar artistas construtivos trouxe para os recentes trabalhos um maior rigor no planejamento das imagens, sobretudo porque a forma de montá-las ganhou importância. Além disso, houve um aumento de escala pela intenção de dialogar de forma mais direta com o espaço expositivo.

Posso dizer que ampliei recentemente o que entendia como *linha* dentro da imagem. Não apenas um traço constitui uma linha, mas também um cabo de madeira, um fio metálico ou mesmo o intervalo em branco entre duas superfícies coloridas. Ao perceber isso, concluí que meu gesto não é essencial ao trabalho e por hora não deveria aparecer. Também prescindí da figuração por dar maior destaque a questões relacionadas à estrutura, textura e cores.

A intenção a partir do presente momento é dar continuidade à pesquisa sobre interação entre formas e cores e investigar novos materiais para a execução de trabalhos futuros. Pretendo ainda testar possibilidades de montagem do trabalho que se constitui de flanelas, como por exemplo: qual a extensão que a sequência de flanelas deverá ocupar, se todas elas serão sempre do mesmo tamanho, se haverá variação no eixo em que estarão colocadas etc.

## V. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Salvación y caída del arte moderno*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1966.

\_\_\_\_\_. *Arte Moderna: Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: wmfmartinsfontes, 2009.

CHIPP, Herschel. *Teorias de arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília [orgs.] *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FREITAS, Iole de. *Entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Padilla*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

KRAUSS, Rosalind E. *Originalite de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 1993. Tradução realizada em Diplomação 2/2010.

\_\_\_\_\_. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEMINSKI, Paulo. *Distraídos venceremos*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WESCHER, H. *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

Apostilas:

Volpini, Lincoln. *Pintura, interrelações e aplicações básicas*. Belo Horizonte, 2007

