

Universidade Federal de Pelotas
Pró-reitoria de pesquisa de Pós-Graduação Centro de Artes
Curso de Pós-Graduação em Artes: Especialização Lato Sensu
Área de concentração: Artes Visuais / Especialização em Ensino e Percursos Poéticos



Ausência e presença: uma dês-construção da memória em pintura

Ângela Monsam Rodeghiero

Pelotas, 2014

Ângela Monsam Rodeghiero

Ausência e presença: uma dês-construção da memória em pintura

Monografia apresentada a Pró-reitoria de pesquisa e Pós-Graduação / Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Ensino e Percursos Poéticos.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Perufo Mello.

Pelotas, 2014

Banca examinadora:

.....
Prof. Dr. Ricardo Perufo Mello (orientador)

.....
Prof. Dr. José Luiz de Pellegrin

.....
Prof. Me. Ricardo de Pellegrin

*O tempo da memória é o tempo de quem
tem um compromisso com a verdade e
se acha disposto a olhar para o passado.*

Norberto Bobbio

Agradecimentos

Ao professor Ricardo Mello por sua dedicação nas orientações, pelas conversas, paciência e incentivo que contribuíram para realização desta pesquisa.

Aos professores José Luiz de Pellegrin e Ricardo de Pellegrin pelas contribuições e sugestões.

Aos meus pais por terem dedicado boa parte de suas vidas aos meus estudos, sempre me incentivando a dar continuidade aos meus sonhos.

Ao meu noivo pelo amor, compreensão e apoio para a realização de mais uma etapa.

A todos meus amigos pelas trocas de experiências, conversas e apoio para que eu chegasse até aqui.

Resumo

RODEGHIERO, Ângela Monsam. **Ausência e presença: uma dês-construção da memória em pintura**, 2014, f. 58. Monografia – Curso de Pós-Graduação em Artes: Especialização de Ensino e Percursos Poéticos. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas – RS.

Esta monografia é a continuidade de uma investigação realizada em 2011, na qual desenvolvo uma narrativa acerca da minha produção artística, propondo ensaios sobre o ato de pintar, a partir da observação das fotografias analógicas, utilizando meu arquivo pessoal como modelo para a elaboração dos trabalhos. Esta busca tem como base análises realizadas no objeto fotográfico e em outros que tenham semelhança com ele, como, por exemplo, os relicários e a *dês-construção* da figura ocorre através do escorrer da tinta sobre a tela, em que uma operação de perda, ausência e esvaziamento da figura resulta em uma imagem disforme. A produção aqui apresentada é resultado dos dois últimos anos de estudos e, ao longo do texto, estabeleço percursos essenciais que norteiam a minha poética no campo da pintura contemporânea.

Palavras-chave: Pintura; Fotografia analógica; Dês-construção; Escorrer.

Lista de Figuras

Figura 01: Detalhe: Ângela Monsam. Sem Título III, 2010. Tinta acrílica e vinílica s/ tela	14
Figura 02: Lucas Simões. Réquiem. Fotografias que compõem a série intitulada <i>Desretratos</i> , contendo 16 fotografias. 10 fotografias cortadas e sobrepostas entre chapas de acrílico. 41x31cm. 2010.....	17
Figura 03: Lucas Simões. Réquiem. Fotografia que compõem a série intitulada <i>Desretratos</i> . 10 fotografias cortadas e sobrepostas entre chapas de acrílico. 41x31cm. 2010.....	18
Figura 04: Lucas Simões. Registro, 19 de Nov. de 2009 em cemitério do Araça SP.....	19
Figura 05: Ângela Monsam. Melancolia, 2010. Tinta acrílica e vinílica s/ tela 26 x 31cm. 2010	22
Figura 06: Arquivo pessoal.....	22
Figura 07: Rochelle Zandavalli, Série <i>Rever: retratos ressignificados</i> , 2009 – 2012. Fotografia apropriada e bordado	24
Figura 08 e 09: Detalhes de algumas das obras da série <i>Rever: retratos ressignificados</i> , 2009 – 2012	25
Figura 10: Gracia Barrios, <i>Casal</i> . Óleo sobre tela, 183cm x 158 cm	27
Figura 11: Ângela Monsam. Retrato de C. T. C., 2010. Tinta acrílica e vinílica s/ tela 50 x 60cm. 2010.....	27
Figura 12: Rosângela Rennó. <i>Sem título (Mad Boy)</i> , 2000, da Série Vermelha (Militares), 1996/2000, 180 x 100 cm, fotografia digital em papel Fuji Crystal Archive, laminada. Coleção particular.....	29
Figura 13: Arquivo pessoal.....	31
Figura 14: Imagem no interior do álbum	31
Figura 15: Ângela Monsam. <i>Álbum de desmemórias</i> .Tinta acrílica e vinílica sobre algodão cru, álbum de fotografias. 13 x 22cm. 2014	32

Figura 16: Detalhe do trabalho.....	32
Figura 17: Luísa Zimmer Ritter. <i>Nível Dudu/ Cena I</i> . Técnica mista sobre tela. 40 x 50cm. 2009.....	33
Figura 18: Luísa Zimmer Ritter. <i>40', 50', 60</i> . Exposição Carrossel - Galeria Emma Thomas – São Paulo, SP. 28.01/03.03.12. Fotografia retirada do site da artista.....	34
Figura 19: Ângela Monsam. <i>Ausência</i> . Pintura, colagem, madeira, radiografia. 13 x 18cm. 2012.....	40
Figura 20: Ângela Monsam. <i>Sem título</i> . Pintura, madeira, radiografia, plástico, alumínio, resistores, LED's e três conjuntos com quatro pilhas cada 13 x 18 x 17 cm cada quadro. 2014.....	43
Figura 21: Detalhes do trabalho com os LED's ligados	44
Figura 22 e 23: Detalhes do trabalho na parte externa atrás da tela	46
Figura 24: Arquivo pessoal.....	49
Figura 25: Ângela Monsam. <i>Avós</i> . Tinta acrílica e vinílica, cola sobre tela. 2014. 32 x 22,5cm. 2014.....	50
Figura 26: Ângela Monsam. <i>Relicário</i> . Pingente folhado a prata, algodão cru, tinta vinílica e acrílica, cola, estanho para solda, caixa de madeira, almofada de couro. 11 x 14,5 x 11cm. 2014.....	52

Sumário

Introdução	10
1. Memória – re-construindo lembranças através da pintura	12
2. Fotografia analógica e apropriações	23
3. Ausência do ser x Presença dos objetos	37
3.1 A pintura da ausência.....	38
4. A escolha por novas superfícies: os objetos e seus significados.....	48
5. Considerações finais.....	53
6. Bibliografia	54
7. Anexos	56

Introdução

A memória e lembrança que evocamos ao observar objetos, por exemplo, fotografias, são carregadas de significados e sentidos. Com isso em mente tem início esta pesquisa como sendo a continuidade de uma investigação realizada em 2011¹, na qual desenvolvi uma narrativa acerca da minha produção artística, propondo ensaios sobre o ato de pintar e do escorrer da tinta sobre a tela partindo da observação e utilização das fotografias analógicas como modelo para a elaboração dos trabalhos. Esta busca tem como base análises realizadas no objeto fotográfico e em outros que tenham semelhanças com ele, como por exemplo, os relicários², mas dando prioridade ao peso material, ao envolvimento sentimental, muitas vezes afetivo que possuem e que influenciam nesta produção. Detenho meu pensamento nas relações fundamentadas acerca da memória, lembranças, ausência e presença (que é uma condição, em certos casos, de existência de algo ou alguém) encontradas nesses objetos. Estas etapas de estudo dos objetos são partes fundamentais em meu trabalho, pois dão início ao processo de pintar, e auxiliam na reflexão e elaboração destas pinturas. Ao longo do texto, buscarei estabelecer percursos essenciais que norteiam a minha poética no campo da pintura contemporânea, possibilitando uma melhor compreensão das minhas escolhas.

¹ Ver: RODEGHIERO, Ângela Monsam. Desfiguração do retrato: um processo pictórico de desmanchar. 2011. TCC – Bacharelado em Artes Visuais. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

² Segundo o dicionário Michaelis, “relicário” significa: **sm (relicquia+ário)** **1** Recipiente onde se guardam relíquias. **2** Bolsinha ou medalha com relíquias que, por devoção, alguns trazem ao pescoço. **3** Caixa de lembranças ou recordações. **4** Memória; coração. (WEISZFLOG, Walter, 2007, s/n).

No primeiro capítulo intitulado “Memória – re-construindo lembranças através da pintura” apresento o motivo pelo qual esta pesquisa originou-se, ou seja, partindo da observação de objetos do meu arquivo pessoal e tendo como base textos que auxiliaram o meu pensar sobre o trabalho, estabeleço um diálogo sobre a busca pela representação da ausência e presença influenciadas pela memória e lembranças que tenho ao observar estes objetos pessoais. Ambas aparecem de diferentes modos em minha pintura. A ausência, por exemplo, é evidenciada através dos vazios (espaços em branco) deixados pelo escorrer da tinta na superfície da tela.

No segundo capítulo “Fotografia analógica e apropriações” são estabelecidos diálogos com obras de artistas contemporâneos que auxiliaram o meu pensar a cerca da fotografia e apropriação de objetos. Artistas como Rochelle Zandavalli, para quem a fotografia aparece evidente e como suporte no qual são inseridos novas leituras e sentidos às fotografias e Rosângela Rennó, que auxiliou o desenvolvimento acerca da utilização de objetos apropriados para compor o trabalho ou até mesmo intervir em sua estrutura física.

Nos capítulos “Ausência do ser x Presença dos objetos” e “A escolha por novas superfícies: os objetos e seus significados” apresento questionamentos que levaram os meus trabalhos a um novo patamar, antes somente ocupado pela pintura, mas agora exploro o campo da colagem e a inserção/utilização de componentes oriundos da área de eletrônica que estão ajudando a compor os trabalhos dando uma nova leitura e direcionamento a esta pesquisa.

1. Memória – re-construindo lembranças através da pintura

A memória remete-me ao passado. Através das lembranças, que surgem quando observo objetos (como a fotografia) é que retomo e transponho para o presente, através da pintura, aquilo que, por algum tempo, estava talvez esquecido no meu inconsciente. A partir da memória estimulada pela fotografia tenho a possibilidade de me reportar para um lugar quase inexistente, onde o real e o imaginário unem-se. São como alguns sonhos em que muitas vezes acabam por me confundir, pois não sei se aquela experiência foi vivida ou se fez parte somente da minha imaginação.

A busca por referenciais teóricos relacionados a fotografias analógicas e sua história se fez necessário no momento em percebi a real importância deste objeto para a minha poética. Além de servir como modelo para a pintura, são relíquias de família, heranças, como as que recebemos de familiares, são lembranças em forma de objeto e que contribuem de forma direta para a construção do meu arquivo pessoal e da minha pintura. A partir da observação destas fotografias (que servem como modelo para a pintura) dou início ao meu processo de pintar, onde cada gesto e lembrança (que tenho da pessoa que foi fotografada) vão influenciando na escolha dos materiais, como a cor da tinta e também nos gestos que exerço ao segurar o pincel (podendo ser delicado ou mais intenso).

Encontrei no livro *Sociologia da Fotografia e da imagem*, de José de Souza Martins (2009) um dos aportes que me ajudaram a entender mais sobre o objeto fotográfico. Neste livro o autor fala sobre a fotografia e suas formas de apresentar, representar e relações estabelecidas acerca do retrato. Em uma reflexão, o autor descreve a fotografia como:

[...] conjunto narrativo de história, e não como mero fragmento imagético, se propõe como memória dos dilaceramentos, das rupturas, dos abismos e distanciamentos, como recordação do impossível, do que não ficou e não retornará. Memória das perdas. Memória desejada e indesejada (MARTINS, 2009, p.45).

A partir desse trecho do texto de Martins, meu pensamento começou a tomar forma a respeito da ausência e presença que aparecem na minha pintura de diferentes modos. A ausência evidencia-se através dos vazios, que são os espaços em branco (Fig. 01) deixados pela tinta que escorreu sobre a tela e que não deixam de ser indício ou signo de perda, pois a figura está incompleta, o escorrer não preencheu totalmente a superfície da tela, faltando partes que a completem de forma uniforme. A “memória das perdas” citada por Martins para mim é sinônimo de ausência e está relacionada com a morte, pois muitas das fotografias aqui utilizadas como modelo são de pessoas que faleceram. Neste ponto, as fotografias são um registro, a prova material de que aquela pessoa existiu.

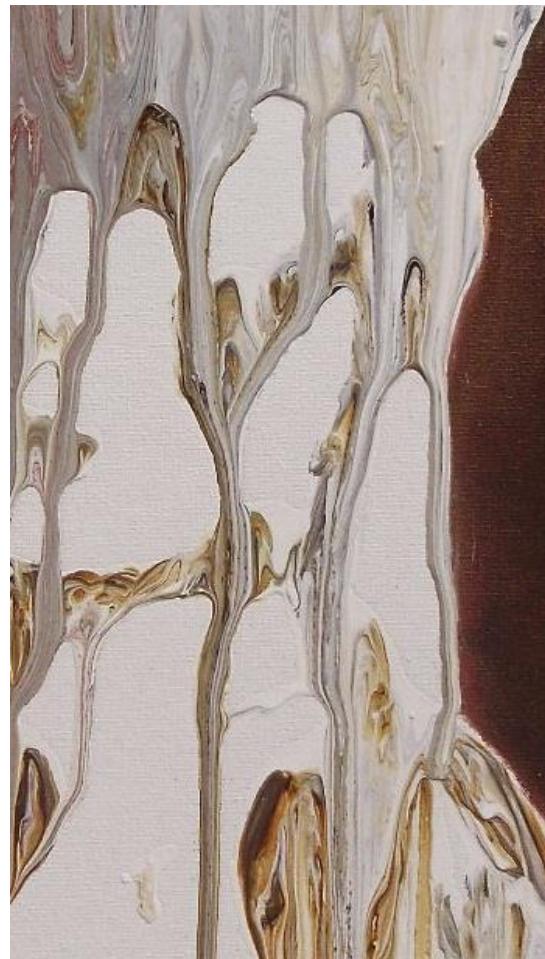


Figura 01: Detalhe: Ângela Monsam. Sem Título III. Tinta acrílica e vinílica s/ tela. 30 x 40 cm. 2010.

Outro autor que contribuiu para esta pesquisa foi Roland Barthes³. Em seu livro intitulado *A câmara clara*, descreve a fotografia como sendo “um certificado de presença”, ou seja, a comprovação material e física de que um dia aquela pessoa retratada existiu. As considerações que o autor fez ao longo deste livro, auxiliaram-me nas observações que faço das fotografias analógicas de meu arquivo pessoal. Estas fotografias não servem apenas como modelo para pintura, mas são para mim lembranças em forma de objeto. Ao ler a análise que Barthes fez das fotografias de sua mãe, após sua morte, fez com que eu recordasse de momentos, pessoas e objetos ao qual convivi na minha infância, como por exemplo, a casa dos meus avós construída pelos meus bisavós. Em estio colonial trazia em sua fachada as iniciais O. B. e o ano de 1936. Recordo-me de quando íamos visitar meus avós maternos nos finais de semana e ao me deparar-me com estas iniciais ficava imaginando o que poderia ser. Quando criança nunca perguntei aos meus pais o seu real significado, pois gostava de imaginar e criar a minha própria história para aquelas letras. Quando mais adulta fiquei sabendo que O. B. são as iniciais do nome do meu bisavô materno, o senhor Otto Becker, que foi quem construiu esta casa que fica na cidade de Morro Redondo⁴. Este encantamento, por assim dizer, proporcionado pela fotografia traz consigo um vazio, pois assim como para Barthes quando ao observar as fotografias de sua mãe não conseguia reconhecê-la em nenhuma, para mim é olhar para um passado de ausências e vazios. É a presença do objeto que evidênciia uma ausência, ou seja, da pessoa, do lugar, pois a casa ao qual falei hoje em dia está se desfazendo no tempo, as janelas estão caindo, o piso e telhado estão cedendo. Neste momento ausência e presença podem parecer à primeira vista o oposto uma da outra, mas ao longo do texto

³ Roland Barthes grande escritor, sociólogo e filósofo francês escreveu o livro intitulado *A câmara clara* no ano de 1984.

⁴ Interior da cidade de Pelotas no estado do Rio Grande do Sul.

pode-se compreender melhor o motivo pelo qual foram escolhidas para construir este percurso em torno da pintura.

Ao ler o livro *O que vemos, o que nos olha*, de Georges Didi-Huberman (1998), no capítulo “*A inelutável cisão do ver*”, voltei minha atenção para um fragmento onde o autor descreve que “inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha”. Segundo Didi-huberman:

[...] coisas a ver de longe e a tocar de perto, coisas que se quer ou não se pode acariciar [...] volumes dotados de vazios (Didi-Huberman, 1998, p. 35).

Neste aspecto a ausência é para mim este “volume dotados de vazios”, palavras tão distantes, mas ao mesmo tempo próximas e que a fotografia faz com que fiquem mais aparentes. Podemos tocá-la, acariciá-la, mas nada substituirá a sensação que temos ao tocar e acariciar a pessoa. Assim são as fotografias analógicas, objetos de registro, “são testemunhos, provas, documentos que você guarda” (RENNÓ, 2003, p. 11), e não sonhos ou partes imaginárias. Recorremos a elas muitas vezes para nos auxiliarem a relembrarmos do passado. Neste ponto a fotografia me aguça o desejo de utilizá-la não somente como modelo fotográfico, de onde podem ser retirados apenas os contornos da pessoa, mas transpor para a pintura, através do escorrer da tinta, a lembrança que tenho em relação a pessoa fotografada, que ao longo da vida cotidiana e corrida dos dias atuais vai se desfazendo, se perdendo no tempo e no esquecimento. Ao longo desta pesquisa percebi que a imagem *desfigurada* por esse escorrer é a mesma que, com o passar dos anos, irá se ausentar na fotografia analógica, tanto por questões de conservação, como também de umidade, entre outros. Ao focar nessa imagem figurativa, busco tornar presente, através da pintura,

o que um dia se ausentará na fotografia. Este “tornar presente” é o registro, de certa forma, de um apagamento que ocorrerá com o passar do tempo.

Ao conhecer melhor o trabalho e as obras do arquiteto e também artista plástico Lucas Simões percebi que além de utilizar palavras como memória, desfazer, que dão títulos a suas obras, Simões constrói através da desconstrução e observação de fotografias (de amigos e pessoas desconhecidas), porém o faz através de recortes com formato geométrico (das fotografias) e as sobrepõem através de colagens (Fig. 02 e 03).



Figura 02: Lucas Simões. Réquiem. Fotografias que compõem a série intitulada *Desretratos*, contendo 16 fotografias. 10 fotografias cortadas e sobrepostas entre chapas de acrílico. 41x31cm. 2010.



Figura 03: Lucas Simões. Réquiem. Fotografia que compõem a série intitulada *Desretratos*. 10 fotografias cortadas e sobrepostas entre chapas de acrílico. 41x31cm. 2010.

Esse apagamento, mencionado anteriormente, pode ser visto em um registro fotográfico que Simões fez quando visitou o Cemitério do Araça, São Paulo (Fig.04), em que nos é apresentado o registro de uma série de fotos de imagens/retratos de túmulos. O apagamento, neste caso, surge por questões naturais. As fotografias ficam expostas à ação do tempo, e o que servia de referência, indício da existência de uma pessoa deixa aos poucos de existir, restando apenas o seu nome. Se algum parente dessa pessoa for até o cemitério, irá deparar-se apenas com uma mancha branca, sendo esta apenas um índice da ausência da imagem que se desfez no tempo.



Figura 04: Lucas Simões. Registro, 19 de Nov. de 2009 em cemitério do Araça SP.

A escritora, artista e também professora Katia Canton em seu livro “*O tempo e Memória*”, fala um pouco sobre como a memória tem sido abordada nas obras dos artistas contemporâneos, aponta que a apresentação da memória:

[...] consiste em um ato de resistência à tendência a um estado de quase amnésia decorrente da rapidez da vida cotidiana atual. (CANTON, 2009, p. 57).

Quando Katia afirma que a memória é também “[...] um testemunho de riquezas afetivas que o artista oferece ou insinua ao espectador [...]” (CANTON, 2009, p. 22), faço uma relação com as fotografias que compõem álbuns de família, pois quando as observo, relembrro de fatos ocorridos, momentos, lugares e pessoas. Neste aspecto reside outro motivo pelo qual escolho e tenho interesse nas fotografias – em especial de parentes e amigos – que além de exercerem a função de modelo para a pintura (Fig. 06), devido ao uso destas fotos, o trabalho toma um rumo mais pessoal, no sentido íntimo da palavra mesmo, pois essas fotografias são de meu acervo e tal importância apresenta-se no ato de criar. Essa aproximação com as pessoas influencia na cor da tinta, no gesto, no tempo de feitura, no trabalho em si. Segundo Canton:

[...] a evocação das memórias pessoais implica a construção de um lugar de resiliência, de demarcações de individualidade e impregnações [...] É também o território de recriação e de reordenamento da existência – um testemunho de riquezas afetivas que o artista oferece ou insinua ao espectador, com a cumplicidade e a intimidade de quem abre um livro. (CANTON, 2009, p. 21 – 22).

Canton sugere pensarmos a memória como “um território de recriação e reordenamento” (CANTON, 2009, p. 22), assim como em minhas pinturas, onde a partir dos gestos, traços e utilizando como auxílio a fotografia, desconstruo formas regulares, mas ao mesmo tempo a imagem se reconstrói e criam-se, através do escorrido sobre a tela, outras irregulares que vão se reinventando por um percurso pré-determinado. Essa interrupção do escorrer ocorre quando a figura está completamente irreconhecível se comparada à da imagem fotográfica que deu origem a pintura. Desse modo, desconstruir e reconstruir são palavras que descrevem objetivos que busco retratar na pintura, mas que por oposição à primeira palavra resulta na construção de uma nova imagem, uma nova figura com peso material, onde a tinta líquida e espessa se solidifica após a secagem, torna-se o seu corpo, ou seja, corpo da pintura que como nosso corpo é matéria, orgânico e líquido.

Por intermédio dessas desfigurações dos retratos, construo também um ambiente visual onde a imperfeição de algo ou alguém se apresenta escorrendo pela minha pintura. Questões relacionadas ao corpo aparecem intrinsecamente, expressam descontentamentos, e a imperfeição de algo que está longe de ser perfeito.

Analizando alguns trabalhos de 2011, percebo o quanto o estado emocional, que estas fotografias me causam, aparece intrinsecamente nas pinturas. Em trabalhos (Fig.05), em que as cores frias evidenciam-se, as fotografias utilizadas como modelo, além de serem em preto e branco, em alguns casos, também eram de pessoas que já faleceram. Um exemplo de uma fotografia analógica é a figura 06, na qual a pessoa fotografada é minha avó quando jovem.

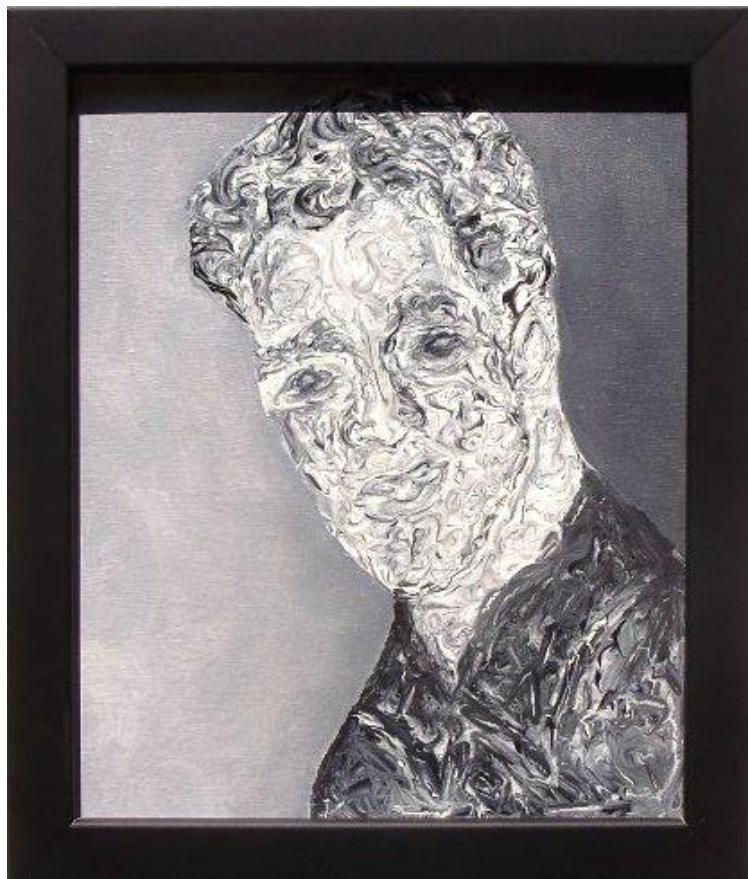


Figura 05: Ângela Monsam. Melancolia.

Tinta acrílica e vinílica s/ tela. 26 x 31cm. 2010.



Figura 06: Arquivo pessoal.

2. Fotografia analógica e apropriações

Neste capítulo apresento artistas brasileiros e estrangeiros que expandiram minha percepção diante das fotografias analógicas, digitais e também em relação a representação figurativa, porém de difícil identificação, como observei nos trabalhos da artista plástica chilena Gracia Barrios. Entretanto, se faz necessário relembrar de Francis Bacon e Glenn Brown que contribuíram na investigação realizada em 2011. Bacon fazia uso de fotografias de amigos, pois para ele é fundamental pintar a partir de fotografias de pessoas do seu convívio e através da pintura distorce e deformava a figura humana da foto. Brown com sua representação também figurativa, porém disforme, faz uso da apropriação de reproduções de imagens de obras de pintores renomados na história da arte. Ambos auxiliaram o desenvolver da pesquisa para que eu resolvesse melhor questões relacionadas com a deformidade de minhas pinturas e a utilização das fotografias de meu arquivo pessoal como modelo para tal.

Para esta pesquisa as obras da artista brasileira Rochelle Zandavalli⁵, ajudaram na compreensão desta “impregnação, reordenação da existência e demarcação de individualidades” de que Canton nos fala, mostrando-se de forma explícita em seus trabalhos. A artista utiliza a fotografia como o próprio suporte para o trabalho assim como, para mim, a tela o é para a pintura. Rochelle se apropria de fotografias antigas e agrupa novos sentidos a elas, pois no seu trabalho o que surge na fotografia é a visão da artista e não o sentido verdadeiro que aquela fotografia tem. Por exemplo, na figura 09 não sabemos se os nomes, que a artista bordou nas blusas das duas crianças, são

⁵ Artista gaúcha mestre em Poéticas Visuais pelo Instituto de Artes da UFRGS. Atualmente é professora de Extensão do Núcleo de Fotografia da UFRGS e também de Fotografia, e de Estética e História da Imagem na Unisinos.

realmente delas, ficando a dúvida se é verídico ou apenas “invenção”. Através do bordado ou inserindo cor à linha, Rochelle nos mostra pequenos detalhes que à primeira vista poderiam ter passado despercebidos, ou que muitas vezes nem existiram, além de brincar com a linha criando frases, novas formas, objetos, acessórios e nomes para as pessoas da fotografia, como pode ser visto em sua série intitulada *Rever: retratos ressignificados* (Fig. 07, 08 e 09). Rochelle explora e agrega valor e sentidos as fotografias analogias.



Figura 7: Rochelle Zandavalli, Série *Rever: retratos ressignificados*, 2009 – 2012. Fotografia apropriada e bordado.



Figura 08



Figura 09

Detalhes de algumas das obras da série *Rever: retratos ressignificados*, 2009 – 2012.

Alguns artistas latino-americanos voltam o olhar para a sua cultura, suas vivências, abordando temas com críticas políticas e sociais. Gracia Barrios⁶ é um desses artistas, pois insere questões sociais em seus trabalhos. A obra intitulada *Casal* (Fig. 10) me parece ter forte crítica nesse sentido: Quem foram ou são esses indivíduos? Que importância isso tem nas nossas vidas?

Uma característica marcante em suas obras é a presença de manchas que mascaram os rostos dessas pessoas, dificultando sua identificação. No caso da obra *Casal*, o título guia meu olhar, me forçando a buscar na imagem onde está o casal. Percebo isso pelos contornos, que sugerem os bustos de duas pessoas e, analisando melhor a imagem, vejo que a figura da esquerda do espectador está de perfil, pois é possível identificar um nariz e uma mancha sugerindo ser, talvez, uma orelha. No entanto, a figura da direita não possui nenhuma característica a mais e parece estar de frente para mim, resta somente seu contorno. Parece, ainda, que a artista não quer possibilitar ao observador qualquer identificação possível destas pessoas. Em muitos de meus trabalhos, na série denominada *Retratos* (Fig. 11), os títulos das obras são as iniciais do nome da pessoa “retratada”, deixando, assim, algum indício de quem possa ser. Neste caso, Gracia não me permite qualquer reconhecimento deste indivíduo. Ao tomar distância da obra, é possível identificar melhor uma orelha, um nariz, mas com algumas dificuldades. Figura e fundo se unem nessa obra, formando uma só imagem. O ar misterioso e fantasmagórico de suas obras me deixa ainda mais curiosa para saber como eram aqueles indivíduos.

⁶ Grande pintora chilena e filha do escritor Eduardo Barrios. Atualmente está com 87 anos.

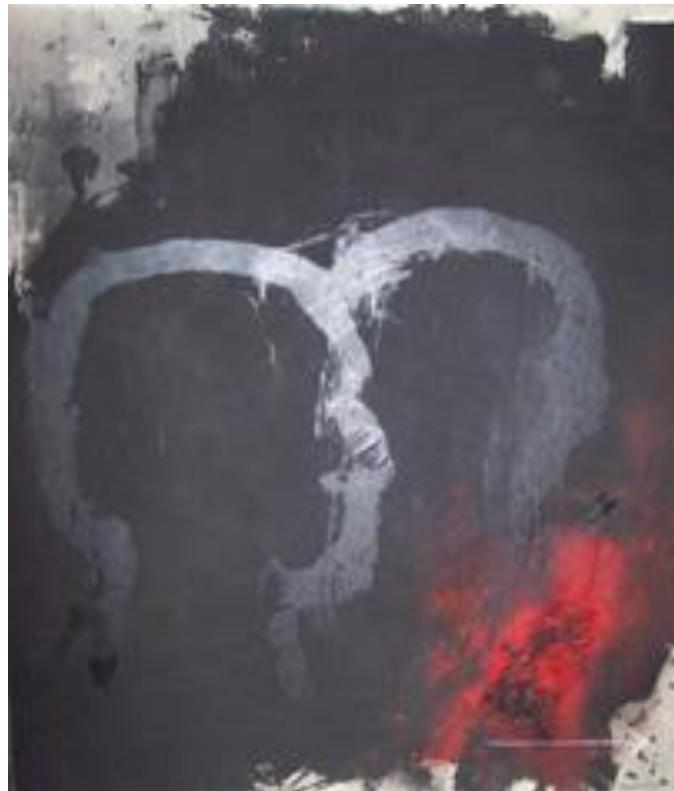


Figura 10: Gracia Barrios, *Casal*. Óleo sobre tela, 183 cm x 158 cm.



Figura 11: Ângela Monsam. **Retrato de C. T. C.**

Tinta acrílica e vinílica s/ tela. 50 x 60 cm. 2010.

O fundo, em certos momentos, se funde com a figura e não consigo ver quem está à frente de quem. Um é o complemento do outro. Não posso fragmentá-los, pois se o fizesse, talvez a pintura perderia o seu sentido, que ainda não sei explicar qual é. Esta obra de Gracia (Fig. 10) me faz pensar a respeito disso, sobre quem são essas pessoas. São desaparecidos? Pessoas que vivem nas ruas por onde passamos todos os dias? Mas será que realmente percebemos sua presença? Algumas passam despercebidas, são parte da cidade e de suas ruínas, de seus prédios, de sua identidade urbana.

A dificuldade da identificação dos indivíduos é proposital em meus trabalhos, pois o intuito é o de dificultar a identificação do retratado, independentemente do título ser as iniciais de um nome. Talvez quem identifique os retratos em minha pintura sejam pessoas próximas a mim e que conhecem profundamente minha poética e com quem me relaciono no dia a dia.

Outra artista que utiliza temas com crítica social e a apropriação de imagens e objetos é Rosângela Rennó. O trabalho dessa artista instigou meu interesse pela apropriação de objetos. Em certo ponto da pesquisa, houve um conflito íntimo. Logo após uma conversa com o orientador Ricardo Mello, me coloquei a seguinte dúvida: Por que não utilizar objetos apropriados? A minha “recusa” por utilizar objetos apropriados (comprados ou doados), em vez dos que posso no meu arquivo pessoal, como fotografias, álbuns de família, objetos pessoais, estava relacionada com o rumo pessoal que estas pinturas estabelecem junto ao processo de pintar. A afetividade, estando relacionada diretamente com os objetos e com as pessoas fotografadas, me possibilita explorar de forma mais franca a desconstrução da imagem figurativa, por meio da pintura, traços e feições dos

seus rostos que vão sendo modificados ao longo do escorrer desta tinta viscosa. Com o trabalho de Rennó, percebi o quanto estes objetos apropriados ajudaram a construir sua poética, pois se tratam de anos de estudos, de apropriações e compras em feiras de antiguidades. E o resultado me impressiona: são intervenções fortes, como o trabalho que faz parte da série Vermelha (Militares) (Fig. 12), cujas obras, ao serem observadas, fazem aguçar o meu olhar.



Figura 12: Rosângela Rennó. *Sem título (Mad Boy)*, 2000, da Série Vermelha (Militares), 1996/2000, 180 x 100 cm, fotografia digital em papel Fuji Crystal Archive, laminada. Coleção particular.

Observo que tem se tornado freqüente, novas produções e ações artísticas que utilizam a “apropriação criativa de algo preexistente, elevando-o ao patamar de objeto artístico⁷”. A partir desta provocação comecei a cogitar a possibilidade de utilizar e intervir em objetos apropriados. Em maio deste ano, em uma viagem a Buenos Aires, tive a oportunidade de conhecer a feira de San Telmo, um lugar para pessoas que apreciam objetos antigos e também para colecionadores, pois é uma feira de antiguidades característica da cidade. Nessa feira, encontrei um álbum de fotografias analógicas (Fig. 13 e 14), desses que geralmente nossas avós possuem. Assim, resolvi comprá-lo e com ele vieram fotografias, cuja procedência o vendedor não soube me dizer. No retorno ao Brasil, elaborei um novo trabalho pensado a partir de uma análise realizada nas fotografias que vieram dentro deste álbum. Algumas são datadas do ano de 1922 e estão se perdendo no tempo, pois possuem manchas esbranquiçadas, amareladas, de forma que em uma delas não é mais possível identificar o rosto que um dia foi de uma criança. Então, teve início a construção de um álbum por meio do qual eu pudesse expor, em forma de pintura, a desconstrução que ocorre naturalmente nas fotografias analógicas com o passar dos anos e também na nossa memória. O resultado foi a obra intitulada *Álbum de desmemorias*⁸ (Fig. 15 e 16) no qual exponho fotos-pinturas que problematizam questões, como o apagamento e a perda. Através das lembranças e com o auxílio do modelo fotográfico, construo, a partir da desconstrução da figura pelo escorrer da tinta, pinturas que expressam o meu modo de representar o desfazer tanto dos objetos fotográficos como das pessoas que foram retratadas.

⁷ Comentário de Miguel Jorge presidente do Santander Cultural, a respeito da exposição intitulada Apropriações/Coleções realizada no ano de 2002 no período de 30 de junho a 29 de setembro no Santander Cultural. (JORGE, 2002, p. 3).

⁸ Palavra utilizada pelo artista Lucas Simões e que denomina uma série de 10 fotografias cortadas e sobrepostas entre chapas de acrílico, 41 x 31 cm.



Figura 13. Arquivo pessoal.



Figura 14. Imagem no interior do álbum.



Figura 15: Ângela Monsam. *Álbum de desmemórias*. Tinta acrílica e vinílica sobre algodão cru, álbum de fotografias. 13 x 22 cm. 2014.



Figura 16: Detalhe do trabalho.

Recentemente conheci as obras da artista gaúcha Luísa Ritter que faz uso do seu arquivo fotográfico pessoal (Fig. 18) na criação de suas obras. Suas pinturas me causou uma proximidade, pois vejo a sua história familiar sendo recontada, reconstruída e reinventa por suas mãos. Luísa reporta para a pintura (Fig. 17) de uma forma bem pessoal. Embora seja possível reconhecer objetos e lugares, são pinturas esmaecidas, muitas vezes parecem ser aguadas (uma característica da técnica de aquarela) e pode-se encontrar em alguns momentos o escorrer da tinta líquida.



Figura 17: Luisa Zimmer Ritter. *Nível Dudu/Cena I*. Técnica mista sobre tela. 40 x 50 cm. 2009.



Figura 18: Luísa Zimmer Ritter. 40', 50', 60. Exposição Carrossel - Galeria Emma Thomas – São Paulo, SP. 28.01/03.03.12.

Fotografia retirada do site da artista.

A artista em entrevista a Marina Mantovanini, comenta a respeito do porque da utilização de fotografias de familiares e como estas pinturas carregam, de certa forma, sua história, onde a artista gostaria de voltar ao passado e vivenciá-lo novamente. Segundo Ritter:

Foi procurando em minhas referências que encontrei um mundo muito rico de imagens, fotos [...] produzidos ao longo da vida pela minha família. Vejo o tempo passado como relíquias. Hoje são poucas as coisas que resistem ao tempo [...]. Levo [as antigas fotografias] como inspiração para criar [...]. Resgato essas lembranças que vejo nas fotos de uma forma quase cronológica. É uma experiência de resgatar o passado. Quem dera poder voltar no tempo com toda essa bagagem já vivida. Certamente, iríamos deixar mais lembranças de momentos bem vividos, registrando os mesmos passos para serem vistos no futuro. (MANTOVANINI, 2013).

Quando comento que o trabalho desta pesquisa tem tomado um rumo ainda mais pessoal, refiro-me a estas experiências, assim como Ritter, foram vivenciadas na infância. Lembranças do cheiro das flores no antigo jardim que se estendia por toda a frente da antiga casa que meus avós moraram. Dos almoços de domingo que reuniam toda a família. As comidas, os pratos brancos com detalhes em ornamento verde, laranja ou azul e onde eram servidas as sopas, as sobremesas, a cadeira azul onde somente meu avô materno costumava sentar. Todas são lembranças que emergem quando observo as fotografias analógicas de meu arquivo pessoal. Transfiro para a pintura, através do escorrer da tinta, esse apagamento e re-construção da minha memória, e estas lembranças influenciam na escolha dos materiais, como por exemplo, a cor da tinta. Retornando ao tempo da graduação e dos primeiros estudos que deram inícios a esta pintura que escorre pela tela,

os tons utilizados eram geralmente os terrosos e cinzas coloridos. Ao reportar-me para os momentos da infância, quando as férias de inverno e verão eram na casa dos meus avós maternos. Recordo quando meu avô costumava utilizar a “greda”⁹ para construir bonecos e animais que serviam como brinquedos. Estes tons terrosos é a argila, é terra e tem cheiro de infância. Ao observar estas fotografias, percebo que não é somente uma tentativa de representar essa re-construção da lembrança da pessoa retratada, mas também as experiências, os cheiros que ficou no tempo passado. Ao pintar vou recordando de sons, como os do assoalho da sala principal, que quando alguém caminhava estremecia, fazendo com que a cristaleira balançasse e os vidros e cristais produzissem sons. O sofá antigo em couro vermelho, do mesmo vermelho que algumas vezes pode ser encontrado na minha pintura. O azul da cor do céu de Morro Redondo, que para mim só existia lá, um azul “limpo”, cor da cadeira de meu avô, cor também dos olhos da minha bisavó materna. Se por um lado a cor azul é uma cor considerada fria, para mim é quente, pois carrega o aconchego familiar. Posso assim dizer que estas pinturas são o retrato da minha infância, da minha história e memória.

⁹ Palavra que meu avô utilizava para denominar argila.

3. Ausência do ser x Presença dos objetos

Será que ausência e presença podem ser relacionadas? Um objeto ou uma pessoa que não mais está no lugar que costumava estar – neste caso do objeto – ou entre nós (como em relação a pessoa), estariam ainda presentes de alguma forma?

Quando retiro um objeto de um lugar e o coloco em um novo ambiente, ao olhar para o vazio antes ocupado por este objeto, lembrei dele. Por exemplo, imagine a seguinte situação: pense em uma parede grande, com 2,80m de altura e 5m de comprimento, onde há um espelho emoldurado com 1,50m de altura e 4m de comprimento. O que o objeto deixou foi apenas a lembrança de que ele ocupava aquele lugar, mas agora o que estará presente neste momento será o seu vazio. Assim, a ausência é observada na minha pintura de um modo diferente. Através dos espaços em branco (onde a tinta que escorreu não preencheu completamente a superfície da tela) percebo que a imagem formada pela tinta líquida não está em sua forma completa, pois faltam pedaços desta figura que se desfaz com o escorrer. É como se faltassem partes do corpo.

No caso de uma pessoa, quando esta viaja, se muda para outro lugar ou morre, o lugar que ela costumava ocupar dentro daquele espaço, seja ele qual for, estará impregnado de sua ausência, pois nós a tornaremos presente no nosso dia a dia por meio de lembranças, recordações, ou seja, da memória, “mas para lembrar é preciso acreditar que o lembrado ocorreu, existiu” (MICHELON, 2011, p. 60).

Sendo assim, no que diz respeito à fotografia, de certa forma ela traz o passado para o presente, “uma ilusão de tempo aprisionado” (Ibid., p. 59), que não deixa que aquele momento caia em nosso esquecimento e faz com que pareça “ser a condição singular para que um momento dure a vida inteira” (Ibid. p. 60). Mas a fotografia também traz, algumas vezes, a sensação da perda, da ausência da pessoa que está presente na fotografia, mas ausente em nossas vidas.

3.1 A pintura da ausência

Após a pesquisa da minha graduação, não fixo minha poética somente na desfiguração do retrato. Detengo-me agora em um rumo ainda mais pessoal e biográfico, onde a ausência das pessoas vistas na fotografia e donas de antigos objetos (apropriados por mim) vem influenciando muito na minha poética.

Recentemente perdi uma pessoa muito próxima e de extrema importância na minha vida. Com esta perda surgiu o primeiro trabalho pensado a partir da ausência (Fig. 19). Nesta pintura não utilizei somente a tinta, porque comecei a explorar novas técnicas como a colagem e introduzi materiais diferentes junto à pintura, como, por exemplo, a radiografia.

Observando minhas pinturas, notei que o espaço em branco deixado pela tinta sobre a tela pode ser um indício de uma ausência. Resta somente um vazio que não foi preenchido pela tinta.

Olhando para a radiografia da região da laringe¹⁰ (utilizada no trabalho – Fig. 19), notei que as manchas esbranquiçadas (visíveis ao serem expostas à luz) remetem ao espaço em branco presente na pintura. São manchas impregnadas por um vazio, identificando uma parte do corpo que está lesionada e se deteriorando por causa das células cancerígenas.

Este espaço vazio é um signo, representa a ausência de uma área do corpo que fez parte daquela pessoa, mas que aos poucos está se desfazendo, assim como a tinta que escorreu no processo pictórico desfazendo o ilusionismo da fotografia.

Francisca Michelon em seu texto *“Desaparições na imagem fendida da memória: o desafio em não esquecer”* nos diz que nem sempre a ausência quer dizer morte. Francisca analisa duas obras, uma do artista Oscar Bony e outra do fotógrafo Gustavo Germano, em ambas as obras “a morte é uma presença”. (MICHELON, 2011, p. 59).

No caso do processo deste trabalho (Fig. 19) a morte é sim uma ausência, uma lacuna deixada, um espaço desocupado, um vazio que não pode ser preenchido, estando presente apenas a ausência e não mais a pessoa.

¹⁰ Segundo o dicionário Michaelis, “laringe” significa: órgão de constituição complexa, de esqueleto cartilagíneo, situado na região média e anterior do pescoço, na frente da porção inferior da faringe, formando a parte terminal superior da traquéia. É o órgão essencial da fonação. (WEISZFLOG, Walter, 2007, s/n).



Figura 19: Ângela Monsam. *Ausência*. Pintura, colagem, madeira, radiografia. 13 x 18 cm. 2012.

Quando incluo a radiografia de uma região do corpo que era daquela pessoa, acabo tornando-a parte da obra, como se ela não estivesse somente ali sendo retratada/desfigurada, mas a obra em si, como se fizesse parte da pintura. Além disso, este objeto não carrega somente uma imagem, mas também a dor da perda. A destruição presente nestes trabalhos é na verdade a tentativa de retratar uma determinada morte, como por exemplo, as radiografias utilizadas nos trabalhos demonstram/revelam que foi diagnosticado o câncer na região da laringe, e em decorrência da gravidade do caso a pessoa veio a falecer. Desse modo, reporto para a pintura um fato universal: o corpo destruído pela decomposição, a matéria se desfazendo.

Após o uso de uma radiografia na feitura das pinturas, foram sendo investigados ainda outros objetos ao longo da pesquisa. No segundo semestre de 2011 ingressei no Curso Técnico em Telecomunicações no IFSul¹¹. Nos dois primeiros semestres freqüentei as disciplinas de eletrônica e instrumentação¹², ambas contribuíram para a construção do trabalho intitulado *Sem Título* (Fig. 20 e 21). Um tríptico no qual componentes eletrônicos aliados a radiografia e pintura criam uma atmosfera inesperada, talvez desordenada. Mas o que esperar do observador? Nem sempre ele fará a leitura que o artista quer que faça diante do seu trabalho. No livro intitulado Rosângela Rennó: depoimento, em que a artista concedeu uma entrevista a Maria Angélica Melendi e Wander Mello. Destaco um momento da entrevista em que Rennó comenta sobre uma situação que a deixou surpresa, mas que lhe é agradável: a de quando o artista percebe as outras tantas leituras que os trabalhos podem ter. Rosângela explana sobre a breve análise, que a também artista plástica,

¹¹ Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-Rio-Grandense – Campus Pelotas.

¹² Disciplinas que compõem a carga horária obrigatória do curso, onde são estudados componentes e instrumentos do campo da eletrônica, como por exemplo, diodos, resistores, osciloscópios, fontes, multímetro, voltímetro, etc.

Regina Silveira fez sobre uma das obras expostas na exposição intitulada Bienal 50 anos realizada no ano de 2001 na cidade de São Paulo (Fig. 12) onde o vermelho cobre toda a fotografia:

[...] Regina Silveira comentou que era muito impressionante, pelo vermelho, que é cor de sangue, mas que as fotos eram muito românticas. Levei um susto ao ouvi-la falar assim, pois a última coisa que queria é que vissem aqueles militares como românticos. Mas observando melhor, pensei: será que ela não tem razão? Será que eles não são mesmo românticas? [...] Voltei a analisar as imagens, e das 16 que compõem a série, diria que um terço é realmente de fotos românticas. [...] O assustador é justamente sermos capazes de olhar para elas com alguma ternura, e o vermelho-sangue funciona como um filtro para nos lembrar que essa ternura é inaceitável. (SILVA, RIBEIRO, 2003, p. 19-20).

Através das diversas leituras que as obras nos proporcionam, no que o trabalho em certo momento pode mudar, nossa percepção pode ser alterada, assim como a de Rosângela. Para mim, o trabalho não está concluído no momento em que este é exposto dentro de uma galeria, pelo contrário, o trabalho se faz e refaz ao longo das diversas leituras dos espectadores (tanto leigo, como também pessoas que possuem domínio na área das artes visuais). Esta é outra forma segundo a qual o trabalho constrói sua “história, pois tem esse “poder” de fugir do nosso controle, assim como a tinta que escorre nessas telas. Embora o tempo desse escorrer seja controlado, não conduzo-o, ele é guiado apenas pela gravidade, percorre o seu caminho cobrindo a superfície plana da tela. A minha busca na pintura, através desses trabalhos, é propor “que o espectador formule suas próprias conexões, teça suas próprias intertextualidades”(SILVA, RIBEIRO, 2003, p. 12).



Figura 20: Ângela Monsam. *Sem título*. Pintura, madeira, radiografia, plástico, alumínio, resistores, LED's e três conjuntos com quatro pilhas cada.
13 x 18 x 17 cm cada quadro. 2014.

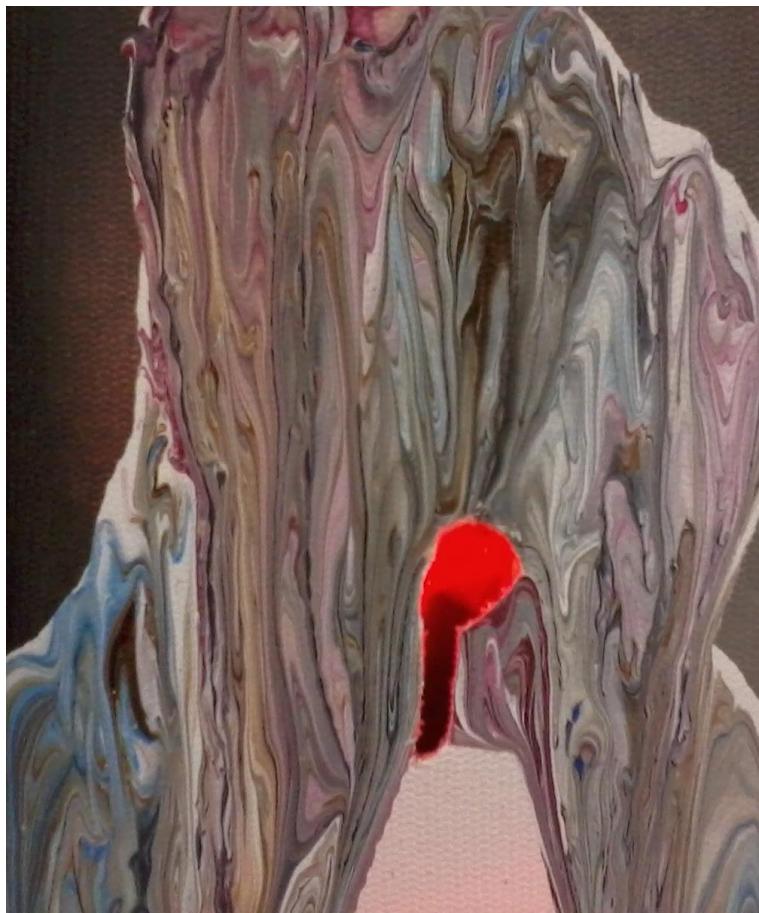


Figura 21: Detalhes do trabalho com os LED's ligados.

Em trabalhos anteriores a esta pesquisa uma das motivações do fazer pictórico era dificultar o reconhecimento ou qualquer identificação que o espectador pudesse ter diante da figura pintada sobre a tela, como na pintura intitulada *Ausência* (Fig. 19) exposta na galeria A Sala do Centro de Artes no final do ano de 2012. Nessa oportunidade, observei, quando exposta na parede a radiografia, que compõem este quadro, torna-se quase que imperceptível. Depois da exposição, observando e escutando (anonimamente) comentários dos visitantes comecei a pensar em tornar esta radiografia mais perceptível aos olhos do observador. Naquele momento, essas disciplinas¹³ começaram a contribuir para o grande passo que minhas pinturas e pesquisa tiveram nesse período de estudos. Para evidenciar a radiografia do modo que pretendia é necessário acrescentar uma fonte de luz, o que instaurou uma dúvida: qual fonte? Observando alguns objetos, como uma lanterna, iniciei um projeto para desenvolver a minha fonte de luz. Assim, em recente conversa com o professor Luciano Timm¹⁴ a respeito da confecção de uma fonte de iluminação, notamos que não são necessário muitos componentes para construí-la. Em um primeiro momento, basicamente foram utilizados dois LED's (Light Emitting Diode – Diodo Emissor de Luz), dois resistores, uma lâmina de vidro (5x10cm) e um suporte para armazenar quatro pilhas alcalinas que irão fornecer uma tensão de 6V (Volt), suficiente para produzir a luminosidade desejável para o trabalho. O vidro é um ótimo meio para propagar estes feixes de luz que percorrem sua superfície e expandem-se, propiciando a iluminação de uma área maior da radiografia, porém após vários testes percebi que a luz do LED ficava mais intensa quando coloca em cima de um papel alumínio, por este motivo optei pela utilização de uma lâmina (5x10cm) de papel alumínio, sobre ela coloquei os dois LED's (com uma

¹³ Eletrônica e Instrumentação.

¹⁴ Professor que ministrou a disciplina de Eletrônica no curso Técnico em Telecomunicações no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Sul-Rio-Grandense – Campus Pelotas, no ano de 2011.

distância de uns 5cm entre eles) e para que os LED's não se soltassem ou ficassem tortos, coloquei por cima uma lâmina de um plástico mais resistente (destes que são utilizados em encadernações) de mesmo tamanho. Com auxílio de fitas adesivas colei esta “placa” posicionando-a de forma que os LED's iluminassem melhor a área da radiografia que está exposta (frontalmente). Para que os feixes de luz não se expandissem para fora desta área delimitada, cobri com uma fita adesiva (da mesma cor que o papel kraft) toda a região da tela (Fig 22 e 23), ficando amostra apenas os dois resistores, pois o componente aquece quando alimentado por uma tensão, os fios e o suporte onde as pilhas são colocadas.



Figura 22.

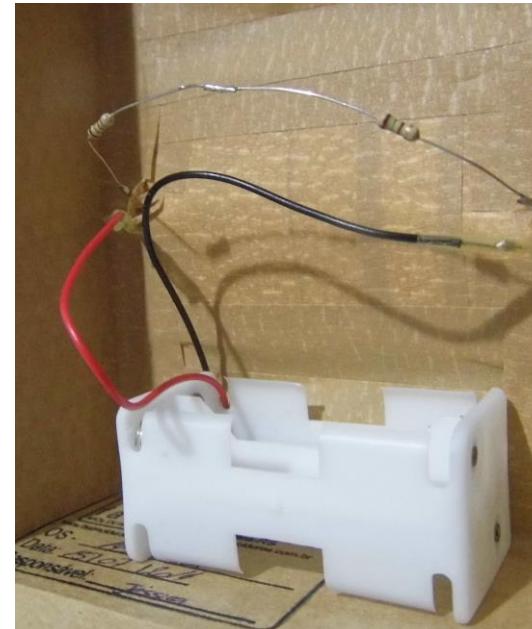


Figura 23.

Detalhes do trabalho na parte externa atrás da tela.

Outro fato importante deste trabalho foi a escolha da cor do LED. Primeiramente seriam utilizados apenas LED's de auto brilho, ou seja, sem nenhuma cor que pudesse interferir no trabalho, já que o intuito é apenas de iluminar e evidenciar a radiografia (Fig. 21). Entretanto, durante o experimento, fomos surpreendidos com o brilho avermelhado do LED e mais ainda quando o polarizamos inversamente, fazendo com que a luz se torne esverdeada. Essa surpresa contribuiu de maneira positiva, pois ao colocar o LED atrás do quadro (próximo a radiografia) e observando pela frente (visão frontal) do trabalho, a luz vermelha deu maior profundidade à radiografia, quebrando a coloração azulada que a lâmina utilizada neste trabalho tem, pois é como se eu provocasse “um ruído, um curto-círcito, que faz com que o espectador não fique diante de uma imagem precisa” (SILVA, RIBEIRO, 2003, p. 13).

4. A escolha por novas superfícies: os objetos e seus significados.

A escolha por novas superfícies se deu a partir de uma análise a respeito de objetos com cargas simbólicas, afetivas e que trazem consigo lembranças, recordações do meu passado. Quem de nós não se lembra de quadros nas casas de amigos, familiares, geralmente dos avós, com imagens que se pareciam com fotografias (Fig. 24), mas que na verdade eram pinturas, nas paredes das salas e dos quartos? Essas fotos/pinturas retratavam a figura de uma mulher e de um homem, recordações de um casal, da geração de uma família, registros talvez para a construção de uma árvore genealógica. Tenho a forte lembrança, de ver nas paredes da casa de minha avó e familiares esses quadros, que por muitas vezes achei que fossem fotografias. Porém, hoje, analisando melhor, pude perceber que são na verdade pinturas realistas, mas estas não eram coloridas e sim, em grande parte preto e branco. Esse pode ser o motivo pelo qual eu pensava que se tratavam de fotografias analógicas que geralmente compõem álbuns.

Então, a partir dessa lembrança, elaborei o trabalho intitulado Avós (Fig. 25) onde transfiro para a pintura a minha visão em relação aos quadros que convivi grande parte da minha infância. Ao fazer essa transferência, reporto para a tela, não somente a imagem deste casal, mas recordações do meu passado e como a tinta que escorre pela tela, estas lembranças vão se desfazendo com o passar do tempo. Estes quadros/fotografias/pinturas sempre retratando casais me faz lembrar de uma pequena frase onde Barthes descreve que na verdade “o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente [...] (BARTHES, 1984, p. 13). A fotografia é, sem dúvida, um registro do que

passou e isso aparece em meu trabalho através do escorrido que, em um período curto, desfaz o que por segundos existiu.



Figura 24: Arquivo pessoal.



Figura 25: Ângela Monsam. Avós. Tinta acrílica e vinílica, cola sobre tela. 32 x 22,5cm. 2014.

O segundo trabalho foi pensado a partir de outro objeto de cunho familiar, neste caso um pingente (Fig. 26), desses que são relicários e que podem ser colocadas fotografias no seu interior. No caso desse objeto, ao abri-lo encontrei a fotografia de um casal. Esse por si só já tem um peso emotivo bastante forte, é a lembrança de uma pessoa, e carrega consigo no peito não somente uma fotografia, mas também uma recordação, um sentimento.

A partir da observação, comecei a pensar na possibilidade de desconstruí-lo, como se ele estivesse sido submetido ao um derretimento. O mesmo ocorre na minha pintura, pois devido à tinta ser líquida, quando coloco a tela na posição vertical ela escorre e forma esta imagem derretida. Utilizando um ferro de solta e o estanho (solda comum a base de estanho e chumbo, utilizada para soldar cobre e suas ligas, como latão e zinco) manipulei na superfície do pingente, com movimentos verticais e aleatórios, o estanho derretido. Dentro do objeto coloquei uma foto/pintura de uma pessoa importante na minha vida. Fiz um recorte do tecido algodão cru no formato apropriado para colocar dentro do pingente e pintei sobre esta superfície deixando a tinta escorrer no objeto “derretido”. Esse é o primeiro trabalho pensado também na transformação do objeto apropriado. Nele, pingente e pintura unem-se no processo de *dês-construção*.



Figura 26: Ângela Monsam. *Relicário*. Pingente folhado a prata, algodão cru, tinta vinílica e acrílica, cola, estanho para solda, caixa de madeira, almofada de couro. 11 x 14,5 x 11 cm. 2014.

5. Considerações finais

Quando me distancio e volto meu olhar para a produção que foi desenvolvida nos últimos dois anos de pesquisa percebo que a pintura, que antes ocupava somente a superfície plana da tela abre espaço para novas possibilidades e experimentações. Grande parte destas mudanças se deve as novas possibilidades e experiência que vivenciei neste período. Ao me afastar por um tempo curto, porém significativo, do campo da arte, expandi meus horizontes conhecendo novas áreas que ajudaram a desenvolver uma nova produção que sustenta esta pesquisa. Experiências relacionadas ao meu convívio familiar possibilitaram a utilização e inserção de objetos (de meu arquivo pessoal e apropriados) à pintura e intervir nestas superfícies, até então desconhecidas por mim, mudou meu olhar que antes estava somente voltado para o campo da pintura, como por exemplo, o pingente mudou minha percepção em relação às dimensões, que antes era somente pensada na superfície plana da tela, mas agora vai para o tridimensional forçando-me resolver questões como profundidade, escolha de suporte e apresentação deste trabalho. Na investigação realizada em 2011 alguns materiais foram explorados, como a cerâmica e o chocolate, com o avanço destas buscas meu propósito é de continuar explorando novos materiais e superfícies. No início desta pesquisa, quando ainda estava no projeto, havia o desejo de trabalhar com o vídeo, o que acabou não acontecendo, pois sinto a necessidade de um maior estudo a respeito deste campo da arte que me é desconhecido. Esta possibilidade não está descartada e pretendo explorá-la em pesquisas futuras.

6. Bibliografia

ANGELI, Juliana. "A ressignificação do retrato fotográfico na arte contemporânea." In: **Mestiçagens na arte contemporânea**, Porto Alegre: Editora da UFRGS, p. 167 – 181, 2007.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **A terra e os devaneios da vontade: ensaios sobre a imaginação das forças**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

BARTHES, Rolland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DIDI - HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo, editora 34, 1998.

HEIDEN, Roberto. **O museu como um lugar para a memória da arte contemporânea**. Originalmente apresentado como dissertação de mestrado, Universidade Federal de Pelotas, 2008. Disponível em: < <http://www.ufpel.edu.br/ich/ppgmp/dissertacoes/heiden2009/> >. Acesso em: 27 jun. 2012.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2009.

MICHELON, Francisca Ferreira (org.); SANTO, Anaizi Cruz Espírito (org.). **Catálogo fotográfico – século XIX/190 – Imagens da cidade: acervo do museu histórico da Biblioteca Pública Pelotense**. Pelotas: Editora Universitária/Ufpel: FAPERGS, 2000.

SILVA, Fernando Pedro da (coord.); RIBEIRO, Marília Andrés (coord.). **Rosângela Rennó: depoimento.** Belo Horizonte: C/ Arte, 2003.

SILVA, Ursula Rosa da (org.). **Arte e visualidade: os desafios da imagem.** Pelotas: Editor e Gráfica Universitária, 2011.

Periódicos:

CHIARELLI, Tadeu. Apropriação/coleção/justaposição. In: **Catálogo Exposição Apropriações/coleções.** Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.

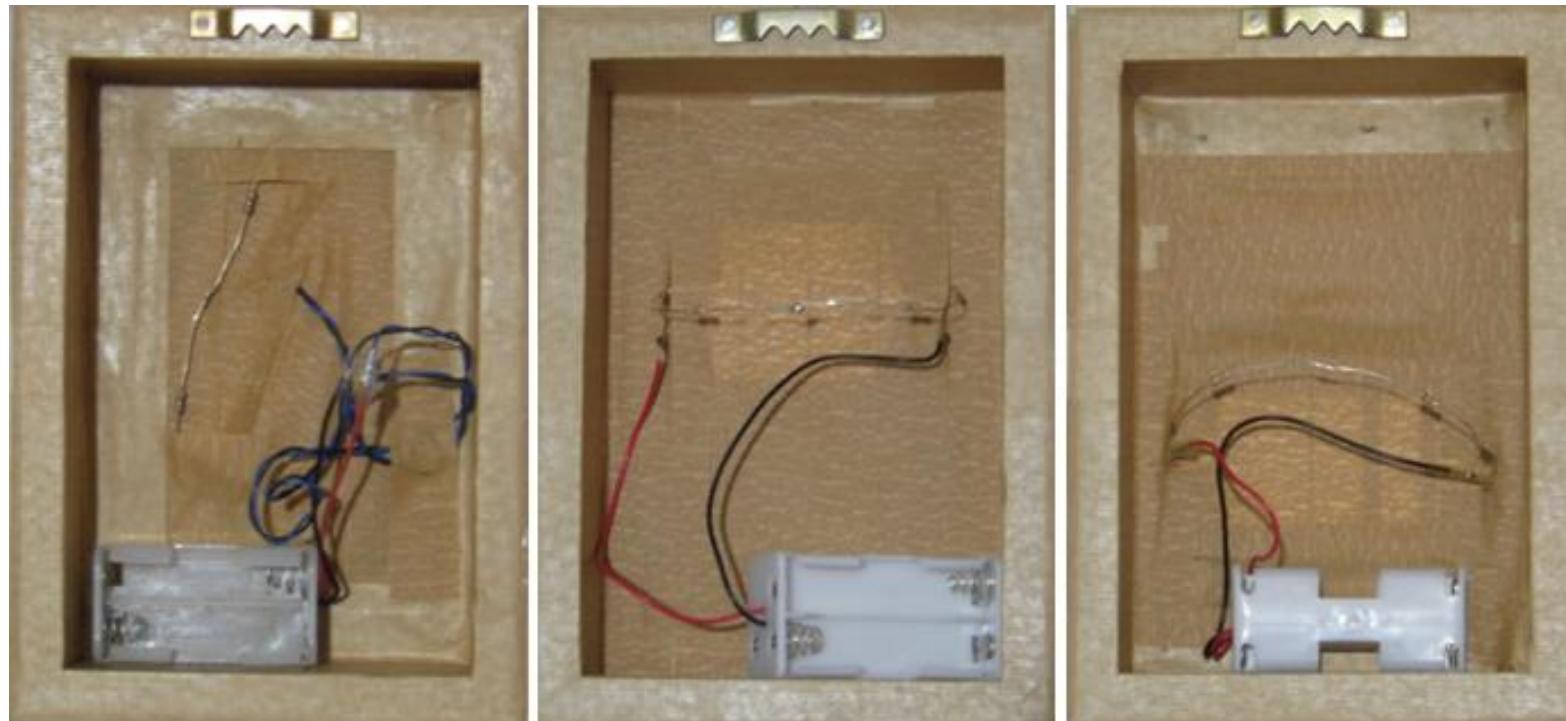
Sites

ABC.MED.BR, 2013. **Radiografia: como é feita? Para que serve? Quais são as vantagens e as desvantagens médicas?.** Disponível em: <<http://www.abc.med.br/p/exames-e-procedimentos/347409/radiografia-como-e-feita-para-que-serve-quais-sao-as-vantagens-e-as-desvantagens-medicas.htm>>. Acesso em: 25 jun. 2014.

MANTOVANINI, Marina. **As relíquias de Luísa Ritter.** Disponível em: <<http://www.soma.am/noticia/as-reliquias-de-luisa-ritter>>. Acesso em: 02 ago. 2014.

SIMÕES, Lucas. **Lucas Simões.** Disponível em: <<http://www.lucassimoes.com.br/>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

7. Anexos



Detalhe do trabalho *Sem título*. Pintura, madeira, radiografia, plástico, alumínio, resistores, LED's e três conjuntos com quatro pilhas cada.

13 x 18 x 17 cm cada quadro. 2014.



Detalhe do trabalho *Relicário*. Pingente folhado a prata, algodão cru, tinta vinílica e acrílica, cola, estanho para solda, caixa de madeira, almofada de couro. 11 x 14,5

x 11 cm. 2014.



Detalhe do trabalho *Ausência*. Pintura, colagem, madeira, radiografia. 13 x 18 cm. 2012.

