

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UNB
INSTITUTO DE ARTES – IdA
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS

SAMANTHA SOBREIRA CANOVAS

A SUTILEZA NA CONSTRUÇÃO DA PINTURA NO ESPAÇO

BRASÍLIA

2013

SAMANTHA SOBREIRA CANOVAS

A SUTILEZA NA CONSTRUÇÃO DA PINTURA NO ESPAÇO

Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas, habilitação em bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.
Orientador: Prof. Dr. Geraldo Orthof

BRASÍLIA

2013

“Ora, a tela é aquilo mesmo que nos faz ver que um corpo pintado é uma não vida”.

Georges Didi- Huberman

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	04
2. O ESPAÇO.....	06
3. O SUPORTE DA PINTURA E SUA INVERSÃO.....	14
4. O TÊXTIL E O TÁTIL.....	18
5. MONOCROMO.....	26
6. CONCLUSÃO.....	31
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	33

1. INTRODUÇÃO

Com a modernidade e o surgimento da fotografia, a pintura é liberada da necessidade de representar uma realidade muitas vezes ideal. As vanguardas artísticas do início do século XX agem de forma a concretizar essa mudança, e desta forma, não apenas a pintura como todo o sistema de arte ocidental volta-se para o seu próprio meio. A pintura cada vez mais passa a ser repensada enquanto proposição dela mesma, e assim altera-se também a noção do espaço que preenche a imagem. Estas questões foram temáticas norteadoras para a pesquisa que se pretendeu desenvolver ao longo deste trabalho, sendo consideradas a partir de um enfoque na questão espacial em relação à pintura.

Para Susan Sontag (1987, p.13) “A atitude verdadeiramente séria é a que encara a arte como um ‘meio’ para alguma coisa que talvez só possa ser atingida pelo abandono da arte;”. Assim, esse abandono caracterizaria toda uma produção artística contemporânea, e o artista deveria dessa forma, voltar-se contra o sistema de arte para então integrá-lo, afirmando-se enquanto vanguarda. Ainda segundo Sontag (1987, p.22), cabe ao artista tomar uma posição “Ou ele adula e satisfaz seu público, oferecendo-lhe o que este já sabe, ou comete uma agressão contra seu público, dando-lhe o que este não quer”. Pode-se pensar, por conseguinte cada vanguarda artística como esse tipo de agressão, embora necessária, ao público e também relacioná-la ao caso específico da pintura moderna como embate a noção da pintura enquanto imitação de uma realidade.

Apenas o fato da imagem pintada estar colocada sobre uma tela ou suporte qualquer já é algo suficiente pra destacar que “um corpo pintado é uma não vida” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 30), já que os elementos estruturais da tela são responsáveis também por remeter diretamente ao mundo real/vivo, ao passo que o espaço de dentro da tela passa a ser fictício.

O quadro, na sua compreensão enquanto obra de arte, se diferencia de um objeto qualquer que possua um propósito puramente utilitário. Mesmo quando o objeto utilitário é

tratado como obra de arte nos casos dos *ready-mades* e também pela Arte Pop, ele se distancia de seu propósito anterior ao agregar agora valor de objeto de arte.

O trabalho aqui apresentado se articula dentro da reflexão a respeito da questão espacial sobre a pintura. Essa pesquisa se refere ao espaço da pintura, como também à pintura no espaço, buscando questionar a função de um tecido sobre um chassi, ao pensar esses elementos não apenas como suporte de uma imagem, mas como a própria imagem.

Na atual pesquisa, proponho reconfigurar tanto objeto (suporte) enquanto imagem quanto as condições de possibilidade da pintura (imagem) como objeto. Com esse objetivo evito a produção de uma imagem no sentido clássico, mimética, e confecciono um tipo de imagem que não deixe de apresentar traços de pictorialidade no resultado final.

Ao pensar a pintura como metalinguagem, onde esta atua como uma reflexão sobre o seu próprio processo de produção, pretendo também problematizá-la diante da história dos materiais da pintura, assim como de sua própria história, enfatizando a definição do que constitui uma “tela” propriamente dita, lona ou linho (tecido) sobre chassi (estrutura de madeira).

Da experiência com o trabalho aqui apresentado, decorreu a necessidade de pensar esse objeto de estudo como algo não categórico, ou multi-categórico, passando então a me referir a este como objeto-pintura, por crer que esta definição abrangesse a vontade de explorar o múltiplo. A necessidade de construção deste objeto-pintura nasce de explorar um diferente tipo de imagem onde este é, na realidade, algo que se localiza num entremeio, uma possibilidade, uma busca de uma pintura realizar-se não apenas como plataforma para uma imagem, mas na compreensão da pintura como um objeto acima de tudo, elevando assim o suporte à categoria de obra.

2. O ESPAÇO

Na Renascença, principalmente entre os séculos XIV e XVI, empregou-se da perspectiva¹ para que a pintura pudesse apresentar uma sensação ilusória de espaço tridimensional sobre superfícies planas, fazendo com que a pintura possuísse um aspecto de janela, para onde adentra a imagem. Esta “janela” age como um anteparo entre obra e expectador, como se colocasse a imagem atrás de uma vitrine onde essa separação torna-se evidente, mesmo que esta imagem seja passível de ser observada. A perspectiva renascentista utilizou-se da regra para simular uma visão modulada do espaço e, em alguns casos a continuação deste espaço, desta forma pensando a pintura mais como representação de um objeto e não como o próprio objeto.

Se por espaço tradicional da pintura entendemos como aquele que é compreendido dentro dela, podemos pensar o espaço moderno na pintura primeiramente como um embate a essa noção clássica de espaço. Com a arte moderna surgirá a necessidade da apreensão de um conceito mais amplo de espaço dentro da pintura a qual Alberto Tassinari designará como “antinaturalismo radical” (2001, p.27), ou seja, uma negação radical da necessidade de representação mimética que dominou o pensamento artístico por séculos da história da arte.

Ao trazer a pintura moderna² como antinaturalista admite-se para esta uma pretensão de negar o espaço perspectivo para afirmar-se dentro da formação de um novo espaço não

¹ A perspectiva a qual me refiro, desenvolvida durante o período do Renascimento italiano tornou-se um modelo genérico de espaço responsável por dominar séculos da História da Arte, e tinha como característica principal a utilização das regras de ponto de fuga.

² Como sendo a arte moderna muito ampla, existem divergências inúmeras à respeito de sua data de início e término além da abrangência de movimentos que fizeram parte desta. Por pintura moderna me refiro principalmente ao período compreendido do final do século XIX à metade do século XX com um enfoque particular em movimentos que pensaram mais profundamente a relação do espaço na pintura, como por exemplo o cubismo, o expressionismo abstracional e o minimalismo. Ver mais em TASSINARI, 2001.

para trás da tela, mas para frente desta, inserindo-se dentro do ambiente e não como um escape deste, formando assim uma nova noção da ideia de plano sobre a pintura.

Ou seja, a pintura é liberta de sua característica mimética para ser admitida enquanto objeto dentro de uma espacialidade. Para Tassinari, “Só depois de revolucionar o naturalismo por inteiro, a arte moderna pode ser pensada como formadora de uma espacialidade nova, mais do que como destruição de uma antiga.” (2001, p. 28).

Para o crítico de arte Clement Greenberg (1975), é apenas através do surgimento do expressionismo abstrato, que, pela primeira vez, é problematizada a questão da pintura pela pintura. Ou seja, quando a pintura não terá a função de pensar outras questões que não sejam as inerentes a ela mesma, negando a necessidade de simular uma realidade em prol de se perceber como atuante desta realidade. Desta forma, todos os elementos responsáveis por distanciar este objeto desta realidade como, por exemplo, a moldura e o figurativismo passam a um segundo plano enquanto outras características como cor, volume e gesto passam a ter uma maior importância. Greenberg articula essencialmente em seu ensaio a afirmação da pintura enquanto linguagem, mas mesmo já admitindo a relação da pintura enquanto objeto, ele ainda não se aprofunda na relação deste objeto enquanto permeado pelo espaço externo a ele.

Todavia, Alberto Tassinari conceitua a colagem como o momento inicial do pensamento sobre o espaço da obra, onde a introdução de elementos não pertencentes ao universo da pintura é responsável por trazer essa pintura ao mundo. É também a partir deste pensamento sobre a colagem³ que Tassinari desenvolverá a ideia do espaço em obra, onde para ele: “O espaço moderno surge, desse modo, como um território do fazer, onde o feito pode mostrar-se ainda como que se fazendo” (2001, p.44). Ou quando ao relacionar o conceito de espaço em obra com a construção de uma casa diz que “uma obra de arte moderna, na grande maioria dos casos, não é algo incompleto, inacabado, mas algo pronto que pode ser visto como ainda se fazendo” (2001, p. 48,49) e conclui, portanto que o espaço em obra é responsável na verdade por imitar o fazer da obra. Isto posto, ao enfatizar na introdução deste texto que a pintura que produzi para este trabalho é pautada na metalinguística do seu próprio processo de construção, admito esta como também permeada pelo espaço em obra.

³ Em O espaço moderno, Alberto Tassinari desenvolverá a noção de colagem como mudança fundamental sobre o pensamento a respeito do espaço na obra de arte, em um primeiro momento sobre a utilização da colagem no cubismo de Georges Braque e Picasso, desembocando por exemplo, na pintura de Robert Rauschenberg e Jasper Johns.

Ao pensarmos o espaço em relação à pintura, existem dois momentos que devem ser considerados. O primeiro referente ao espaço da pintura, aquele que existe para dentro da imagem, como já citado acima à respeito da questão da perspectiva. O segundo momento como sendo a pintura em relação ao espaço externo à ela, no qual circunscreve-se. Tendo isto em mente o que pretendo neste trabalho, todavia é pensar o suporte da pintura enquanto objeto permeado por possibilidade pictórica. Trabalhar este objeto de forma construtiva para problematizar o espaço que envolve a tela em relação ao espaço de dentro da tela assim reconfigurando a posição dos elementos construtivos que caracterizariam algo enquanto pintura, como o chassi. Assim, a escolha dos materiais utilizados para a produção deste trabalho se deu de forma que estes sejam elementos chave para o pensamento a respeito da produção do mesmo.

Por este motivo foram utilizados apenas elementos já considerados pertencentes ao universo da pintura, de forma que não pretendo englobar todos os materiais relacionados a esta, mas utilizá-los quando convenientes. Ou seja, quanto aos tecidos optei preferencialmente pelo linho e a lona, e quanto ao suporte geralmente utilizo chassis de madeira.



Figura 1. “Sem título”, 2013. Dimensões: 80x60cm. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 2. “Sem título”, 2013. Dimensões: 58x24cm. Fonte: Arquivo pessoal.

A poética aqui apresentada preza também por uma ambiguidade, em decorrência a esses processos de espacialização da pintura. Procuo realizar um trabalho que perpetue um espaço “entre” - o qual, em consonância com o mundo em comum permita que se olhe por através deste e que habite não apenas o universo da pintura, mas que também se estabeleça enquanto objeto. O espaço “entre” se caracterizaria como o olhar através de algo, o nunca ter

a totalidade o objeto, mas a necessidade de se aprofundar neste nem que seja num olhar, num refletir.

Procuro então “limpar” a forma ao máximo para que ela se torne leve e cheia de possibilidades e para assim buscar numa superfície clara e translúcida a fissura, ou a “fenda”, termo escolhido por Gonçalo Tavares (2011, p. 59,60). Uma obra que não se revele de imediato ao espectador, que seja preciso buscar por este olhar através, “olhar com violência” (2011, p.60). Um trabalho que se mostre de acordo com o interesse do expectador em buscar nele algo para ser observado (Fig.1 e 2).

Um artista emblemático no pensamento espacial dentro da obra de arte, Lucio Fontana (1899 -1968), desmitifica o plano da tela ao lacerar sua superfície, evidenciando nesta a profundidade de um objeto contido dentro de um espaço real, trazendo-o assim para o mundo. Giulio Carlo Argan (2010, p. 551) trata o corte de Fontana como signo, “incompatível com uma delimitação do espaço: é a destruição simbólica da pintura, com sua ambiguidade de espaço duplo, o fora e o dentro, o além e o aquém do quadro”.

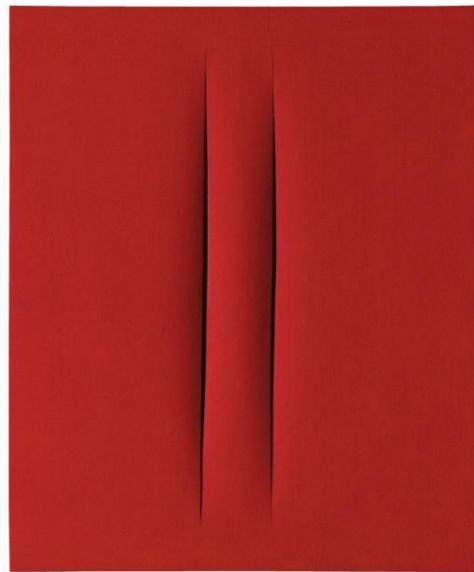


Figura. 3. Lucio Fontana “Conceito Espacial”, 1966. Dimensões: 55x46.5cm. Fonte: Sotheby’s⁴

Ao causar uma perturbação no plano há no ato de Lucio Fontana um gesto capaz de modificar não apenas a estruturação, composição da pintura, mas toda uma redefinição do espaço que a constitui. O espaço passa não só a conter a pintura, como a participar desta ativamente através dos cortes ou buracos. As telas, monocromáticas e de cores opacas,

⁴ Disponível em <http://elopedelart.canalblog.com/archives/2009/10/17/15472865.html> Acesso em Dezembro, 2013.

evidenciam ainda mais esses cortes, ou furos de seus chamados “Conceitos Espaciais”(fig.3), responsáveis por acabar com a ilusão de um plano, evidenciando a materialidade da qual a tela é constituída. Paulo Herkenhoff (2001, p.40) afirma que “para interpretações no Brasil, a vontade matéria de Fontana se traduz como ação violenta e destruição”. Todavia, o trabalho de Lucio Fontana se torna mais uma abertura de potencialidades dentro da espacialidade da tela que uma destruição, embora seja a partir desta destruição de uma “simulação espacial própria da pintura” (ARGAN, 2010, p. 632) que Fontana recuperará uma verdade. Esta, amplifica o questionamento do que consiste uma pintura, ou de como se dará uma espacialidade dessa pintura dentro do campo real.



Figura 4. Ugo Mulas “Lucio Fontana”, 1964.⁵

Essa ação finita do corte ou furo sobre a tela pertence também ao cerne da gestualidade, portanto mesmo quando o gesto acaba, ainda um indicativo de sua presença sobre o espaço da tela permanece: não apenas como registro da ação ocorrida, mas também ao emitir a sensação de uma presença recorrente deste gesto ao olhar (fig.4). Como se o gesto nunca deixasse de acontecer, e se renovasse a toda vez que se olha para a tela. Pier Luigi Tazzi (2001, p.210) cita o plano constitutivo da superfície de Fontana:

“O campo oferecido pela superfície da pintura, e que Fontana define na medida exata, é um campo de forças em virtude da proposta simbólica que a tradição e a história da arte ocidental contribuíram para construir: plano de representação, superfície da projeção do imaginário, espelho opaco das coisas, espaço ilusório ou concreto para a construção das figuras e dos ícones.”.

⁵ Disponível em http://islasterritorio.blogspot.com.br/2008/02/1a-construccin-instantnea-del-espacio_10.html. Acesso em Dezembro, 2013.

A atitude de Lucio Fontana através do corte da superfície da tela funciona como um ato de desmistificação desse plano e ativação dessa superfície. Assim, Fontana quebra o espaço para dentro da tela e exemplifica de forma quase literal a “fenda” de Gonçalo Tavares. Ainda com relação às fendas abertas por Fontana em suas pinturas, Alberto Tassinari (2001, p. 78) postula que:

“A comunicação entre os dois espaços, o da obra e o do mundo em comum, é, então muito tênue. Ela se dá, além da própria opacidade da tela, pelas fendas. E dado que são fendas, também respiram, embora sendo partes da obra, o mesmo ar do espaço fora. Se entre um corte e outro a tela adquire pequenas ondulações, a sutil topografia que formam se acopla com o espaço fora e aquém da tela.”

O espaço em obra proposto por Tassinari residiria entre os cortes de Fontana, através dessa gestualidade do corte que se mantém presente ainda após a feitura da obra. Mesmo admitindo a espacialidade da tela antes destes cortes como dada pela cor, é pela fenda que a obra se completará como permeada pelo espaço do mundo em comum.

Observando as pinturas “Conceitos Espaciais” de Fontana, ao olhar através do corte nos deparamos não com o que seria a parede por detrás de onde a obra foi posta, mas sim com um fundo preto. E embora o corte volte-se também para fora da tela na “sutil topografia” descrita por Tassinari, esse mesmo corte adentra a superfície da obra, e o preto – a cor escura utilizada no fundo da tela funciona para percebermos aquilo também como ilusão de fundo. O espaço da tela mantém uma conexão com o espaço perspectivo ao passo que além de mostrar o que apareceria naturalmente do fundo da tela cortada, cria-se um novo “fundo”, mesmo que com a intenção apenas de enfatizar esse corte. Fontana expande o plano, mas ainda restringe sua pintura ao espaço que denomina como seu fundo, como aquilo que se tem por detrás dela. O espaço então se forma para o lado de dentro da tela, mas enquanto este espaço permanecer preso à isto, não poderá se ampliar para o espaço que circunda a obra.

Correlacionado a esta noção de ampliação da obra para o espaço, o *Étant Donnés* de Marcel Duchamp (1887 - 1968), exposto pela primeira vez no ano de 1966, se aproxima do trabalho de Fontana ao proporcionar um adentramento do olhar na obra aliado a uma construção espacial responsável também por moldar esse olhar do expectador. Ao passo que o trabalho de Fontana se salienta principalmente na relação do espaço na pintura e da quebra do plano, o *Étant Donnés* de Duchamp alarga esta noção.

A obra é constituída primeiramente de duas portas de carvalho completamente fechadas à exceção de buracos pelos quais se dava o contato entre a primeira e segunda parte da obra (fig.5). Era preciso que o expectador olhasse através destes buracos para então

observar o que havia por detrás: ao fundo uma pintura feita dentro dos moldes renascentistas de perspectiva de uma moça nua deitada no feno de pernas abertas, segurando uma lanterna a gás (fig.6).

Rosalind Krauss (2007, p.497) afirma que a consciência da época pensava o museu como um lugar onde a obra estaria aberta para contato com todos os visitantes, de um espaço de experiências compartilhadas. Duchamp em sua instalação fecha então este espaço, limitando sua obra a um observador por vez. Também ao realizar uma pintura de cunho naturalista, depois de ficar notório por seus trabalhos utilizando *ready-mades*, ele se coloca numa nova posição de pensador da arte moderna. Ao produzir um tipo de pintura que já não era mais esperado e inserindo-a num lugar legitimador de arte, abre, portanto o museu para uma variedade infinita de possibilidades.



Figura 5. Marcel Duchamp “Etant Donnes” 1966. Dimensões: 242.5x117.8x124.5cm. Fonte: BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D.; FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind. Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. Nova York: Thames e Hudson, 2007.



Figura 6. Marcel Duchamp “Etant Donnes” 1966. Dimensões: 242.5x117.8x124.5cm. Fonte: BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D.; FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind. Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. Nova York: Thames e Hudson, 2007.

“O espetáculo por detrás da porta é, entretanto, manipulado para articular a carnalização do expectador.”⁶ (tradução nossa). O expectador é assim colocado na posição de voyeur de um cena erótica: o seu próprio corpo é “pego no ato” (KRAUSS, 2007, p.498). Passa a se contorcer de forma a ver melhor através dos buracos da porta, mas assim torna-se o observado ao adquirir também a consciência corporal daquele que observa intimamente, um-a-um, a obra de teor sensual.

A porta fechada requer que se veja por através da obra e assim, ao observar por dentro de um buraco apenas, não se tem a visão da pintura inteira, apenas de parte dela, de modo que

⁶ “The spectacle behind the door is, meanwhile, fashioned to articulate this carnalization of the viewer.”

a visão então comprometida. A obra de Duchamp cria um espaço real que junta à percepção do espaço fictício.

Em outro caso, Robert Rauschenberg (1925 - 2008) e Jasper Johns (1930 -), artistas que tiveram um contato próximo à obra de Duchamp, utilizaram da colagem para quebrar a planaridade da tela. Ao unir elementos do cotidiano ao plano do quadro, diferentemente dos casos de Duchamp e Fontana, Rauschenberg e Johns criaram desta forma um espaço positivo, não para dentro da tela, mas para fora dela. Estes dois artistas trabalharam esta questão de formas únicas e ao mesmo tempo semelhantes, pois é possível perceber nos dois casos uma preocupação de que aqueles objetos perdessem a sua função anterior para se tornarem pintura. Não bastava retirar o objeto de seu contexto, mas para que este ganhasse um novo propósito, era também necessário tratá-lo diretamente como pintura, dada assim a adição de tinta ao objeto uma vez que este já fora destacado de sua posição inicial. E assim como, por exemplo, os animais empalhados diversas vezes utilizados por Rauschenberg (fig.7) foram tratados não como objetos, animais empalhados, ou esculturas, mas sim como pintura.

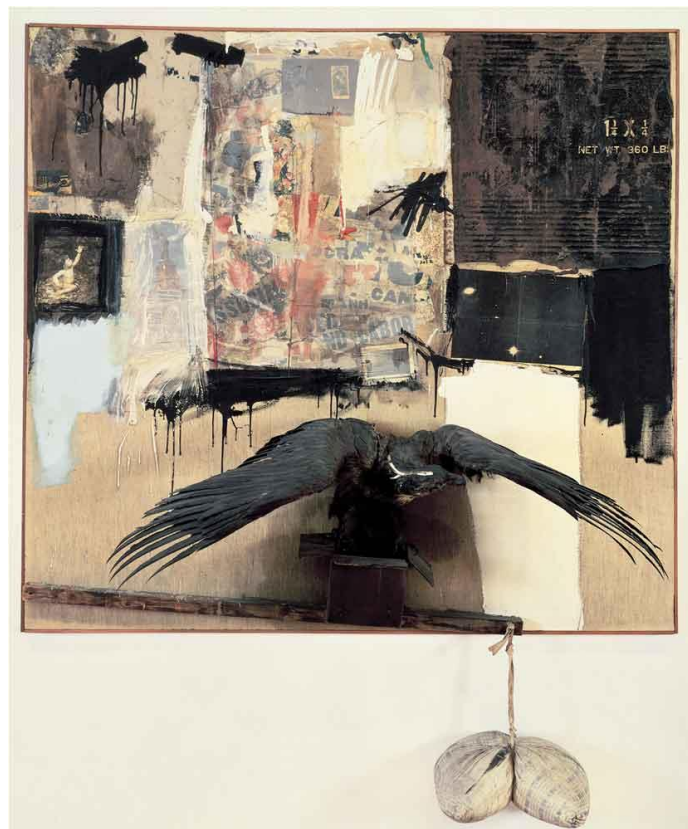


Figura 7. Robert Rauschenberg “Canyon” 1959. Dimensões: 220.3 x 177.8 x 61 cm.⁷

⁷ Disponível em http://arthistory.about.com/od/from_exhibitions/ig/rauschenberg_combines/rrc_13.htm Acessado em Dezembro, 2013.

3. O SUPORTE DA PINTURA E SUA INVERSÃO

De acordo com a “Teoria do Não Objeto” (GULLAR, 1960) o não-objeto é concebido como um objeto de uso naturalmente não-funcional, que independe do pedestal, ou suporte para obter esse status de obra. Segundo Ferreira Gullar (2007, p.45) “Essa teoria resultou de uma análise da arte moderna, notadamente do processo que ela experimenta a partir do surgimento da pintura não-figurativa, ou seja, quando se exclui da pintura a imagem dos objetos”. Gullar coloca o não-objeto também como uma reorganização do espaço pictórico, não perspectivo, conectando-o assim, também ao monocromo. “O não objeto nasce, portanto do abandono do espaço virtual (ou fictício) e da ação pictórica (metafórica) para o artista agir diretamente sobre a tela (o quadro) como objeto material, como coisa.” (GULLAR, 2007, p.46), e admite também um valor de manipulação deste objeto, tornando este manuseável, o que explica o trabalho de Lygia Clark (1920 - 1988) como um dos grandes expoentes da produção de não-objetos para Gullar, pois, ao retomar sua trajetória, que a partir do monocromo desmembra-se, por exemplo, no “Bicho” (fig.8): uma busca por uma experiência da obra da arte na qual o objeto passa a depender da ação do fruidor para completar sua existência.



Figura 8. Lygia Clark “Sundial” 1960. Dimensões variáveis, aproximadamente: 52.8 x 52.4 x 45.8 cm. Fonte: MoMA (Disponível em http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=91764)

Podemos perceber nas trajetórias das obras de Hélio Oiticica (1937 - 1980) e Lygia Clark uma constante necessidade de trazer a obra para o mundo, em contraposição à galeria, museu. Trazê-la para o cotidiano, e reformular as formas como elementos fundamentais são percebidos pelo público como cor e espaço.



Figura 9. “Sem título” 2013 Dimensões: 120x30 cm (cada). Fonte: Arquivo pessoal.

O não-objeto de Gullar, não deve ser pensado apenas como falta de uma base, suporte ou pedestal inicialmente responsável por configurar à obra status de obra de arte, assim como na pintura esse papel seria representado pela moldura ou chassi. O não-objeto não deve ser pensado como a anulação de um objeto, mas como forma definidora do objeto não funcional. Assim, o que pretendo através desse trabalho não é anular a pintura ou a imagem através do seu suporte, mas utilizar esse suporte como parte integrante e da obra, ressignificando a função do pano tradicionalmente responsável por cobrir esse suporte e receber a imagem pictórica pela aplicação de tinta. Ou seja, utilizar o suporte antes suprimido, omitido por sua função tradicional, responsável por tornar um elemento (escultura, pintura) em obra e virá-lo ao avesso, tornando o suporte a própria obra, despindo o objeto da função tradicional de uma pintura (fig. 9). E, contudo pensar o espaço dentro da obra, ou seja, compreender a obra como

responsável por não apenas pertencer como por ativar e compreender o espaço vazio que a envolve, o seu negativo.

Como podemos observar na obra de Constantin Brancusi (1876 - 1957), o pedestal de suas esculturas passam a participar da escultura, evidenciando esse espaço negativo e aumentando sua relação com o espaço ao redor. Ou seja, trazendo o pedestal como estrutura participante da escultura, atribui a ele valor igual ou maior que o próprio objeto escultórico, portanto, não é de se espantar que o trabalho de Brancusi neste sentido culmine na produção da “Coluna Infinita”, em 1937. A coluna infinita nada mais é que o pedestal expandido, tendendo para o céu como monumento, como obelisco.

Busquei em meu trabalho uma atitude similar a de Brancusi e a de Lygia Clark em relação ao pedestal. Dessa atitude surgiu primeiro uma necessidade de deixar o chassi aparente, para dessa forma expor o suporte (fig. 10 e 11), mas ainda mantendo sua funcionalidade original, o lugar onde é afixada a lona. Depois, procurei subverter a posição do chassi enquanto suporte, fazendo com que a lona se tornasse o suporte para o chassi (fig. 9). No entanto, ao longo do desenvolvimento deste trabalho, essa necessidade de expor este chassi foi tornando-se cada vez menor. Isso de forma que, nos últimos resultados alcançados, o chassi sumiu quase completamente, já que os trabalhos de linho apresentavam também essa subversão que era pretendida antes, mas de forma implícita e sutil. Eles destacam-se da tela e submetem-se as qualidades do espaço que os rodeia, produzindo uma obra que perpetue cada vez mais o espaço em comum. Estes trabalhos, quando colocados diretamente sobre a parede, se tornam eles mesmos seu próprio suporte. E ainda neste mérito, embora seja mais comum pensar no chassi enquanto suporte de um tecido, não se pode deixar de pensar também que este tecido por sua vez possui uma finalidade de suporte de uma imagem, que é também o que busco problematizar neste trabalho.

A construção poética que aqui toma forma, apoia-se em diversas questões, tencionando teorias e pensamentos que por vezes tomam partes opostas na discussão a cerca do espaço, como por exemplo, na oposição de Ferreira Gullar à obra de Lucio Fontana (HERKENHOF, 2001). O trabalho sobre o qual me aprofundo perpassa estas questões, apresentando características referentes as duas, mas não se fechando completamente sobre elas.



Figura 10. “Sem título” 2013 Dimensões: 100x120cm Fonte: Arquivo pessoal.

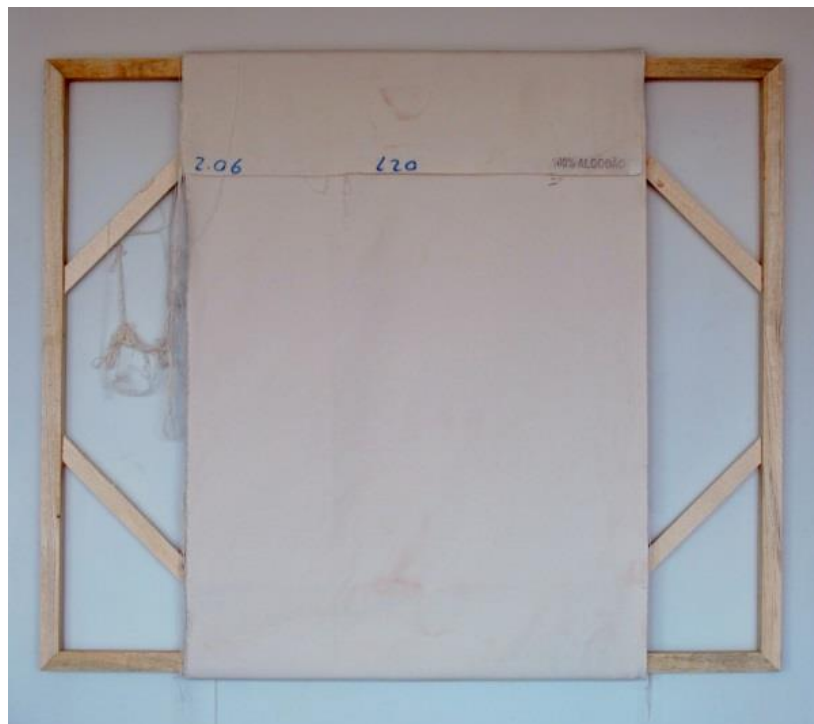


Figura 11. “Sem título” 2013. Dimensões: 100x120cm Fonte: Arquivo pessoal.

4. O TÊXTIL E O TÁTIL

O próprio gesto de desfiar contém a leveza daquilo que se esvai. O tecido, um produto do maquinal, passa a ser tratado de forma artesanal pela mão do artista. A retirada de fio por fio de um tecido acaba por tornar-se desta forma novamente um processo maquinal, mas dessa vez, pela mão do artista (fig.12, 13 e 14). Durante o fazer adentra-se um estado de consciência onde não se pensa necessariamente sobre a retirada de cada fio individual. Pode-se realizar este processo até mesmo como forma de distração, como um crochê ao reverso, e assim o artista torna-se a máquina. Se a reflexão sobre o processo não acontece durante este, embora possa acontecer, ele acontece de maneira prévia à retirada dos fios e após a realização deste ato.



Figura 12. “Sem título” 2013
Dimensões: 120x49cm Fonte:
Arquivo pessoal.



Figura 13. “Sem título”, 2013.
Dimensões: 100x80cm. Fonte:
Arquivo pessoal.



Figura 14. “Sem título” 2013.
Dimensões: 500x100cm.
Fonte: Arquivo pessoal.

A escolha do tipo de tecido específico para ser utilizado neste trabalho, e o tratamento do tecido, ou a “história de vida” do tecido também são elementos importantes para a sua realização de forma que esse tecido enquanto objeto encontrado, se mostre ainda mais próximo dos processos intrínsecos a ele. Por processos intrínsecos me refiro principalmente aos processos que seriam característicos ao material como por exemplo desgastes por fricção (lixa) (fig.15 e 16), por contato com o sol, ou lavagem, velhice, sujeiras em acúmulo sobre este, encardimento e afins. Estes processos intrínsecos podem também ser manipulações da própria mão do artista, desde que se remeta ainda a processos que poderiam ocorrer de maneira natural. Enquanto por “história de vida” do tecido me refiro a quais destes processos um pedaço de tecido específico sofreu, o registro e a marca de um tempo passado sobre o tecido. A história de vida do tecido independe do artista, é tudo que ocorreu antes deste contato.

O linho, com sua característica transparência, oferece um contraste em relação à madeira, o suporte responsável por trazê-lo a terra - metaforicamente fincando-o ao chão. A translucidez deste material por si só já é responsável por coloca-lo no espaço, já que podendo ver através dele, obtemos uma noção do que se tem por trás dele, como também de seus arredores. Sua particular leveza é responsável por movê-lo diante do mais simples deslocamento de um passante no ambiente que o contem, em oposição ao peso da lona e sua aparente imobilidade. A mudança embora não completamente definitiva da lona para o linho, foi determinante para visualidade e também para a poética deste trabalho. A obra conseqüentemente torna-se, a meu ver, cada vez mais suave, em busca de uma fluidez visual, cuja leveza seja suficiente para contrabalançar a dureza de uma quebra entre as funções iniciais de lona e chassi.

Uma artista fundamental para pensar a leveza e a delicadeza em arte, Mira Schendel (1919 - 1988) produziu, ao longo de sua carreira, trabalhos que desafiavam a ideia da violência como reação necessária. Foi através da sutileza e da simplicidade que Schendel produziu objetos marcantes e belos. Para Rodrigo Naves (2011, p.262):

“Hoje, quando a noção de forma de arte passou a ser tratada como um obstáculo à significação e à vitalidade da arte, me parece importante recordar a generosidade com que grandes artistas modernos lidavam com a matéria do mundo. E era assim que as discretas intervenções de Mira procuravam revelar a interdependência entre os fenômenos: justamente pela afirmação recíproca deles. Sem subordinação.”



Figura 15. “Sem título” 2013. Dimensões 80x60cm. Fonte: Arquivo pessoal.



Figura 16. “Sem título” 2013. (Detalhe fig. 15) Fonte: Arquivo pessoal.

É através da sutileza de seu trabalho que Mira Schendel foi capaz de contemplar essas dualidades, reafirmando superfície e matéria, de maneira delicada e tranquila. A “falta de significação” (2011, p.262) aludida a seus trabalhos implica numa recusa desses objetos enquanto a partir de seus propósitos individuais. Rodrigo Naves ao colocar estes trabalhos como “insubordinados”, tenciona a relação destes objetos, admitindo que estes se relacionam de forma recíproca, com o mesmo peso, de forma que neste caso quanto menor a “significação”, maior será a sua relevância enquanto matéria.



Figura 17. Mira Schendel “Trenzinho” 1965. Dimensões variáveis. Fonte: MoMA.⁸

A instalação “Trenzinho” (1965) de Mira Schendel, que consiste na justaposição de mais de cem folhas de papel-arroz penduradas por um fio de náilon, remonta a uma ideia de serialidade (fig. 17). A leveza e a transparência inerentes ao trabalho se referem principalmente à efemeridade e à transitoriedade do objeto material, evidenciado assim a materialidade daquele papel-arroz. Este trabalho completa-se com a sombra que emite na parede do local onde é instalado, desta forma ativando o espaço onde é colocado.

As “Droguinhas” (fig. 18), da segunda metade da década de 60, também feitas de papel-arroz, ressignificavam a função do papel enquanto suporte. O papel era enrolado, torcido, e atado a outros pedaços de papel, que haviam passado pelo mesmo processo. Para Rodrigo Naves (2011, p.266,267) esses “objetos tridimensionais altamente estranhos [...] se recusavam a mostrar-se como um simples movimento de continuidade. E por isso precisavam

⁸ Disponível em <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/152/1633>. Acesso em Dezembro, 2013.

voltar sobre si mesmos, encrespar-se e dificultar o percurso dócil que conduz da linha à superfície e da superfície ao volume [...]”. Mira Schendel trabalhou de maneira intimista, de modo a aproximar obra e espectador, tanto visualmente quanto espacialmente – trabalhos que exigam uma aproximação do espectador, por apresentar detalhamentos sofisticados os quais só podem ser compreendidos quando vistos de perto.

O trabalho de Eva Hesse (1936 - 1970) também apresenta essa dualidade entre o bidimensional e tridimensional, pintura e objeto ao mesmo tempo. Através da utilização do tecido na manipulação de objetos elaborados muitas vezes junto com látex, Hesse constrói essas esculturas delicadas que parecem perpetuar um estado de inconcretude, como que desfazendo-se.



Figura 18. Mira Schendel “Droguinha”.1966. Dimensões aproximadas 90x70cm ⁹

Hal Foster (2007, p. 504) assinala que “Hesse também se deleita na sua ruptura do campo estético do Minimalismo, com seus objetos que remetem a parte-objetos, como também do Pós-Minimalismo, através de seus procedimentos que insistem no carnal, e até mesmo do visceral.”¹⁰(tradução nossa). Desta forma os trabalhos de Eva Hesse são discutidos principalmente em duas formas fundamentais. Uma referente à relação estética das suas obras

⁹ Disponível em <http://www.lainvencionconcreta.org> . Acesso em Dezembro, 2013

¹⁰“Hesse also delights in her disruption of the aesthetic field of Minimalism, with her objects that resemble part-objects, as well as of Post-Minimalism, with her procedures that insist on the carnal, even the visceral.”

em oposição ao Minimalismo e outra referente à uma posição feminista presente em seus trabalhos, com foco na experiência carnal. Hal Foster parece ater-se mais ao conteúdo psicológico da obra de Eva Hesse, remetendo-se ao que seria um implícito feminismo de suas obras, presente na fragilidade e ao mesmo tempo aparente força e resistência de alguns de seus trabalhos, até mesmo na escolha dos materiais utilizados para tal. Foster afirma que é através desta dimensão de seu trabalho que Hesse se deslocará de movimentos como o Minimalismo e o Pós-Minimalismo.



Figura 19. Eva Hesse “Untitled (Rope Piece)” 1970 Dimensões variáveis. Fonte: SUSSMAN, Elizabeth; WASSERMAN, Fred; (org.) Eva Hesse Sculpture. New Haven: Yale University Press, 2006.

Diferentemente do trabalho de Mira Schendel, o trabalho de Eva Hesse parece apresentar uma característica mais impositiva. Com isso afirmo que os seus trabalhos, em especial os pendurados, funcionam de forma a modular o espaço que os circundam de maneira imperativa, ou seja, embora de fina delicadeza, eles fazem-se notar. Ativam o espaço e modificam o passar do espectador ao seu redor, exigem tanto uma aproximação quanto um distanciamento.

Na obra “Untitled (Rope Piece)” de 1970 (fig.19), as cordas, fiapos e arames são destituídos da sua usualidade cotidiana uma vez que são banhados em látex, manipulados e pendurados de forma a exercer no espectador um certo “asco” pretendido pela artista que a própria assume não alcançar em *Contingent* (fig.20), de 1969 (GODFREY, 2006, p.32). Os

objetos são então destituídos de sua funcionalidade original para servir outro propósito, de natureza estética. Outra característica importante dos trabalhos de Hesse é o seu posicionamento. Os trabalhos pendurados assumem uma espacialidade diferente dos trabalhos presos à parede, que se diferenciam dos que se iniciam na parede e continuam no chão, etc.

Num momento próximo ao de Hesse, Robert Morris (1931) produz seus trabalhos de feltro (fig.21), compostos geralmente por tiras, ou pedaços de feltro espessos, presos ou apenas apoiados sobre a parede. Hal Foster (2007, p. 534) classifica os trabalhos de feltro de Robert Morris como experimentação material; Reflete sobre a Arte Processual como uma visão decorrente do Minimalismo seguindo a declaração de Donald Judd que qualquer material pode ser utilizado para fazer arte, uma vez que “um trabalho de arte precisa apenas ser interessante”. Explorar meios “incomuns”, materiais não artísticos em seu sentido clássico¹¹.

Georges Didi-Huberman ao retomar a ideia proposta por Balzac em “A obra-prima desconhecida” postula que a obra de arte comporta-se tal como corpo em relação direta ao corpo do expectador (ativo ou passivo) e daquele que a produz. A ação de um se espelha consequentemente na do outro. Em “A Pintura Encarnada” e mais precisamente no capítulo intitulado “O Pano” (2012, p. 40), Didi-Huberman indica uma comparação entre o pano que recobre a superfície da tela com o próprio tecido da pele humana, para então afirmar que o quadro não é uma superfície. Ele seria então composto por tudo aquilo que vem anterior à pintura, e por isto conclui que a tela excede a função de suporte. O próprio tecido, afirma ser composto através de um entrecruzamento de linhas, ou seja, o pano que preenche a tela possui uma função próxima ao tecido epitelial, não recobre apenas, mas é intrinsecamente parte da obra. É responsável por suas feições e maneiras de se comportar. Assim como na pintura, a composição de uma cor que se dá através da união de pigmentos, do tecido da carne e da produção de sensação, os dois (tela e pele) subjetivos e percíveis. Transpondo o pensamento de Didi-Huberman para o trabalho de Eva Hesse, podemos perceber com maior clareza a relação da carnalização proposta por Hal Foster, do tecido enquanto obra em contato direto com o corpo do espectador.

¹¹ Para Hal Foster é desta mesma vontade que surgem outros movimentos tais como Arte Povera, Arte Processual, Body Art, Instalação e Site-specific. Ver mais em FOSTER, Hal 2007.



Figura 20. Eva Hesse “Contingent” 1969. Dimensões: 350x630x109 cm. Fonte: SUSSMAN, Elizabeth; WASSERMAN, Fred; (org.) Eva Hesse Sculpture. New Haven: Yale University Press, 2006.



Figura 21. Robert Morris “Untitled” 1996. Dimensões: 198x385x94 cm. Fonte: Sprueth Magers (Disponível em http://spruethmagers.com/artists/robert_morris@@viewq29)

5. MONOCROMO

A vanguarda suprematista de Kasimir Malevitch (1878 - 1935) foi responsável por criar um descompasso entre sua pintura e o olhar da época. Desse descompasso inicial entre público e obra, podemos admitir um possível incomodo causado pelo monocromo, e a partir daí pensar sobre o momento de concepção de uma obra, compreendendo também o incômodo que habita numa tela ainda intocada pelo pintor. A imagem mais difícil de lidar sempre será o seu grau zero: quando ela ainda pode ser tudo e de certa forma, chega a ser, quando ao não ser “nada”, ela pode ser tudo. O artista ao criar, na verdade não está apenas produzindo uma nova imagem, mas sim aniquilando todas as outras possibilidades das quais essa imagem poderia vir a ser. A tela em branco incomoda, pois naquele plano inicial vemos tudo que uma imagem

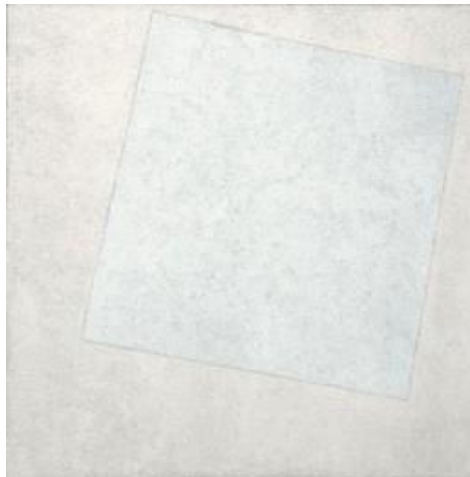


Figura 22. Kasimir Malevich “Quadrado branco sobre fundo branco” 1918. Dimensões: 79.4x79.4cm Fonte: MoMA¹²

pode ser, e ao mesmo tempo, tudo que ela nunca será, a incerteza de uma pintura que se encontra no desnível entre o que é e aquilo que não é, uma imagem que se funda na

¹² Disponível em

http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3710%7CA%3AAR%3AE%3A1&page_number=28&template_id=1&sort_order=1. Acesso em Dezembro 2013

contradição e por isso é constantemente movida pelo olhar do espectador. O momento ante a imagem permeia-se do vazio, possibilitando em seu silêncio inerente a necessidade de um ruído, no caso, a de uma intervenção do artista.

O monocromo age como criador de um plano, concebendo para a obra um silêncio como auge da fala, que traz no plano o apogeu de sua força. Embora o movimento suprematista simbolize o máximo que as formas fundamentais são capazes de simbolizar, essas mesmas formas, tratadas como ícones do máximo dentro da representação, também agem como um grau zero, algo a partir do qual, até o mínimo passa a ser desnecessário. Criando um embate com toda a forma que não seja fundamental, limpando-a de tudo menos do extremamente necessário. O quadrado branco sobre fundo branco (fig.22), de Kasimir Malevich problematiza a forma em relação à própria forma, o quadrado branco engolido pelo fundo branco assim instituindo o monocromo como superior à forma, negação e abandono da representação.

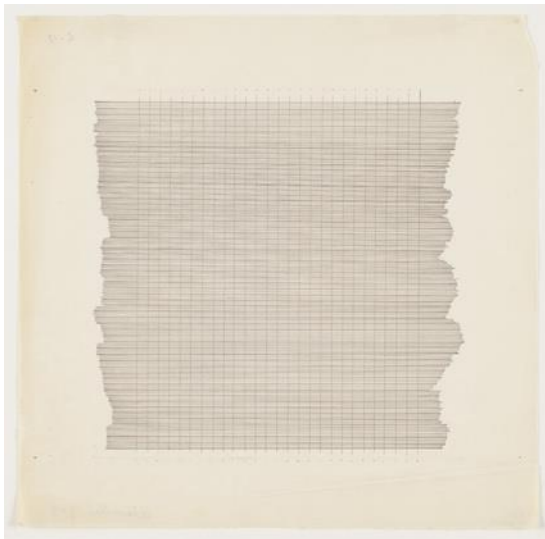


Figura 23. Agnes Martin "Untitled" 1960. Dimensões: 30.2 x 30.6 cm. Fonte: MoMA (Disponível em http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=34006)



Figura 24. Robert Ryman "Untitled" 1965. Dimensões: 28.4x28.2cm. Fonte: MoMA. (Disponível em http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79127)

Ainda a respeito dessas questões, o artista estadunidense Robert Ryman (1930) toma um novo rumo nessa reflexão ao exercer uma pesquisa obsessiva ao longo de toda sua carreira acerca do monocromo: das diferenças, sutilezas e do comportamento do branco sobre branco. Ele se utilizou de diversos tipos diferentes de pigmento branco e os explorou de maneira sistemática variando-os sobre diferentes tipos de suporte e maneiras de aplicar este pigmento.

O trabalho da também estadunidense artista Agnes Martin (1912 - 2004) propõe questões semelhantes às de Ryman, ao pintar seus esquemas gradeados de maneira mecânica ou até automatista aproximando-se da produção dos desfiados nestes trabalhos aqui mostrados. Para Rosalind Krauss (2007, p. 400) Martin produz na verdade superfícies luminosas, das quais foi possível estabelecer uma conexão com a busca pelo sublime geralmente associada a artistas como Mark Rothko (1903 - 1970) e Ad Reinhardt (1913 - 1967) em suas pinturas de campos de cor.

Em “A Obra-Prima Desconhecida” de Balzac (1992), conta-se a história de um artista que ao longo de dez anos concentra-se na feitura de sua obra-prima. Ele a resguarda do olhar de outrem, que considera impuro, não merecedor deste contato. É apenas através deste contato, que o artista perceberá que a obra tão primorosamente pensada, a luz tão arduamente calculada, a sombra, a forma, somem tornando-se um branco, tela, tornando-se novamente origem. É possível então pensar que a obra se inicie e se termine em monocromo de forma que tanto a falta como o excesso são responsáveis por essa aproximação.



Figura 25. “Sem título” 2013 Dimensões: 89x74cm (cada). Fonte: Arquivo pessoal

Assim como a fala, a obra, intitulada “Belle Noiseuse” do mestre Frenhofer origina-se e finda-se no silêncio. O primeiro silêncio, um silêncio do incapaz de pronunciar ou produzir coerência e um segundo silêncio, que não precisa de palavras para ser capaz de expressar. No caso da obra expressa no texto de Balzac, o primor e o cuidado, assim como o ciúme de seu

feitor resultam neste chamado segundo silêncio, responsável por libertar o pintor preso a obra, levando-a de volta a seu grau zero e assim libertando-o também para o seu próprio grau zero, neste caso a morte. Seu progresso se dá de forma circular, ou seja, o seu fim é também seu ponto de partida de forma que o grau zero é ao mesmo tempo o grau máximo. O homem se prende à tela atormentado por sua condição de “Deus”, apaixona-se por ela e vive para ela de forma que o fim de um resulta no fim do outro, de forma que a exaustão da sua condição, do seu credo é responsável por torná-lo homem afinal.

Pode se pensar esse texto como um ponto de partida da problematização da questão do monocromo, entre outras questões da arte contemporânea. O problema referente ao público de arte contemporânea, e seu não envolvimento com a arte produzida atualmente inicia-se ao passo que este, ao não conhecer a trajetória percorrida por um artista, por seu trabalho ou mesmo o desenvolvimento da própria história da arte confunde a simplicidade imposta por um grau máximo com o grau inicial de um leigo. Ou seja, para este, a bela mulher cujo numero de camadas sobrepostas é responsável por seu próprio apagamento nada mais é do que um nada, um grande vazio sobre algo que poderia ter sido, mas não foi.



Figura 26. “Sem titulo” 2013 (Detalhe fig.25) Fonte: Arquivo pessoal.

A não utilização de tinta ou pigmento neste trabalho foi uma decisão tomada para que estas questões acima se tornassem mais evidentes. Para pensar no tecido da maneira mais próxima ao momento que antecede a pintura, e também para evidenciar a história de vida do tecido mencionada no capítulo “O têxtil e o tátil”. O branco ou creme originais também contribuem para a leveza e a transparência, mesmo para a textura necessária para se pensar sobre a leveza deste trabalho.



Figura 27. “Sem título” 2013. Dimensões: 115 x 60cm. Fonte: Arquivo pessoal

6. CONCLUSÃO

Esta pesquisa buscou abordar os limites do que caracterizaria algo enquanto pintura, ao propor que mesmo sem tinta o trabalho produzido aqui ainda pode ser considerado como tal. Acredito que a utilização de materiais convencionais para a pintura tenha sido fundamental para pensar sobre esta declaração, pois, ao retirar completamente a cor pigmento do trabalho, este passa a assumir como pictorialidade características próprias do monocromo. Aqui, podemos considerar o monocromo como o momento anterior ao uso de pigmento, onde as cores ou tonalidades aparentes são intrínsecas à história de vida do tecido. As outras características pictóricas das obras aqui mostradas resultam do jogo de luz e sombra, da materialidade do próprio tecido, das texturas formadas pelos desfiamentos, transparências, volume e movimento. Desta forma, busca-se dar um enfoque maior na questão da temporalidade da obra de arte como matéria viva e fluida, e salientar a questão da temporalidade do gesto, ou seja, da ação humana sobre o desgaste do objeto, que relaciona-se intimamente com o corte de Fontana, apresentado anteriormente. Reminiscências da ação humana sobre um tecido propositadamente desgastado, o gesto que se renova.

Ainda quanto a esse aspecto, sobre porque pensar este trabalho como pintura, a obra busca problematizar também a posição da parede como lugar tradicional da pintura. Seja habitando a parede quanto fora dela cria-se potência. Uma ao relacionar a quebra da pintura no seu próprio espaço, outra ao efetivar essa quebra ao aderir a um novo espaço, como por exemplo, o chão ou o teto, lugares mais próximos de esculturas, objetos ou instalações. Sua posição diante do local onde é colocado e da maneira que é apresentado tem bastante influência no resultado final, mas ainda assim os trabalhos múltiplos relacionam-se individualmente ou coletivamente uns com os outros. O que significa que os vários pedaços de linho podem formar dípticos ou múltiplos, mas funcionam também de forma única, individual.

Outro problema criado por este trabalho foi principalmente a categorização deste. Embora a pretensão tenha realmente sido a de pensa-lo enquanto proposição de pintura, acredito que este permeie claramente outras áreas. Busquei realizar um trabalho que não deve ser categorizado simplesmente, mas abrange categorias de forma que, o que importa para o trabalho não é a categorização em si, mas a afirmação de que há pictorialidade neste objeto.

A necessidade de relacionar este trabalho com o espaço físico onde a obra se encontra, se deu de forma crescente. O que no início era apenas a possibilidade de uma pintura ser permeada pelo espaço transfigurou-se numa imersão espacial desta pintura, que agora flui de acordo com o deslocamento daqueles que passam por ela.

O que este trabalho busca essencialmente através de sua poética, é a necessidade de uma aproximação do espectador. A produção de uma imagem que não se entrega à primeira vista, mas que revela-se diferente a cada nova mirada. Uma pesquisa poética onde se apresentam características novas, e outros planos a serem descobertos apenas por aqueles que lhe doem o tempo necessário. O olhar há que buscar além daquilo que lhe foi dado a priori e nunca satisfazer-se, pois é através do olhar suspenso e do vagar que podemos nos deparar com o invisível das imagens.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. Arte moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 2010
- BALZAC, Honoré de. A comédia humana. São Paulo: Globo, 1992
- BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin H. D.; FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind. Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism. Nova York: Thames e Hudson, 2007.
- BRISSAC, Nelson. Ver o invisível, uma ética das imagens. In: NOVAES, Adauto (org.) *Ética*. Ed. Companhia de bolso, São Paulo, 2007
- DIDI-HUBERMAN, Georges. A pintura encarnada. São Paulo: Escuta, 2012
- ECO, Umberto. Obra aberta. São Paulo: Perspectiva, 2010
- GODFREY, Mark. A String of nots: Eva Hesse's Hanging Sculpture. In: SUSSMAN, Elizabeth; WASSERMAN, Fred; (org.) Eva Hesse Sculpture. New Haven: Yale University Press, 2006.
- GREENBERG, Clement. A pintura moderna. In: BATTOCK, G. (org) A nova arte. São Paulo: Perspectiva, 1975
- GULLAR, Ferreira. Teoria do não-objeto. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. Suplemento Dominical como contribuição à II Exposição Neoconcreta, 1960
- _____. Experiência Neoconcreta: momento limite da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- HERKENHOFF, Paulo. A ótica do invisível. Desejo de espaço: Fontana/Brasil in Fondazione Lucio Fontana (org.). Brasil Lucio Fontana. Milão: Edizioni Charta, 2001
- KRAUSS, Rosalind. Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2007
- NAVES, Rodrigo. A forma difícil. São Paulo: Companhia das Letras, 2011
- SONTAG, Susan. A vontade radical. São Paulo: Companhia das Letras, 1987
- TASSINARI, Alberto. O espaço moderno. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001
- TAVARES, Gonçalo. O senhor Swedenborg e as investigações geométricas. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011
- TAZZI, Pier Luigi. Trinta anos depois: Lucio Fontana in Fondazione Lucio Fontana (org.). Brasil Lucio Fontana. Milão: Edizioni Charta, 2001