



SUPERFÍCIES E ACÚMULOS:

Abordando procedimentos de criação em pintura

Pelotas, 2015

Mariza Fernanda Vargas de Souza



Universidade Federal de Pelotas
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Superfícies e acúmulos:

Abordando procedimentos de criação em pintura

Mariza Fernanda Vargas de Souza

Pelotas, 2015

O texto que segue apresenta a pesquisa “Superfícies e acúmulos: abordando procedimentos de criação em pintura” desenvolvida para o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, na linha de Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano e foca na produção artística da pesquisadora, refletindo sobre conceitos operacionais advindos de ações sobre uma superfície, como imprimir, acumular camadas e expandir, ligados a outras ações mais específicas do campo artístico, como pintar e desenhar. Tais procedimentos interconectados no trabalho da artista-pesquisadora resultam na formação de um vocabulário que define características da pintura em camadas, provenientes de impressões que geram índices na fatura resultante. Os autores e artistas citados no texto auxiliam na problematização das questões provenientes do ato de criar. Artistas, como Hélio Oiticica e Jean Dubuffet, e o escritor Francis Ponge, são citados por fazerem emergir, a partir de suas experiências com a criação e com a escrita do artista, a complexidade do campo investigado, implicando em relações tramadas com seus objetos, por semelhanças e diferenças, gerando principalmente uma dialética dos sentidos em jogo.

Palavras-chave: Poéticas Visuais. Pintura. Superfície. Camadas. Impressão.

The following text presents the research "Surfaces and accumulations: addressing policymaking in painting" developed for the Program of Graduate Studies in Visual Arts in Creation Process line and Poetics of Everyday and focuses on the artistic production of the researcher reflecting on operational concepts of actions on a surface, such as printing, accumulating layers and expand, linked to other more specific actions of the artistic field, as painting and drawing. Such interconnected procedures in the artist-researcher's work result in the formation of a vocabulary that defines the characteristics painting in layers, from impressions that generate indexes in the resulting invoice. The authors and artists cited in the text, help in questioning the issues from the act of creating. Artists such as Hélio Oiticica, are cited by generating awareness - from your experience with the creation - the complexity of the investigated field, implying relations concocted by the similarity and difference, especially generating a dialectical sense at stake.

Keywords: Visual Poetry . Painting . Surface. Layers. Printing.

Banca examinadora

.....
Prof. Dra. Adriane Hernandez

.....
Prof. Dra. Sandra Regina Simonis Richter

.....
Prof. Dra Angela Raffin Pohlmann

.....
Prof. Dra. Renata Azevedo Requião

Ao meu marido José Carlos e filhos Aline, Thiago, e também ao genro Carlos, pelo amor incondicional, estímulo e amparo, em todos os momentos;

Aos meus pais Santa e Urbano que sempre estiveram do meu lado, me incentivando a buscar outros caminhos;

A minha sogra Neiva pelo carinho e atenção;

A minha amiga, minha irmã de coração, Ana Lúcia, que esteve sempre presente me impulsionando a vencer todos os obstáculos;

A minha orientadora Adriane Hernandez, pelo extremo carinho e dedicação na condução do meu processo artístico;

Aos demais professores que compartilharam seu conhecimento, em especial aos da minha banca, pelo profissionalismo e dedicação;

Aos colegas do Grupo Superfície, do qual faço parte, que ao longo destes cinco anos demonstraram que a união, o engajamento e o compartilhamento podem ir além do curso universitário, podem gerar uma nova família;

E, finalmente, à Instituição Universidade Federal de Pelotas que me permitiu conhecimento.

Lista de imagens

Imagem 13	Jean Dubuffet. <i>Empreinte VI</i> (Botanique) 1957.	34
Imagem 14	Mariza Fernanda, frotagem e impressão, 2010.	35
Imagem 15	Mariza Fernanda, procedimento da impressão, 2014.	36
Imagem 16	Mariza Fernanda, <i>série Rizomas</i> , 2010.	38
Imagem 17	Mariza Fernanda, <i>série Rizomas</i> , 2010.	39
Imagem 18	Mariza Fernanda, ação do desenho, 2010.	42
Imagem 19	Branca de Oliveira, <i>Delírios Corpográficos</i> , 2013.	43
Imagem 20	Mariza Fernanda, impressão com tinta acrílica sobre tela, 2012.	44
Imagem 21	Mariza Fernanda, impressão com tinta acrílica sobre tela, 2012.	44
Imagem 22	Mariza Fernanda, <i>série Delicacy</i> , tinta acrílica sobre tela, 2014.	47
Imagem 23	Mariza Fernanda, <i>série Delicacy</i> , tinta acrílica sobre tela, 2014.	48
Imagem 24	Mariza Fernanda, <i>série Delicacy</i> , tinta acrílica sobre tela, 2014.	49
Imagem 25	Mariza Fernanda, <i>série Delicacy</i> , tinta acrílica sobre tela, 2014.	50
Imagem 26	Mariza Fernanda, <i>série Delicacy</i> , tinta acrílica sobre tela, 2014.	51
Imagem 27	Mariza Fernanda, <i>série Delicacy</i> , tinta acrílica sobre tela, 2014.	52

Imagem 28	Mariza Fernanda, série Delicacy, tinta acrílica sobre tela, 2014.	53
Imagem 29	Mariza Fernanda, série Delicacy, tinta acrílica sobre tela, 2014.	54
Imagem 30	Mariza Fernanda, série sem título, tinta acrílica sobre papel, 2013.	56
Imagem 31	Mariza Fernanda, série sem título, tinta acrílica sobre papel, 2013.	57
Imagem 32	Mariza Fernanda, série sem título, tinta acrílica sobre papel, 2013.	58
Imagem 33	Mariza Fernanda, série Descontinuidades, tinta acrílica sobre tela, 2015.	59
Imagem 34	Mariza Fernanda, série Descontinuidades, tinta acrílica sobre tela, 2015.	60
Imagem 35	Mariza Fernanda, série Descontinuidades, tinta acrílica sobre tela, 2015.	61
Imagem 36	Mariza Fernanda, série Descontinuidades, tinta acrílica sobre tela, 2015.	61
Imagem 37	Mariza Fernanda, série Descontinuidades, tinta acrílica sobre tela, 2015.	62
Imagem 38	Mariza Fernanda, série Descontinuidades, tinta acrílica sobre tela, 2015.	62
Imagem 39	Mariza Fernanda, série Descontinuidades, tinta acrílica sobre tela, 2015.	64
Imagem 40	Mariza Fernanda, série Descontinuidades, tinta acrílica sobre tela, 2015.	64
Imagem 41	Jean Dubuffet - <i>Cabinet Logologique</i> , 1970.	65
Imagem 42	Sandra Cinto, sem título, caneta permanente acrílica sobre madeira, 2006.	66

Imagem 43	Mariza Fernanda, ações de impressão e desenho.	68
Imagem 44	Mariza Fernanda, ações de impressão e desenho.	68
Imagem 45	Mariza Fernanda, ações de desenho na vertical e na horizontal.	69
Imagem 46	Mariza Fernanda, ações de desenho na vertical e na horizontal.	69
Imagem 47	Mariza Fernanda, <i>Ramificações</i> , tinta acrílica sobre tela, 2014.	71
Imagem 48	Mariza Fernanda, ações na construção de uma pintura.	74
Imagem 49	Jackson Pollock pintando em seu atelier, 1950.	77
Imagem 50	Mariza Fernanda, <i>série Descontinuidades</i> , tinta acrílica sobre tela, 2015.	79

Apresentação	13
1 As camadas da pintura	18
2 A impressão	30
3 A cadência do desenho	42
4 Algumas Percepções sobre o corpo	68
5 Tensões e ambiguidades	71
6 Momentos de silencio e a escritura	78
7 O caráter fotográfico da pintura	77
Considerações finais	81
Referências	85
Anexos	90

*O mundo não se estende num único plano, ao longo da superfície.
O mundo é feito de camadas, é um bolo folhado. Cave! Sonde as suas
profundidades, sem ir mais longe que o lugar onde está, e verá!*

Jean Dubuffet



A tinta cobre e recobre a superfície da tela. Esta, já impermeabilizada por sucessivas camadas de tinta acrílica não deixa ver a textura de sua trama. A superfície polida e plastificada carrega características formadas pelo tempo transcorrido que deixou marcas de ações e do tempo da última ação, aquela que é do revestimento impaciente e acelerado.

No entanto, não é só este tempo da pintura que segue ao ritmo apressado. O tempo da impressão com folhas de planta é por demais importante e este tempo é mais veloz. O artista Jean Dubuffet, quando envolvido no atelier com o processo da impressão, fala do tempo, tempo que “urge de uma folha à outra folha em novas pressões com as mãos, a toda pressa”, pois um monte de folhas o espera. A imagem é “sutil e terna, pronta a fugir; mas não é hora de perder tempo a vê-las, urge prosseguir” (1957, p.619). O tempo de secagem da tinta e a ocupação do suporte exigem do corpo uma agilidade gerando agitação. Eis então, para finalizar, outro tempo, agora ditado pela cadência do desenho, cadência que para mim gera desaceleração. O tempo, num período sem suspensões, no qual os acontecimentos vão obedecendo à duração do desenvolvimento do traço, do movimento dos dedos, da posição das mãos e da contenção do braço, do debruçar do corpo. Ações que acabam sendo ditadas por regularidades e por ritmos.

No meu processo os procedimentos da pintura, da impressão e do desenho se impõem de maneira incisiva e intersticial, observando os intervalos entre as coisas em que cada ação altera a seguinte numa sequência de acréscimos que geram superfícies.

Os fenômenos advindos do fazer e que me estimulam à reflexão e sensibilizam o meu olhar, vêm de procedimentos dos mais simples, algo que experimentamos ainda na infância, na escola: carimbar, *frotter*, imprimir sobre uma superfície algum objeto com relevo ou ainda, contornar figuras com o lápis ou fazer garatujas despreziosas.

O que existe de tão especial neste ato que beira a banalidade? Como aponta Georges Didi-Huberman, ao referir-se ao sentido do ato de imprimir, seria “alguma coisa da ordem do imediato, desta primeira leveza, deste primeiro instante, quase um jogo ou uma brincadeira”? (1997, [sp]). Que, acrescida de belezas essenciais de pequenos gestos súbitos formam outros tantos desenhos, com traços tênues e tecidos ao tempo do fazer.

A minha matriz, a folha de uma planta, revela a partir da impressão, um índice que se desdobra em outras tantas ações e cogitações que vão me conduzindo por caminhos incertos em que tateio com a mente e com as mãos as coisas que me cercam. Nas sutilezas do que aparentemente outras pessoas nem veem, ou do que as pessoas geralmente só veem na aparência, eu diria que a folha da planta me estimula a buscar a ação e enxergar algo muito especial implicado aí. Isso sempre esteve presente na minha prática artística, desde o período da graduação em artes visuais, mas que parece ir além desse tempo. Como memória, encontro raízes dessas ações na minha infância, algo que talvez esteja presente em todas as infâncias.

As plantas sempre acompanharam minha infância, revelando cores e sabores, revelando deliciosas sensações. Minha mãe se dedicava ao cultivo de plantas. Ao pensar sobre isso, lembro-me de um abacateiro que ficava no pátio de minha casa. De grande porte, de caule e ramos espessos, com suas folhas lustrosas e de cor verde-escura tinha um fruto de polpa cremosa e adocicada. O quintal da minha casa traz uma lembrança doce e colorida tal qual o gosto do abacate e também pelas diversas árvores frutíferas pelas quais minha mãe zelava, transformando o terreno num quase pomar em meio a uma avenida movimentada do centro da cidade.

Enfim, por esses tantos sabores e cores, por todo esse sentir rememorado a cada pensamento é que acabei sendo conduzida, e só hoje me dou de conta disso, para o curso de Biologia na Universidade Católica de Pelotas. Licenciada em Ciências, no entanto, nunca exerci a profissão. Acho que sempre faltou algo na ordem da expressão, algo que fosse calcado na experiência de um fazer e que acabei encontrando no Curso de Artes Visuais.

O que minha pesquisa propõe então é um olhar sensível para um processo. O trabalho que realizo a partir da impressão com folhas de planta, cria o que nomeio de “rastros de cor”. Estes são contornados por linhas, formulando caminhos e traçados que geram linhas que parecem deslizar, como em um mapa, margeiam, delimitam, contornam territórios e originam a sintaxe do contato e mais ainda da pressão. Pressão da mão, desta na folha da planta, da planta sobre a uma superfície, da superfície sobre outra superfície formando camadas. As camadas não se dão apenas na tela, pois elas estabelecem conceitos e direcionam minha caminhada em busca de conexões.

A tessitura da narrativa composta em nosso fazer parece ter a capacidade de debelar até mesmo o valor das proposições mais aplicadas. O que está contido em cada um de nós, revelado em nossas escolhas, não se faz ao acaso, mas dialoga com tudo que nos rodeia e, acima de tudo, com tudo aquilo que de fato nos afeta. Pretendo, exatamente, que seja essa a essência constante da minha construção, enquanto estruturada e à luz de outros olhares. Para que isso aconteça, então: só me resta um procedimento semelhante ao de Francis Ponge^[1]: “é preciso que eu solicite uma complacência bastante grande, suplicando-lhe de se deixar seduzir, com o risco de se entediar, pelos meus longos desvios” (2003, p. 54) que são alternativas para chegar de fato ao que realmente me interessa.

O texto que segue abordará o meu processo de criação a partir dos procedimentos e conceitos que coloco em atividade com a minha produção. Começo desenvolvendo o procedimento de trabalhar com camadas de pintura. Suportes usados em outras intervenções geram acúmulo e superfícies mais complexas para a imagem já que, a camada inferior modifica a última camada por mais sutil que ela seja. Neste sentido, abordarei o conceito de *subjétil* de Jacques Derrida, considerando que mesmo aquilo que não é visível contribuiu para uma significação (PERRONE-MOISÉS 2008, [s.p]) e Louis Marin (2000, p.185), assinalando para um “subjogo do espaço pintado e fingido” onde o que está embaixo sobrevêm à superfície “contaminando” o que está em cima. Esses autores me ajudarão a elaborar questões pertinentes aos procedimentos que se instauram e que modificam minhas escolhas na condução do trabalho. Nesta primeira parte, encontram-se também imagens de meus trabalhos, muitos dos quais reunidos em séries e em imagens comparativas.

[1] **Francis Ponge** foi um poeta francês, (1899-1988) Estudou direito e filosofia. No início dos anos 20 publicou seus primeiros poemas curtos e satíricos. Seus primeiros livros foram : *Douze petits écrits* (1926), *Le parti pris des choses* (1942) e *Proêmes* (1948). A particularidade de seu estilo rendeu um artigo de Sartre em 1944, ao qual veio chamar de “fenomenologia poética. Trecho por Adalberto Müller na introdução do livro *A mimosa* de Francis Ponge.

Na segunda parte do texto, meu começo se dá transcorrendo sobre o procedimento da impressão que, a partir dos elementos vegetais, compreende relações entre a marca e o índice. As referências são do filósofo e historiador Georges Didi-Huberman (1998) com o conceito da “imagem dialética”, ao teórico Philippe Dubois e aos artistas Max Ernst e Yves Klein, sobre as problemáticas indiciárias, além de Jean Dubuffet, com seus *Empreintes*. Este último em várias passagens, através de seus “testemunhos” e trabalhos bem como o poeta Francis Ponge.

No quarto capítulo sobre o desenho, em que meu “percorrer” com o pincel atua como uma linha no espaço plano apontando para uma vivência, uma temporalidade, uma duração. Neste aspecto a referência de Flávio Gonçalves. Os demais capítulos (cinco, seis e sete) seguem com as relações que estabeleço com o meu corpo no ato da pintura, com as tensões e as ambiguidades advindas da experimentação, com os momentos íntimos de silêncio e escritura e finalmente, com as afinidades que me ligam à fotografia.

As sucessivas camadas não deixam ver a textura da trama do tecido. O que era apenas reciclagem, valendo de suportes usados em outras pinturas se tornou um dado decisivo no meu processo. O ato compulsivo de tentar cobrir o que está embaixo gera um acúmulo e cria uma superfície polida.

A acumulação dessas camadas traz mais complexidade para a imagem, não somente provocando o olhar a penetrá-las, mas percebendo na própria superfície as camadas inferiores. Com o reaproveitamento do suporte já pintado anteriormente, a camada inferior modifica a última camada por mais sutil que ela seja. Jacques Derrida dá o nome de *subjétil* a esse elemento, que não é visível mas que contribui para uma significação. Segundo uma resenha de Leyla Perrone-Moisés (2008), o *subjétil* de Derrida é:

[...] aparentemente estável (ele é suporte); mas o prefixo "sub" o esconde, e a terminação "étil" o coloca em brusco movimento, como um projétil; "entre fazer e lançar". Derivada do latim "subjectus" (colocado embaixo), foi usada, no Renascimento italiano, para designar uma superfície servindo de suporte a uma pintura (tela, parede ou painel). É preciso, pois persegui-lo, como num jogo de adivinhação, ou na caçada de um objeto sutil e mesmo traiçoeiro (2008, sp).

Para a autora pode-se pensar no subjétil como um lugar de "luta, de um duelo; onde o leito é o lugar de nascimento e de morte do sujeito e do objeto, oferecendo resistência e revelando" (PERRONE-MOISÉS, 2008 [s.p]).

Louis Marin, por sua vez, argumenta que na pintura existe um “subjogo do espaço pintado e fingido” onde o que está embaixo sobrevêm à superfície “contaminando” o que está em cima. Assim o que está embaixo produz “efeitos de superfície”, alterando essa superfície.

A pintura é celebrada como o que se mostra e se dá a ver entre um imostrável, o reverso do quadro, a moldura da tela e um invisível, *a parte de baixo, o subjogo* do espaço pintado e fingido. Mas tudo isso acontece ainda no próprio campo da pintura, o reverso do quadro como a parte de baixo da pintura são ainda pintura, fingimentos de pintura. Ora, já que o fundo desse quadro só é feito desses recortes retangulares de suportes pintados, esses fingimentos, essas falsas aparências produzem o fundo do quadro como efeitos de superfície ou de espaços de superfície: o espaço de fundo é tão estreito, tende de modo tão insistente para a superfície ou para o plano [...] (MARIN, 2000, p. 185).

O jogo entre o que quero esconder e o que insiste em se mostrar, entre o que está embaixo e tenta emergir revela um suporte que já está carregado, que denuncia o excesso, que denuncia o exagero pelo uso da tinta acrílica . A última camada pulsa e ameaça saltar para fora da tela, como se pretendesse rejeitar, uma “verticalidade da cor no espaço [...] fecha-se a si mesmo e se recusa a pertencer ao muro ou a se transformar em relevo” (OITICICA, 2006, p. 83). Nas imagens que seguem (Imagem 01) estão duas telas que foram reaproveitadas. As superfícies contam com pelo menos seis camadas de tinta.



Imagem 01- Mariza Fernanda, telas reaproveitadas, 20cm x 20cm (cada), 2014.

O fato é que todo esse “duelo” altera até mesmo a escolha da minha matriz. Dependendo do nível das sobreposições, ou seja, do número de camadas aplicadas, as impressões devem dar conta de coberturas satisfatórias, funcionando como uma espécie de disfarce para chegar ao procedimento da impressão e, na última etapa, que é a do desenho. Normalmente para suportes maiores, acabo optando por folhas de planta maiores também, como a costela de Adão ou a folha de mamona. Nas imagens que se seguem da série “Contaminações” é possível ver como as matrizes maiores agem sobre os suportes reaproveitados.



Imagem 02 – Mariza Fernanda, *série Contaminações*, 42cmx42cm 2014.

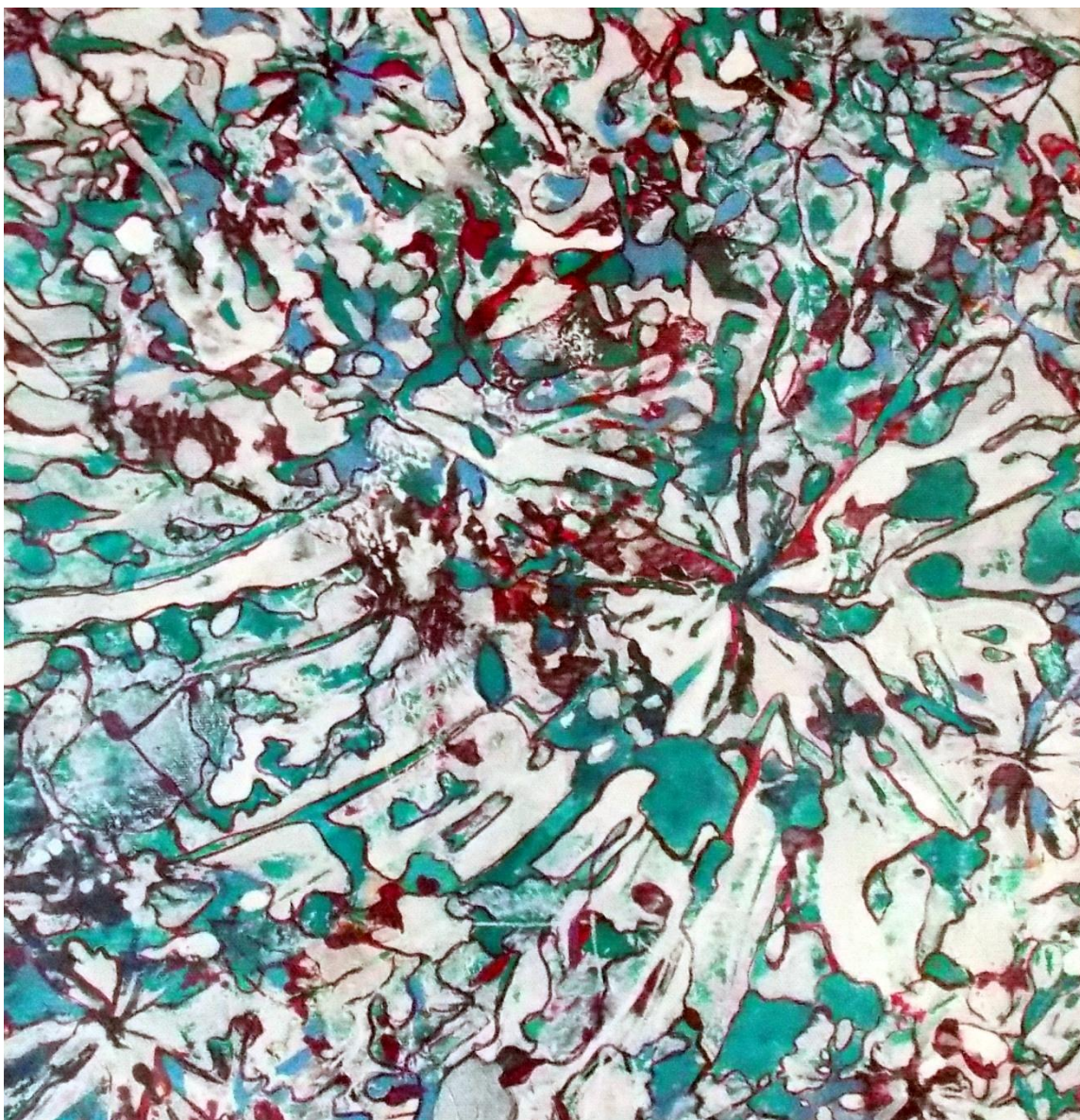


Imagem 03 – Mariza Fernanda, tela da *série Contaminações*, 36cm x 42cm 2014.



Imagem 04 - Mariza Fernanda, telas da série *Contaminações*, 36cm x 42cm, 2014.

As folhas de planta maiores ocupam uma boa parte do suporte, restando poucos espaços para o desenho. Na pintura da *série Contaminações* (imagem 04), a inserção de outros elementos, como linhas mais grossas e formas arredondadas, atuam como um último retoque de contraponto à forma impressa. Neste sentido, originam outros pensamentos que se materializam em diferentes gestos.

Dubuffet, em seus *Empreintes*, preferia abster-se de qualquer retoque para não comprometer a imagem.

Esse fascínio por traços intocados será decerto comprometido se eu tentar, como não raro sou tentado a fazê-lo, enriquecer a imagem posteriormente, por pouco que seja intervindo com o pincel ou, sobretudo relacionando pedaços tomados de empréstimo a outras *empreintes*, na forma que eu fiz outrora tão copiosamente. Acredito inclusive que, quanto mais vagas e sumárias elas (as formas) forem, mais se prestarão ao meu devaneio (2009, p. 62).

Entendo que existe assim, um envolvimento tanto das bases físicas com as psíquicas, já que o objeto que está sendo instituído carrega um modo sensível de mediação agindo sobre a imaginação e o sentimento do artista. Hélio Oiticica, argumenta que a técnica e a expressão estão “indissoluvelmente” ligadas, uma vez que a técnica de ordem física é “sensível e transcendental”, havendo uma “inter-relação entre as bases físicas e psíquicas com o que se quer expressar” (2006, p.83). Em sua obra *Invenções*, as placas quadradas apresentam um só tom. A cor se exhibe por superposições e expressa o “ato único” de pulsar nas extremidades do quadro. Esta começa agir por:

[...] suas propriedades físicas, mas passa para o campo do sensível pela primeira interferência do artista, mas só atinge o campo da arte, ou seja, da expressão quando o seu sentido está ligado a um pensamento ou a uma ideia, ou a uma atitude, que não aparece aqui conceitualmente, mas que se expressa (2006, p.83).

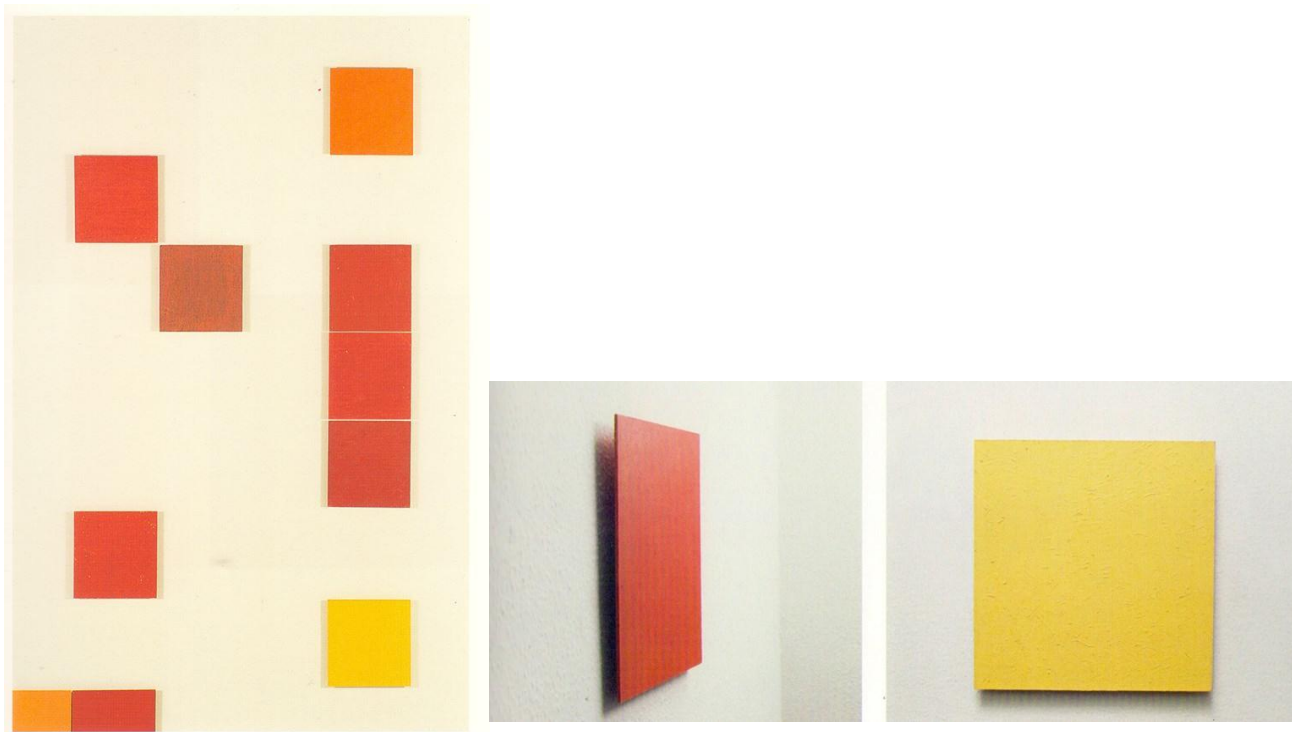


Imagem 05 - Hélio Oiticica. Grupo de Monocromáticos, série *Invenções*, 30cm x 30cm (cada), óleo sobre madeira, 1959.

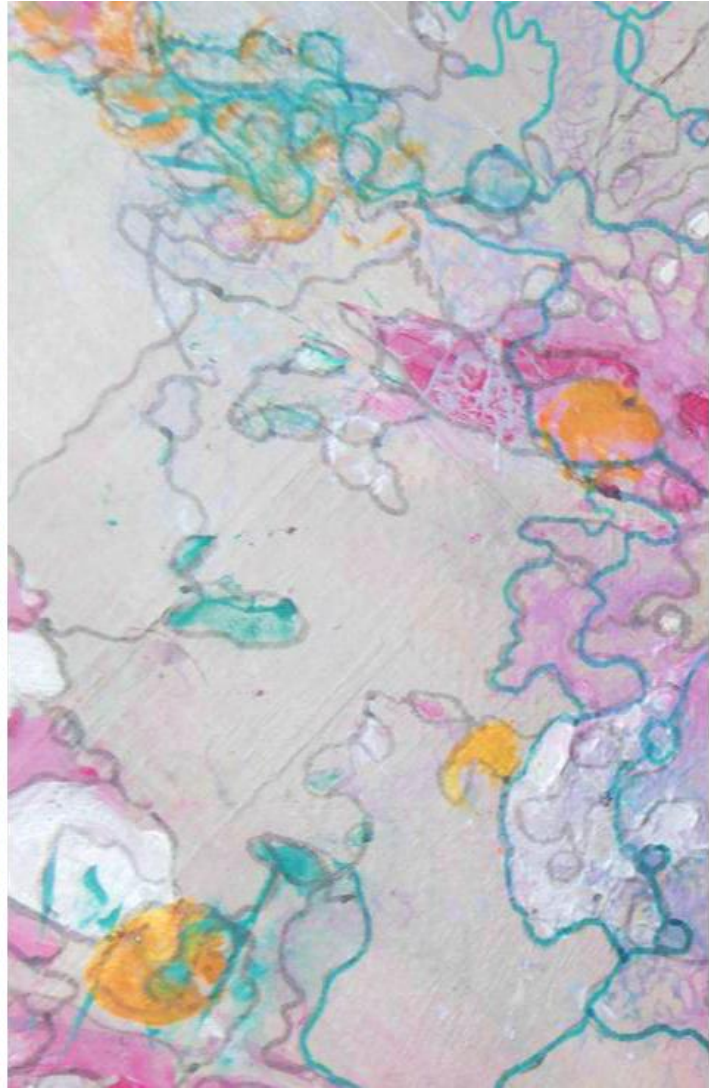
Jean Dubuffet, afirma que: “todos os aspectos que se produzem no mundo físico e mental, em toda a extensão de todos os fatos [...] são elos da mesma corrente e procedem todos da mesma chave” (1996, p.620). Basta tentar buscar a “chave das coisas”, lançar um olhar mais atento a todos os acontecimentos e suas propagações já que:

[...] as coisas mais próximas, mais constantemente sob os nossos olhos são também as menos notadas, as que permanecem ao menos conhecidas, e de que se estamos buscando as chaves das coisas, temos as maiores possibilidades de encontrá-las naquelas que se repetem mais copiosamente (2009, p. 624).

O trabalho de expressão com a pintura assemelha-se com o processo da escritura atribuído por Francis Ponge, ele diz que: “no passo a passo com a escritura, a linguagem reage, propõe suas próprias soluções, incita, suscita ideias, cada palavra se impõe a mim em toda a sua espessura, com todas as associações de ideias que comporta” (1997, p.45). Durante o processo desenvolvido para criação das pinturas, que apresento nas imagens que seguem, esse passo a passo sugerido por Ponge se apresentou de modo incisivo. A próxima imagem à esquerda (fig.6 e 7) é de um trabalho realizado sobre uma tela virgem em que a aplicação de tinta não chega a cobrir completamente a textura original do tecido. Já a imagem da direita carrega as marcas de trabalhos anteriores. A superfície se torna mais polida e com certa memória. Como disse antes, existe um jogo para tentar esconder o que ainda se mostra. Nesta tentativa de preparo do suporte, o diálogo com a pintura se torna mais vigoroso, também porque se dá num trabalho de tempo estendido e gera acúmulo de camadas de pintura, de impressão e também de linhas.



Imagens 06. 07 - Mariza Fernanda. Trabalho sobre tela virgem e sobre tela reaproveitada, 2014.



Imagens 08. 09 - Mariza Fernanda. Detalhe do trabalho sobre tela virgem e sobre tela reaproveitada, 2014.

Como mencionei anteriormente, cada ação altera a seguinte numa sequência de acréscimos que geram superfícies. Se a pintura consiste num jogo, em que tento apagar ou disfarçar através de sobreposições, na impressão o jogo se dá de outra forma. Ainda que o tempo de secagem da tinta e a ocupação do suporte requeiram do corpo e dos gestos uma agilidade, o resultado se revela como surpresa, mostrando a importância da matriz, ao exacerbar a marca e assumir o índice.

Minhas ações surgem a partir de elementos vegetais. Extraio assim os subsídios que necessito para um novo início e para uma nova direção. Esses elementos que me são muito caros solicitam também certa delicadeza. Francis Ponge, ao escolher como objeto de sua escrita poética uma planta chamada Mimosa, relata não ter feito uma opção por um “sujeito dos mais fáceis”, (2003, p.34) uma vez que, precisava refletir sobre o que seria ou não seria aquele arbusto e ainda, tratá-lo com delicadeza, (2003, p.34). Ao escolher as folhas da mamona, da begônia asa de anjo, da costela de adão e da videira, atento para suas características e suas formas. Pontiagudas, indefinidas e expansivas, elas podem gerar marcas com atilamentos e configurações sedutoras. Outras, com nervuras bem marcadas, encerram uma forma fechada, demarcando territórios em que não posso tranquilamente transitar. Elas podem ter também formas grandes ou pequenas em formato de estrela ou com pontas denticuladas. Outras inusitadas com formato de asas, como uma borboleta de uma única asa, aparentando ter sido formada apenas de um lado, ou ainda as arredondadas oriundas de troncos retorcidos. Não esquecendo as que, além de ser grandes, são também perfuradas, com segmentos que lembram costelas. Do mesmo modo, a plantas das quais Dubuffet retira suas impressões (*empreintes*),

[...]disfarçam a forma a tal ponto que não é possível reconhecê-las, eu poderia também utilizar outras plantas, que me seriam menos caras (...) mas minhas plantinhas escrevem sua história nas folhas que lhes são oferecidas. Obtenho imagens que revelam pouco mais que aquilo que os olhos podem ver facilmente sem o meu sistema como um interprete, e ao é isso que estou procurando (...) minhas ervas respondem ao meu convite, evidentemente demasiado formulado (CHIPP,2009, p.625).

As marcas obtidas pela impressão das minhas plantas, a partir de tanta diversidade e riqueza, oferecem-me contribuições importantes e imprescindíveis. Marcas que abastecidas pela matriz, são destituídas da forma fechada, se tornam informes e assinalam alguns vestígios, alguns indícios. Acendem “um contato e uma perda”, o que configura uma “imagem dialética”. Georges Didi-Huberman (1998) desenvolveu a partir de Walter Benjamin (1994) a noção do que seria uma imagem dialética, uma propriedade de toda a imagem que se quer analisar, seja pela contraposição ou pela contradição. Para tanto, Didi-Huberman cita o exemplo da pegada na areia: “O pé que afunda na areia, a ausência do pé na impressão que ficou na areia” (1997, sp) o que deixou a marca, mas que não está mais lá.

Philippe Dubois em *O Ato Fotográfico* destaca o caráter indicial do procedimento da impressão. Ao mencionar artistas que “sem operar com a fotografia propriamente dita, centram seus trabalhos em problemáticas tipicamente indiciárias: como Max Ernst e as impressões de Yves Klein [...]” (DUBOIS, 2007, p.114).

O trabalho de Max Ernst revela índices a partir da frotagem. A origem do procedimento se deu ao colocar uma folha de papel no chão de madeira para copiar a textura das ranhuras das tábuas. No fragmento a seguir, Max Ernst descreve como foi a descoberta deste processo.

No dia 10 de agosto de 1925, uma obsessão visual insuportável levou-me a descobrir os meios técnicos que permitiram pôr em prática essa lição. Partindo de uma lembrança da infância [...] no curso da qual um painel de falso mogno, situado defronte da minha cama, desempenhara o papel provocador óptico de uma visão de meio sono e encontrando-me, numa noite chuvosa, num albergue à beira-mar, fui atingido pela obsessão que o soalho exercia sobre meu olhar irritado [...] tirei das tábuas uma série de desenhos colocando sobre elas, ao acaso, folhas de papel que esfreguei com chumbo preto (In: CHIPP, 2009, p.433).

Tendo esse artista experimentado todos os tipos de materiais como: folhas e suas nervuras, as bordas desfiadas de um pano de saco, as pinceladas de uma pintura e até os fios de bobina desenrolados. Ernest insistia no fato de que:

[...] os desenhos obtidos através de uma série de sugestões e transmutações se ofereciam espontaneamente, pelo uso do material ao assumirem o aspecto de uma precisão inesperada. As imagens, que ao mesmo tempo, se tornaram contraditórias, ao se sobrepor umas às outras com a persistência e a rapidez das lembranças amorosas que revelaram um contato e uma perda com tamanha agilidade (In: CHIPP, 2009, p.434).



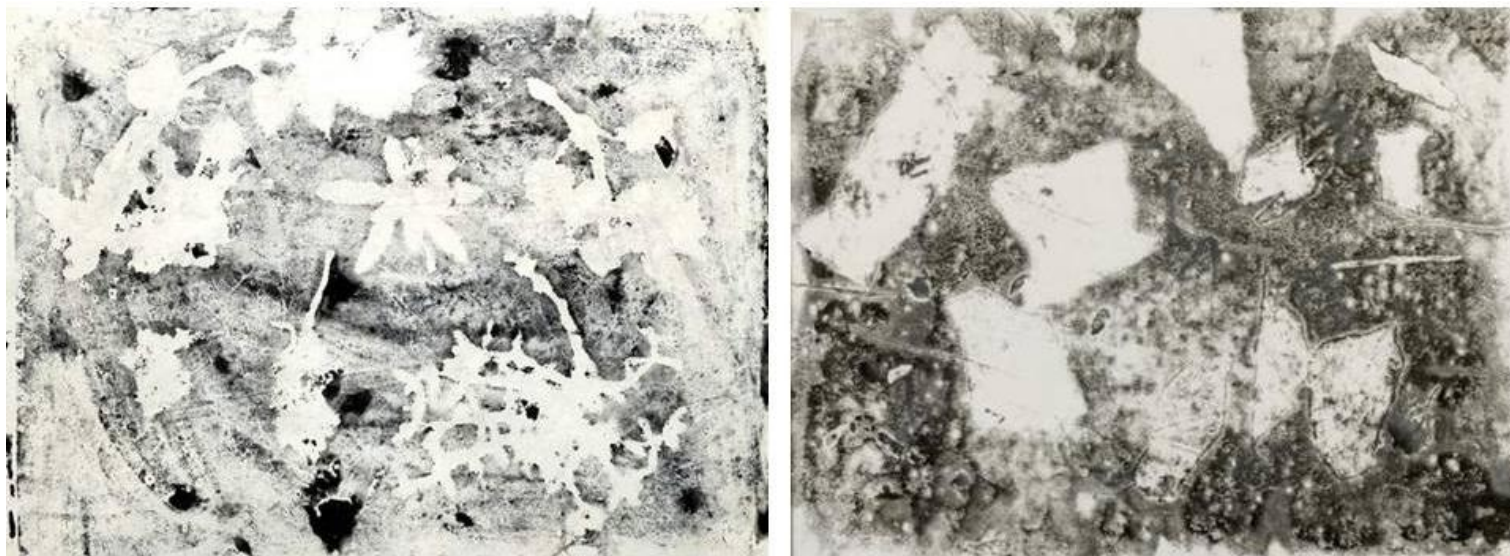
Imagem 10 - Max Ernest, *técnica da frotagem*.

Nas apresentações denominadas *Antropometrias*, que se seguem, Yves Klein usava modelos como “pincéis vivos”. Elas se impregnavam com tinta azul e pressionavam o corpo contra uma tela ou um pedaço de papel para deixar uma marca, de acordo com instruções. Klein fazia a coreografia das modelos sem tocar nelas ou na tinta. Na primeira apresentação, em 1960, o salão estava revestido com papel branco e ele conduziu as mulheres ao som de sua *Sinfonia Monotônica* (FARTHING, 2010, p.499).



Imagem11 - Yves Klein, *Antropometrias do período azul*, 1960.

Já o artista Jean Dubuffet costumava empregar diversos materiais nas suas impressões sobre o papel. Inicialmente, aproveitava os restos varridos do quarto de costura de sua mulher que continham linhas e minúsculas migalhas misturadas com a poeira. Depois, passou a acrescentar diversos ingredientes encontrados na cozinha, como sal fino, açúcar refinado, sêmola ou tapioca. O artista utilizou também alguns elementos vegetais, folhas mortas e talos de ervas. Depois de várias e várias impressões apressadas, observava admirado as imagens “suntuosas e esmagadoras” que iam se formando, (2009, p.618-619).



Imagens 12 - 13 – Jean Dubuffet, *Empreinte IX (Botanique)*, esquerda ; *Empreinte VI*, direita, tinta sobre papel, 1957.

Em alguns trabalhos fiz experimentos com frotagem e impressão ao mesmo tempo. Na parte de trás desta pequena tela coloquei alguns objetos como tampinhas de garrafa, botões e folhas de planta. Com um rolinho entintado com tinta acrílica pressionei sobre a tela para destacar os objetos que estavam no verso e obtive algumas variações sutis dos mesmos. Logo depois carimbei com folhas de planta, acentuando alguns traços com tinta na cor prata.



Imagem 14 – Mariza Fernanda, *frotagem e impressão*, 20cm x 20cm, 2010.

Nas impressões que realizo, posiciono a tela horizontalmente sobre uma mesa para receber a impregnação, que não estando em *chassi*, favorece o processo. Costumo aplicar a tinta, com um pincel, no verso da planta porque me interessa o efeito das nervuras sobre a superfície.



Imagem 15 – Mariza Fernanda, procedimento da impressão, 2014.

Nomeio de “rastros de cor” essas marcas que sucedem à impressão da folha da planta sobre a superfície. Essas são contornadas por linhas que formulam caminhos e traçados parecendo passagens, estradas, rios, no modo como são simbolizados em um mapa, elas margeiam, delimitam e contornam territórios.

Em alguns trabalhos anteriores, no período da graduação em pintura, utilizei o título de *Rizoma* ou *séries Rizomáticas*, primeiramente por conta desta visualidade de tramado e de fundo que normalmente de um só tom na cor verde ou cinza, sugeria uma vista aérea ou algo próximo do orgânico e, depois naturalmente, pelo conceito que explora as diferenças, a pluralidade à partir das observações e de outros conceitos. O conceito que é originário da botânica foi formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari para explicar o que significa multiplicidade.

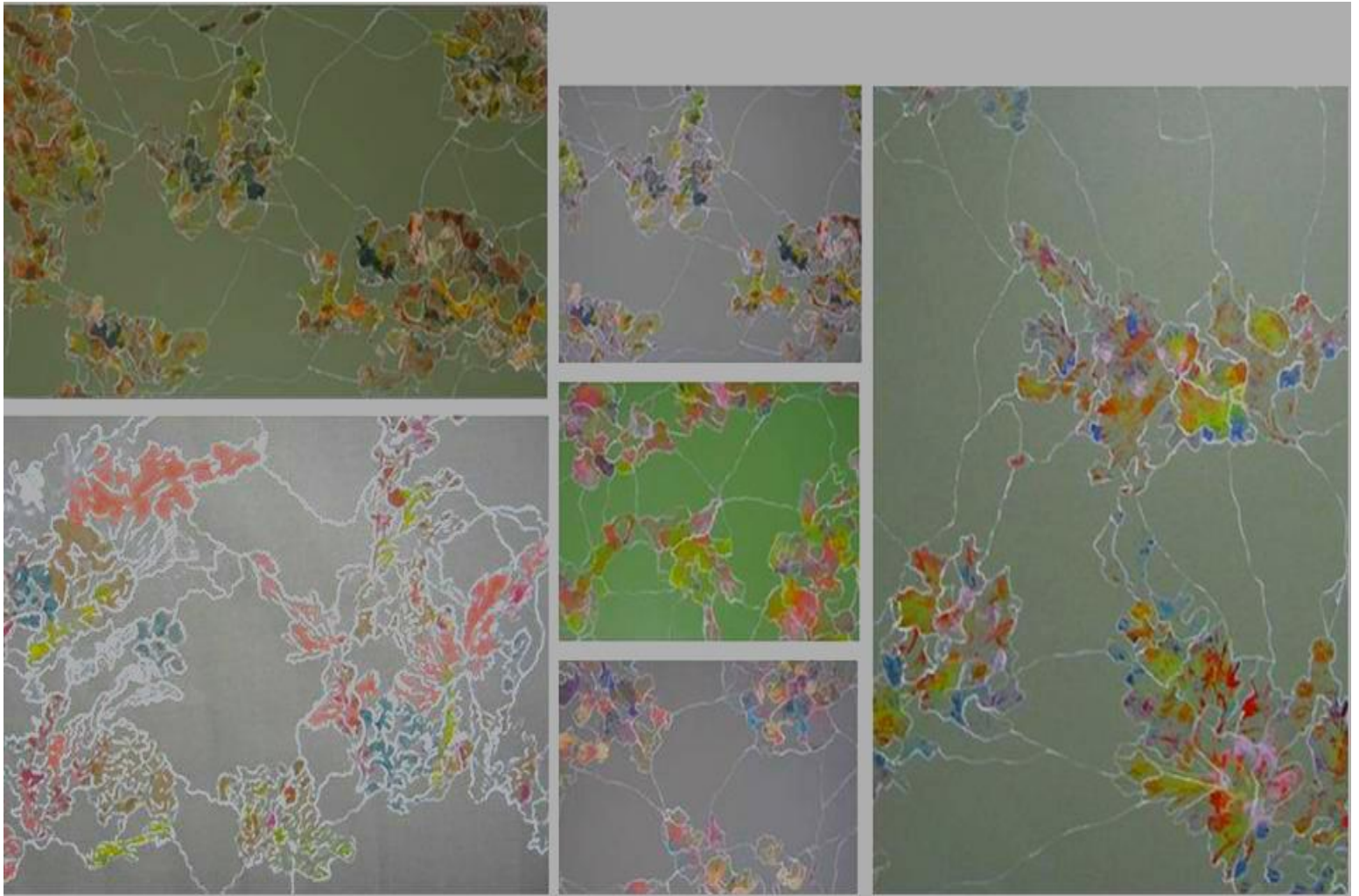


Imagem 16 - Mariza Fernanda, série *Rizomas*, tinta acrílica sobre papel, madeira e tela, 2010.



Imagem 17 - Mariza Fernanda, série *Rizomas*, tinta acrílica tela, 2010.

A grama é um exemplo bastante conhecido de planta rizomática, assim como o bambú e a cana de açúcar. O rizoma ajuda na sobrevivência da grama porque favorece a sua reprodução e permite ao organismo ocupar um território mais amplo e mais heterogêneo. Muitos rizomas formam uma rede que confere maior resistência à grama, pois ela pode se nutrir de diferentes raízes. Como um caule de uma planta pode nos fazer pensar o mundo e as relações que se estabelecem a todo momento?

Neste tratado de Filosofia, Deleuze e Guattari apresentam seu próprio modelo: “O rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga” (1995, p.33). Segundo os autores, o rizoma encerra multiplicidades e movimentos que não começam e nem se concluem, encontram-se sempre no meio e entre as coisas, buscando sempre alianças.

A filosofia é para Deleuze e Guattari um sistema aberto, em que “os conceitos não são dados prontos, eles não preexistem: é preciso inventar, criar os conceitos, e há aí tanta invenção e criação quanto na arte ou na ciência”^[1]. Essa forma de conhecimento, adquirida no processo artístico, calcada no fazer é o que permite criar conceitos, estabelecer movimentos e relações a todo o momento num fluxo constante de desencadeamentos perceptivos.

^[1] Entrevista publicada no jornal "Liberación", intitulada: *Mil Platôs Não Formam Uma Montanha* em 23 de outubro de 1980. Disponível no site do Google: <http://rizomas.net/filosofia/rizoma/107-rizoma-e-um-sistema-aberto-deleuze-e-guattari.html>

As impressões sugeriam-me um contorno. Ao contornar e unir alguns núcleos de cor a outros atribuía ao trabalho essa configuração peculiar de tramado que citei anteriormente. Esse tramado se constituía, na verdade, de um desenvolvimento a partir da marca, sugerido pela marca, formando caminhos que não surgiam do aleatório, mas que eram gerados pelo “caminhar” com o pincel e atuavam como um desenvolvimento de uma linha no espaço plano, apontando para uma vivência, uma temporalidade, uma duração.

A cadência do desenho, para mim gera desaceleração. Propõe uma sujeição à duração do traço, promovido pelo movimento dos dedos, posição das mãos, na contenção e distensão do braço e também no debruçar do corpo.

A peculiaridade do desenho está para Flávio Gonçalves (2005) “na sua enorme capacidade de expansão de seus limites técnicos e conceituais”. Sendo a aptidão de atribuir espacialidades diversas, a meu ver, a que mais liga o desenho com as sensações que dele advém.



Imagem 18 - Mariza Fernanda, ação do desenho, tinta acrílica sobre tela, 2010.

No trabalho da artista Branca de Oliveira as camadas de desenho em grafite e cera se alternam até que o efeito se torne translúcido. O gesto imagético é das mãos e também do corpo que desenharam o movimento de ir além de si.



Imagem 19 - Branca de Oliveira, *Delírios Corpográficos*, grafite e cera, 2013.

No texto de abertura da exposição *Trouxeste a Chave?* Marcia Tiburi (2013) escreve que:

Toda a experimentação é desenho. Desenho é design, é gesto de *significação*. Mas desenho é também *grafo*. Grafo é linha que conecta e desconecta uma coisa com outra, e a linha à outra linha. Grafar implica uma gramática: grafamos com vértices, arestas, paralelos, setas, laços, nervuras, ranhuras, arcos. Olhar esse trabalho de Branca de Oliveira implica deixar-se levar pelas linhas, aceitar seus emaranhados; ao mesmo tempo, duvidar deles. Prestar atenção em seus limites e direcionamentos. O desenho não é somente o grafo e sua história, mas é ainda o desajuste no mapa, o que estremece na planta, o que alucina na imagem desenhada, a imagem corpografada nascida nesse ponto simples da mão que atua com a grafite.

No meu trabalho há uma linha que conecta uma forma com a outra e uma linha à outra linha, esta forma caminhos gerados pelo movimento do pincel. As linhas que circundam os rastros de cor e se encontram com outras linhas, oferecem-se nitidamente como desenho e nesta ação encontro a deliberada vontade de buscar ou de ousar inusitados modos de alargar e controlar o gesto que por vezes se impõe de maneira imprevisível, mas que me estimula e me convida para talvez um novo rumo ou uma nova direção. Na imagem 20 aparece uma tela apenas com a impressão e, ao lado (imagem 21) aparece a que está com as linhas que conectam.



Imagem 20- 21 – Mariza Fernanda, impressão com tinta acrílica sobre tela, 2012.

Henri Matisse não percebia contradições entre a pintura e o desenho nos seus trabalhos. O pensamento do artista apontava para uma conformação dessas duas linguagens. No trecho abaixo o *testemunho* do pintor.

Numa superfície pintada entrego o espaço ao sentido da visão: converto-o numa cor limitada por um desenho. Quando me sirvo da pintura, tenho o sentimento da quantidade – superfície de cor que me é necessária e cujo contorno modifico para definir meu sentimento de maneira precisa. (chamemos a primeira ação de “pintar” e a segunda de “desenhar”.) no meu caso, pintar e desenhar são a mesma coisa. Escolho minha quantidade de superfície colorida e a conformo ao meu sentimento do desenho (In: CHIPP,2009, p.130).

No meu trabalho em processo, percebo situações, ações de intensidades e características diferentes, porém o conteúdo resulta numa adequação, numa ausência de contradições que integram os sentimentos numa ideia harmônica de totalidade. Ao olhar do outro é entregue uma totalidade, mas no processo as atribuições dos gestos e das posturas diferem.

Mais um experimento, agora em pequenas superfícies virgens que estavam aptas para receber as impressões e que se mostram inteiras de sentido, mas ao mesmo tempo transitórias, derramáveis, mas por pouco tempo, tempo a ser determinado pelo compasso do desenho, com traço fino.



Imagem 22 - Mariza Fernanda, série *Delicacy*, tinta acrílica sobre tela, 10cm x10cm, 2014.



Imagem 23 - Mariza Fernanda, série *Delicacy*, tinta acrílica sobre tela, 10cm x 10cm, 2014.



Imagem 24 - Mariza Fernanda, série *Delicacy*, tinta acrílica sobre tela, 10cm x 10cm, 2014.

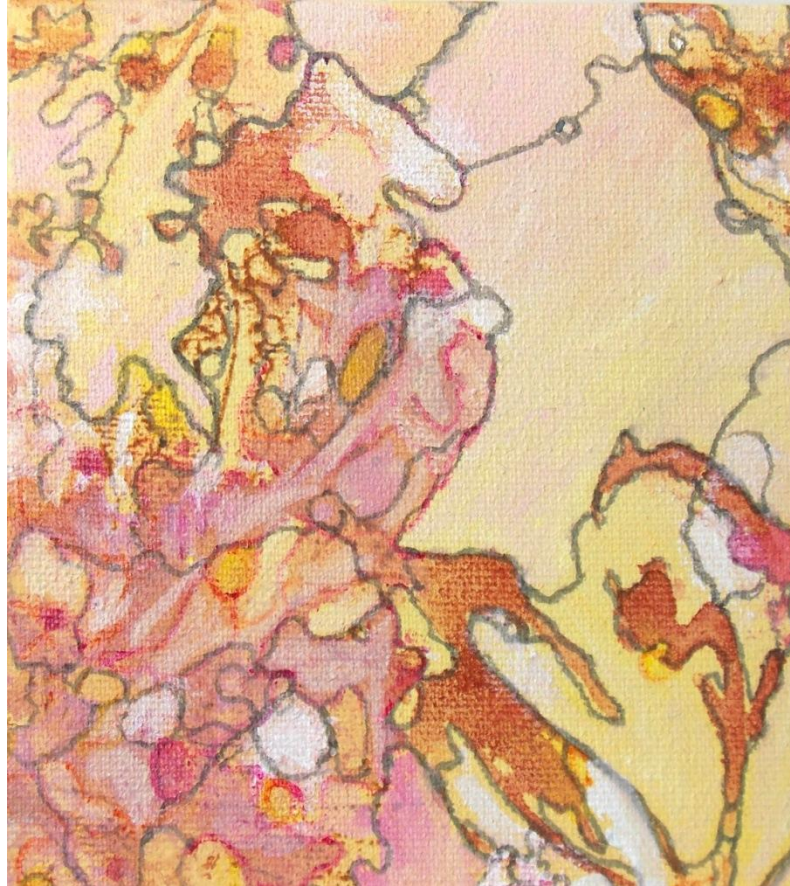


Imagem 25 – Mariza Fernanda, série *Delicacy*, tinta acrílica sobre tela, 10cmx10cm 2014.



Imagem 26 - Mariza Fernanda, série *Delicacy*, tinta acrílica sobre tela, 10cm x 10cm, 2014.

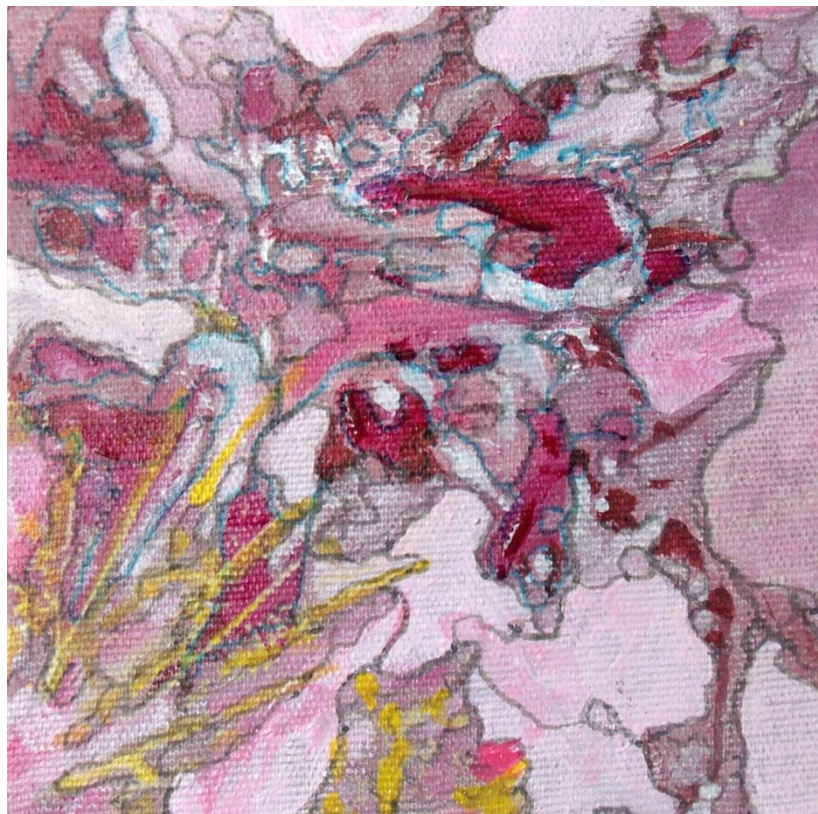


Imagem 27 – Mariza Fernanda, série *Delicacy*, tinta acrílica sobre tela, 10cm x10cm, 2014.



Imagem 28 – Mariza Fernanda, série *Delicacy*, tinta acrílica sobre tela, 20cm x 20cm, 2014.



Imagem 29 – Mariza Fernanda, série *Delicacy*, tinta acrílica sobre tela, 15cm x 20cm, 2014.

Pensar sobre a emergência do desenho, sobre as significações possíveis da linha, me levou a explorar ainda mais suportes diferentes. Ao realizar estudos com papel senti que ainda podia explorar mais a linha, mas de outra forma. O papel se insinua, para mim, como suporte pronto, ou seja, pela sua peculiaridade frágil dispensa um tratamento de recobrimento para o fundo. Há também um deslizamento favorecido pelo próprio material. O uso de caneta esferográfica me permite um tracejar mais ligeiro, o que me obriga a deslizar, mas que ao mesmo tempo fornece uma limitação da gestualidade no ato de contornar e desenhar. O próprio instrumento com ponta fina leva a recorrência do detalhe e compreende um gesto diferente que pode partir tanto do pulso como dos dedos. Comumente ao desenharmos linhas, usamos o pulso. Quando desenhamos círculos e elipses, desenhamos com o pulso a partir dos movimentos dos dedos. O pulso gera então uma temporalidade ditada pela linha contida. Já o desenho obtido através do gesto do braço permite dar a linha uma expansão, um alargamento do olhar, um percorrer, um transitar.



Imagem 30 - Mariza Fernanda, série *sem título*, 29,7cm x 42 cm (cada), tinta acrílica sobre papel, 2013.



Imagem 31 - Mariza Fernanda, série *sem título*, 29,7cm x 42 cm (cada), tinta acrílica sobre papel, 2013.

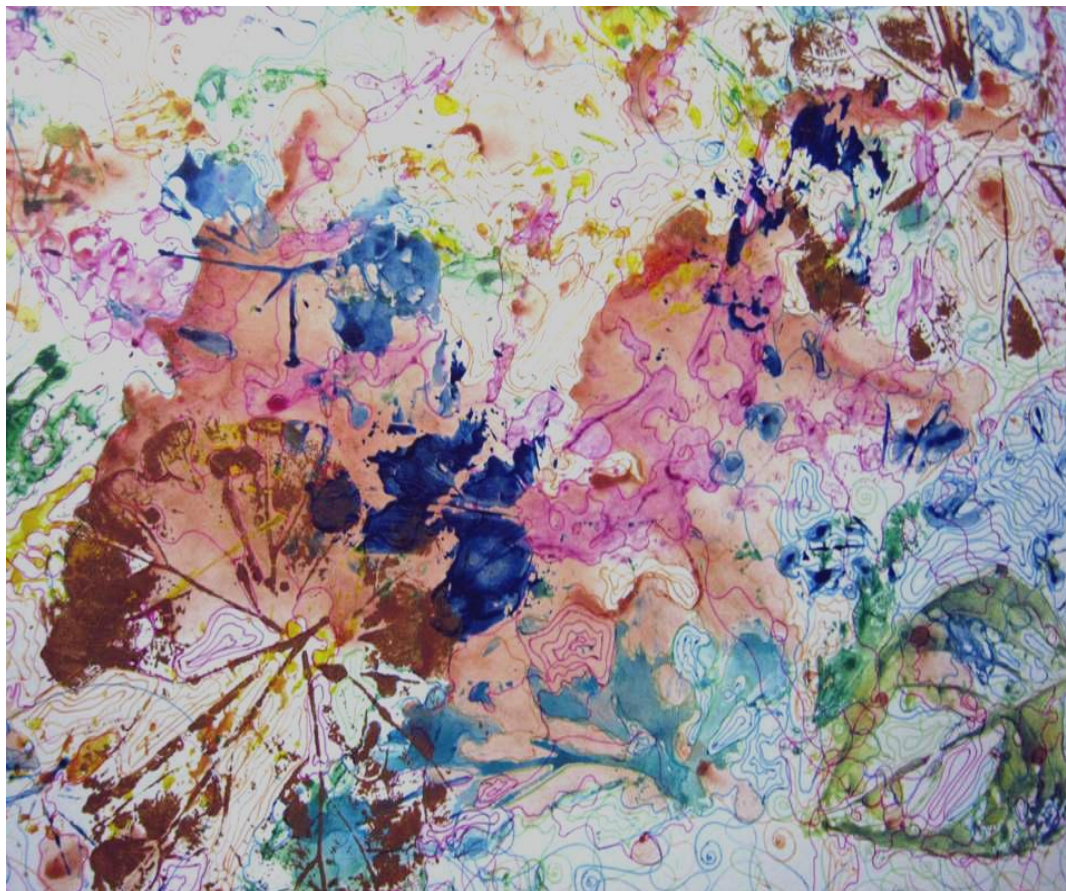


Imagem 32- Mariza Fernanda, série *sem título*, 29,7cm x 42 cm (cada), tinta acrílica sobre papel, 2013.

Já ao usar a superfície da tela, sinto que a linha me oferece alguns desafios no sentido de promover descontinuidades no traço. Além disso, a espessura e até mesmo a cor podem influenciar a tal ponto de gerar trabalhos muito diferentes, como é o caso dos trabalhos da série que se seguem. No trabalho abaixo (imagem 33) os núcleos de cor estão muito próximos deixando poucos espaços vazios, a linha preta e mais grossa delimita o espaço e deste modo não assinala para um prolongamento, concentrando todos os elementos no mesmo plano.



Imagem 33 - Mariza Fernanda, série *Descontinuidades*, 60cm x 40cm, tinta acrílica sobre tela, 2015.

No trabalho (imagem 34) a variedade de elementos, a começar pela própria cor do suporte em tons pastéis, em que a cor azul dialoga com os tons rosa e terrosos e pela impressão com tinta mais aguada resultando em uma mancha que escondeu o índice ou a marca que a folha da planta deixara. Ao contornar, escolhi outras espessuras e cores para as linhas. Desta forma, o trabalho destaca questões da pintura, como figura e fundo que ora se intercalam e ora se misturam. O desenho se sobressai por um contorno ou por um traçado que não promove mais os prolongamentos peculiares dos meus trabalhos, uma vez que, parece que tudo está contido dentro de uma grande mancha.



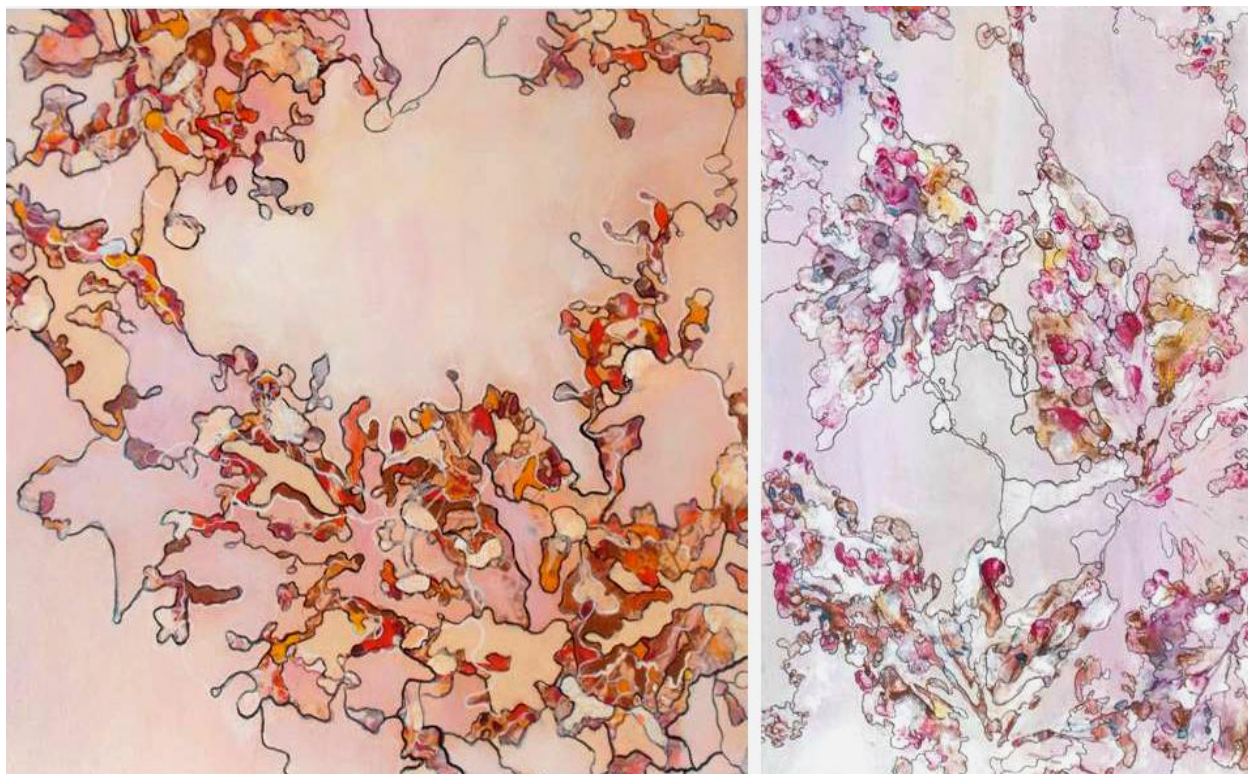
Imagem 34 - Mariza Fernanda, série *Descontinuidades*, 27cm x 41cm, tinta acrílica sobre tela, 2015.

Nos trabalhos (imagem 35 e 36) a linha na cor ocre harmoniza-se com o fundo. As impressões com cores da mesma paleta utilizada para a pintura do suporte contribuem para certa consonância entre figura e fundo, porém não há fusão, como na tela anterior, aqui as linhas planam sobre um fundo paisagístico, como galhos em primeiro plano de uma foto.



Imagens 35 - 36 - Mariza Fernanda, serie *Descontinuidades*, 48cm x 90cm (esq.) ; 60cm x 90cm (dir.), tinta acrílica sobre tela, 2015.

Nas imagens que seguem (Imagem 37 e 38) a linha mais escura destaca a mancha e cria dois planos, como nos anteriores. O plano que está ao fundo apresenta certa veladura pelo uso da cor branca na passagem de tons, o que propicia uma visualidade mais característica do meu trabalho.



Imagens 37 - 38 - Mariza Fernanda, série *Descontinuidades*, 44cm x 44cm (esq.) ; 30cm x 45cm (dir.), tinta acrílica sobre tela, 2015.

Nas imagens (imagem 39 e 40) a linha da imagem (à esquerda) em tom mais escuro demarca um “território” mais largueado, mais amplo. A complexidade se dá pela impressão com tinta mais aguada e pelas linhas brancas que contornam as marcas. Esses contornos com pincel mais fino ficam contidos pela linha mais escura, mobilizando o olhar para um jogo de dentro e fora ou talvez como na matemática, do que contêm e do que está contido. Na imagem (à direita) se dá o contrário já que é a linha preta que contorna os núcleos de cor está dentro, considerando, o jogo do dentro e fora, no entanto, a linha branca transita ora por dentro e ora por fora ou ora contornando e ora ligando como se ela estivesse enraizando-se, ainda que a variação de tons na cor verde crie uma espacialidade ambígua.



Imagens 39 - 40 - Mariza Fernanda, série *Descontinuidades*, 90cm x 60cm (cada), tinta acrílica sobre tela, 2015.

Em alguns trabalhos de Jean Dubuffet é o contorno que define as formas. Estas formas ficam contidas dentro de um plano, quase como uma acomodação, modulando o espaço e gerando curiosa volumetria irregular. A suavização do traçado num gesto mais orgânico que aparenta uma vista ambígua, ora assemelha-se a topografia, ora uma visão geométrica de volumes acomodados sob diferentes ângulos.



Imagem 41- Jean Dubuffet - *Cabinet Logologique*, plaquette agrafée sous couverture illustrée, 23cm x 18cm, 1970.

No trabalho da artista plástica Sandra Cinto as delicadas linhas brancas percorrem um espaço. A artista desenha como se tecesse fios sobre um fundo com finos e sinuosos grafismos. Já não existe mais uma dicotomia entre figura e fundo. As formas são inusitadas e os volumes sugerem ao mesmo tempo movimento e contenção.



Imagem 42- Sandra Cinto, *sem título*, caneta permanente acrílica sobre madeira, 90cm x 70cm, 2006.

Olhando para as telas dispostas horizontalmente sobre a mesa para receber a impregnação, percebo que tenho na presença da mão mais que simplesmente um gesto. A pressão da mão confere ao rastro maior ou menor destaque. Nesta relação existe um contato, uma impregnação simultânea. Um organismo. Uma combinação de partes que convergem para um mesmo fim.

Merleau-Ponty destaca que as coisas só tem sentido quando percebemos o que é diferente, pois todo conhecimento nasce de uma percepção, desta inter-relação do ver com o agir, estabelecendo como “fundamento inédito da pintura a maneira de como o pintor emprega seu corpo” (1961, sp).

Existe então, outra dimensão em relação ao corpo. A impressão e o desenho solicitam uma intimidade, um contato, uma posição, uma postura onde o corpo conduz sua força e a mão torna-se um prolongamento para realizar sua intenção.



Imagens 43 - 44 – Mariza Fernanda, ações de impressão e desenho.

Em relação ao desenho, há também que se pensar na questão da horizontalidade. Flávio Gonçalves ressalta o caráter originário da ação do desenho que se dá no plano horizontal e da pintura no plano vertical. Para o autor “em todo desenho está presente uma visão que planifica as coisas e que se apresenta fora da concepção coincidente à estrutura vertical humana, como o espaço construído pela pintura de cavalete” (2007, p.34).

Nos trabalhos que normalmente realizo adoto uma postura corporal, ou a condição de me debruçar sobre o suporte. De me posicionar de modo que meu corpo circule o que vou impregnar, atribuindo limites na expansão do gesto, mesmo em trabalhos maiores. Existe assim uma relação de trabalhar, privilegiando a horizontalidade, e é o que o desenho propõe na percepção de Flávio Gonçalves.



Imagens 45 - 46 – Mariza Fernanda, ações de desenho na vertical e na horizontal.

A experimentação, em tentativas anteriores, conduziram meus trabalhos a um limite em que as inúmeras camadas da pintura depositadas por mim na superfície me incomodavam, tanto pelo excesso, quanto pela aparente confusão. Buscava um equilíbrio entre a primeira camada de cor com a qual recobri a superfície do suporte e as impressões, em que apenas os rastros de cor se sobressaíssem. As linhas serviriam como contorno de formas e prolongamento do espaço, adquirindo, assim, aquele aspecto particular ao qual me referi anteriormente, de um tramado. Na pintura (imagem 47) está o registro deste momento de tensão em que tudo está no mesmo plano e nada se sobressai.



Imagem 47 - Mariza Fernanda, *Ramificações*, tinta acrílica sobre tela, 48cm x 90cm, 2014.

Deslizar para um campo de tensões, de aparentes contradições pode se tornar uma característica do processo de criação uma vez que: ideias supostamente estranhas umas as outras promovem agitações. Segundo Jean Dubuffet,

São essas suspensões perturbadoras que constituem a força essencial do exercício, essas hesitações entre ideias supostamente estranhas umas as outras, cuja íntima relação, é subitamente revelada. Trata-se de uma manipulação, digamos, filosófica, ou poética e que consiste em aproximar um do outro, numa forma bastante manifesta e convincente, dos fatos mais afastados, provocar todos os deslizamentos (2009, p.618).

Cecilia Salles, afirma que “o tecido do percurso criador é feito de relações de tensão, como se fosse uma musculatura. Polos opostos de naturezas diversas agem dialeticamente um sobre o outro, mantendo o processo em ação” (1998, p.62). Por nossas conexões muitas vezes conflitantes, quando nossas ideias se confundem umas com as outras, é que podemos fazer um movimento de ir e vir, encontrando e estabelecendo relações a todo o momento, interpenetrando as coisas.

A tela é preparada pela pintura: aplico-lhe vários tons e procuro fazer a transição destes tons. Na sequência impregno-a então, com as impressões. Só então parto para o trabalho no entorno das marcas. A pintura começa a ficar atraente para o meu olhar depois desse percurso percorrido. Ao escolher as cores a preocupação é gerar uma relação natural e sem grandes contrastes. O percorrer da linha é também um processo de deslocamento do pensamento concentrado e lento. Contornar me estimulava a fazer outros traçados com mais rapidez. A intencionalidade de um contorno provoca um traço sem a liberdade da intuição, desvinculado de uma forma. Este último é frequentemente cortado pela racionalidade e se torna vacilante. Sem afobação, precisava entregar minha gestualidade a uma dialética do racional e do intuitivo, provocando um equilíbrio entre essas forças. O trajeto com o pincel fino requer cuidado e paciência. Não podia correr o risco de perder aquela característica que inicialmente me satisfizera e que me conduzia para um estado de tensão intercalado com um silêncio interior. Esse ir e vir, esse trajeto ambíguo, requisita todo o meu corpo, solicita que todos os sentidos estejam aguçados. Construo, assim, com o silêncio e com a escrita, observando este “instante onde os pensamentos se encontravam e voltavam a separar-se, onde os vocábulos, que em breves instantes, interrompiam e feriam o branco da página” (MALDONATO, 2004, p.144).



Imagem 48 - Mariza Fernanda, ações na construção de uma pintura.

Tecer as palavras e os pensamentos se tornou um exercício prazeroso, mas precisava concluir porque ao lado outra tela estava a minha espera e ficava ansiosa para iniciá-la. Então, mais uma vez o desvio. Pensava na próxima sem sequer ter finalizado a primeira. Especulava sobre quais tons utilizar para a pintura e a impressão e, até mesmo, qual seria a cor da linha no próximo contorno. Estava deste modo, entregue à experimentação.

Noto que ao conceber um trabalho novo experimento, assim como Francis Ponge (1997, p. 37) na construção de seus poemas, “um sentimento particular, ou talvez antes, um complexo de sentimentos particulares. Trata-se, em primeiro lugar, de me dar conta do fato”. Assim, o objeto que está sendo criado carrega um modo sensível de intercessão com realidade que lhe é externa uma percepção que age na escuta, por meio de todos os sentidos. Então, ao escrever e falar sobre o meu trabalho, elaboro novas ideias e as associá-las umas às outras, aguço minha percepção. O processo em ação pode conter intensidades e ritmos, encontros e desencontros, desvios, contradições, relações de tensão e de silêncio.

A ideia de fotográfico incluída aqui, diz respeito exclusivamente ao caráter indicial da fotografia. De modo que a fotografia, por si só, não implicaria em maiores consequências no meu processo de trabalho. A teoria ligada ao campo, como apontada por Roland Barthes, Rosalind Krauss, Phillippe Dubois entre outros, ultrapassa questões puramente formais e se detém na ontologia da imagem fotográfica, mais precisamente no modo como ela faz surgir uma imagem em desaparecimento.

Ao considerar o caráter efêmero da fotografia, que inicia em presença de algo e resulta na sua ausência, associo as minhas folhas coletadas às marcas registradas na superfície da tela, estas últimas, dialogam com o passado e o presente da planta que resta como memória do contato. Tal qual a impressão, a fotografia revela uma “dupla distância” e ambas vem, de um objeto que pode ser tocado, reunido, recolhido, capturado, mas que nos mostra apenas o que restou. “É uma obsessão, feita da distância, na proximidade de ausência na presença” (DUBOIS, 2007, p.315).

Quando a pintura se percebe como indicial, ela mais se aproxima da fotografia ao caracterizar-se então como um desvio ou uma irregularidade, “de uma falha entre a representação e as coisas do mundo” já que é sentida como a marca e o seu efeito de ausência, de “algo que esteve ali e que está tanto mais presente imaginariamente quanto se sabe que atualmente desapareceu de fato e jamais poder tocar, pegar, manipular” (DUBOIS, 2007, p.312).

Enquanto a fotografia já nasce indissoluvelmente ligada ao índice, a pintura tradicionalmente mantém uma relação com a imagem icônica por causa do seu caráter representacional e de mimese. O século XX viu o desenvolvimento de uma significativa parcela de produções artísticas, onde os artistas ao registrarem as ações do fazer, mostrando o modo como a pintura é produzida ou o processo que se liga a ela, tornaram suas obras indiciais. Jackson Pollock e a sua pintura de ação, que traz as marcas da tinta depositada por *dripping*, como apontado por Rosalind Krauss, é um destes artistas, mas também temos os já citados aqui, Jean Dubuffet e Max Ernest, assim como muitos outros.



Imagem 49 -. Jackson Pollock pintando em seu atelier, 1950.

Seguindo esta lógica, minha pintura se apresenta como indicial, uma vez que aparece sob o signo da marca e não da representação, porém, pela sequência de gestos e camadas que acabo realizando antes e após a impressão, penso que posso estar atuando num movimento dialético entre representação e apresentação. Em um dos últimos trabalhos que realizei (imagem 50), percebo que o dado orgânico, presente desde o começo, vem ganhando um corpo não se apresentando somente na superfície literal, como antes. Agora, os núcleos de cor estão mais volumosos, assumindo formas esparsas que se tornam figuras informes e espessas se aproximando ainda mais de um “corpo” ambivalente, gerando ambiguidade nessas massas de cor. Algo novo se apresenta e outras abordagens se tornam necessárias, embora o processo seja semelhante.



Imagem 50 - Mariza Fernanda, série *Descontinuidades*, 90cm x 60cm , tinta acrílica sobre tela, 2015.

Esta pesquisa foi preparada a partir da minha produção artística e propôs uma reflexão sobre procedimentos da ação de imprimir, de desenhar e de pintar, práticas intensamente atreladas à minha atividade artística e que realizo desde o período da graduação, em 2009, mas que só ganharam novos encaminhamentos no curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal de Pelotas, iniciado em 2013. Novas reflexões e inquietações foram surgindo e trabalho foi se delineando e ganhando novos contornos a partir do aporte teórico e da observação minuciosa dos processos envolvidos na sua feitura.

Das experimentações e modos de operar na superfície resultou um movimento que embora estivesse presente desde o início mas que não havia sido investigado. Durante minhas experimentações me dei de conta que as ações não eram apenas de imprimir e conectar. O suporte pintado e que anteriormente servia apenas de base para as outras ações provocou uma nova condição na medida que esta interferência alterava de forma significativa a direção dos procedimentos que se seguiam. A acumulação de camadas de pintura a fim de valer-se de suportes reciclados deixava marcas de ações anteriores gerando mais complexidade para a superfície e deslocando o meu olhar para as camadas inferiores. Neste sentido, concebi a minha pintura como um jogo de tentar apagar ou disfarçar através de sobreposições o que ainda se mostrava. Para tanto, investiguei os conceitos de “Subjétil” (PERRONE-MOISÉS, 2008) e do “subjogo do espaço pintado e fingido” da imagem de Louis Marin (2000) além de desenvolver ao longo dos dois anos uma série de trabalhos na observância atenta às características que se somavam a todo instante.

Seguindo neste mesmo viés, na impressão idealizei o meu jogo de outra forma, como um movimento de surpresa revelando a importância da matriz (planta), contemplando a diversidade de suas formas e sua propensão ao informe, sinalizando para conceitos sobre a marca e o índice. Noções sobre “um contato e uma perda”, o que para Georges Didi-Huberman (1998) configura uma “imagem dialética”. Noções também de um “fazer” concentrado tomando como base os testemunhos de Jean Dubuffet (1996) na produção de seus *empreintes*.

As impressões por sua vez, sugeriam-me um contorno. Ao contornar e unir uns núcleos de cor aos outros atribuía ao trabalho a configuração peculiar de tramado que eram gerados pelo “caminhar” com o pincel apontando para uma o desenvolvimento de uma linha no espaço plano, constituindo-se como desenho e dotado de uma vivência, uma temporalidade e uma duração. Neste sentido, elaborei uma série de estudos com diferentes suportes a fim de observar as variações do traço e as sensações que acarretaram relações íntimas com as mãos e o com todo o corpo.

O texto foi dividido em capítulos em que discorri inicialmente sobre os procedimentos da pintura, da impressão e do desenho, por eles se imporem de maneira contundente no meu trabalho onde cada ação altera a seguinte numa sequência de acréscimos que geram novas superfícies. Os outros capítulos seguiram no formato de ensaios, tentando uma articulação entre a escrita e o processo nas diversas situações em que as ações sofreram intensidades e características diferentes, numa busca de estabelecer movimentos e relações desencadeando processos perceptivos que foram ganhando espessura.

Pensar em espessura pressupõe densidade, um adensamento das coisas e entre as coisas. Um adensamento de conhecimento, de vivências, de temporalidades. Um adensamento adquirido pela experimentação. De certa forma não sabia o que iria de fato encontrar e nem tinha a certeza do que a pintura me permitiria certos deslocamentos. No decorrer de todo o curso de Graduação, Especialização e Mestrado fui ganhando, tal qual a tela branca (a da aparência) uma espessura. Me permiti experimentar e me arriscar. Aproveitar tudo que recebera para ampliar meu repertório. Passei a observar as peculiaridades de tudo que me era proposto e um certo dia senti que, a proposta deveria ser formulada por mim mesma. Devia trilhar meu próprio caminho, averiguar minhas inquietações e tomar partido.

Meu trabalho traz questões como: a pintura do suporte através do revestimento impaciente e acelerado, as peculiaridades presentes na impressão com folhas de planta que requerem do corpo uma agilidade gerando agitação e por fim, a cadência do desenho na observância do desenvolvimento do traço, do movimento dos dedos, da posição das mãos, da contenção do braço e do debruçar do corpo. Todas essas ações que acabam sendo ditadas por regularidades e por ritmos. Este fazer perpetrando tudo, a todo o momento com diferentes registros, que no meu caso, torna-se jogo. Jogo apaixonante que para Dubuffet se dá no seu pequeno herbário, onde:

[...] afogado de tinta torna-se árvore, torna-se um jogo de luz no chão, torna-se nuvem fantástica no céu, torna-se turbilhão de água, torna-se sopro, torna-se grito, torna-se olhar. Tudo se combina e interfere entre si. Tais são as maravilhas do meu jogo e que tanto me apaixonam (1996, p.626).

Jogo tentador que para mim está na pintura quando quero esconder o que insiste em se mostrar, do que está lá embaixo e tenta emergir. Jogo que está na impressão revelando-se sempre como uma surpresa, despontando a importância de uma matriz, exacerbando a sua marca e assumindo o seu índice. Jogo que no desenho me inspira a buscar inusitados modos de alargar e controlar o gesto que por vezes se impõe de maneira imprevisível, mas que me estimula e me convida para talvez um novo rumo ou uma nova direção. Finalmente, a fotografia que se detém na ontologia da imagem fotográfica, mais precisamente no modo como ela faz surgir uma imagem em desaparecimento, o registro de um instante que dá uma pista do que deixou para trás. Um olhar, um desvio. Marcas e os seus efeitos de ausência, de algo que esteve ali e que desapareceu. Jogo de esconde-esconde, surpresas, prolongamentos, formas que se tornam disformes, ligações e novamente marcas, aspectos particulares das minhas imagens sempre atuaram muito fortemente sobre mim.

Deste modo, fecha-se mais um ciclo. É o momento de encerrar minha pesquisa para o Mestrado. A nossa vida acontece em ciclos e este sistema é fascinante porque nos permite dar continuidade a muitas coisas, pressupõe multiplicidade de tempo e interação de várias ações que não param de “se erigir e de se entranhar, que não param de se alongar, de romper-se e de retomar” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 32-33) que no caso do artista, que não param de se desenvolver. Logo, acredito que meu trabalho estará em permanente construção e permitirá novos desdobramentos.

- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea** uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. In: obras de Roland Barthes. São Paulo: Edições 70, 2008.
- _____. **O prazer do texto**. São Paulo, Brasiliense, 2001.
- _____. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BATTCKOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- BOIS, Yve-Alain. **A pintura como modelo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante** – por uma estética de globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRITES, Blanca. **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**, Rio Grande do Sul: UFRGS Editora, 2002.
- CANTON, Katia. **Beijo de artista**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea - uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo, Editora 34, 1995.
- DERRIDA, Jacques; BERGSTEIN, Lena. **Enlouquecer o subjétil** . pinturas, desenhos e recortes textuais. São Paulo: UNESP, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'empreinte**. Catálogo de Exposição - Centre Georges Pompidou – Paris – 1997. Adaptação e tradução para o Mestrado em Artes Visuais da EBA-UFMG por Patrícia Franca.

_____. **A Imagem sobrevivente** – História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Wasburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DUARTE Jr. João Francisco. **O Sentido dos sentidos**. Curitiba: Criar Edições, 2010.

DUBOIS, Phillip. **O ato fotográfico**. São Paulo: Papyrus, 2007.

DUBUFFET, Jean. *Empreintes*. In: Herschel Chipp. **Teorias da arte moderna**, São Paulo: Martins Fontes, 2009, p.618-628.

ERNST, Max. *Sobre o frottage*. In: Herschel Chipp. **Teorias da arte moderna**, São Paulo: Martins Fontes, 2009, p.432-436.

FARTHING, Stephen. **Tudo sobre arte**. Rio de Janeiro: Sextante 2010.

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

FIGUEIREDO, Luciano (org.). **Helio Oiticica: a pintura depois do quadro**. Rio de Janeiro: Silvia Rossler Edições de Arte, 2008.

GAUTHIER, Jacques. **O Oco do vento: metodologia da pesquisa sociopoética e estudos transculturais**. Curitiba: CRV, 2012.

GONÇALVES, F. R. **Um percurso para o olhar: o desenho e a terra**. Porto Arte: UFRGS, 2007, v. 13

GREENBERG, Clement. **Cézanne**. Arte e Cultura: Ensaios Críticos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.

GULLAR, Ferreira. Sobre e Arte - **Elogio do desenho**. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1982.

JANSON, H.W. História Geral da Arte. **O mundo moderno**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LANCRI, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (orgs.). **O meio como ponto zero**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

MAFFESOLI, Michel. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Vozes, 2005.

MALDONATO, Mauro. **Raízes errantes**. São Paulo: Editora 34, 2004.

MARIN, Louis. **Sublime poussin**, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: (clássicos 20), 2000.

MATISSE, Henri. *Testemunho, 1952*. In: Herschel Chipp. **Teorias da arte moderna**, São Paulo: Martins Fontes, 2009, p.138.

MATURANA, Humberto. **A ontologia da realidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. In: Os Pensadores: São Paulo, 1994.

OITICICA, Hélio. *A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*. In: **Escritos de artistas anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Roland Barthes**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PONGE, Francis. **O Partido das coisas**. São Paulo: Iluminuras Ltda. 2000.

_____. **Métodos**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997.

_____. **A mimosa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2003.

REY, Sandra. **Metodologia da pesquisa em artes plásticas**. In: O meio como ponto zero, Editora Rio Grande do Sul: UFRGS, 2002.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado** Processo de criação artística. São Paulo: Anna Blume, 2009.

Sites:

FRANCA, Patrícia. **O tempo de um repouso**.

Disponível no site:

<http://www.eba.ufmg.br/patriciafranca/textos/otempodeumrepouso.html>, acesso em 10/6/2010.

PERRONE-MOISÉS Leila. **Enlouquecer o subjétil** - um signo arisco- JACQUES DERRIDA-13/Jun/98

Disponível no site:

<http://artistaemconstrucao.blogspot.com/2010/05/antonin-artaud-uma-biografia-resumida.html#ixzz2boPrpB85>

TRAVITZKI, Rodrigo **Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia**.

Disponível no site:

<http://rizomas.net/filosofia/rizoma.html>, acesso em 11/7/2010.

Referências de imagens:

Imagem 10 – Max Ernest, *Frotage*

Disponível no site:

<https://lavaligiadellartista.files.wordpress.com/2015/02/max-ernst->

Imagem 12 – 13 Jean Dubuffet, *Empreinte IX (Botanique); Empreinte VI*

Disponível no site:

http://www.piasa.auction.fr/_fr/lot/jean-dubuffet-1901-1985-empreinte-ix-botanique-1957-1343913#.VSRMVY7W0wA

Imagem 19 - Branca de Oliveira, *Delírios Corpográficos*, grafite e cera.

Disponível no blog de Márcia Tiburi,

<https://filosofiacinza.files.wordpress.com/2013/11/corpografias-para-blog.jpg>

Imagem 41 – Jean Dubuffet, *Cabinet Logologique*.

Disponível no site:

<http://www.tobeart.com/Cat-Expo/Dubuffet/Dubuffet-CNAC70g.JPG>

Imagem 42 – Sandra Cinto, *sem título*.

Disponível no livro: *Construção*. São Paulo, Editora Dardo tu, 2006.

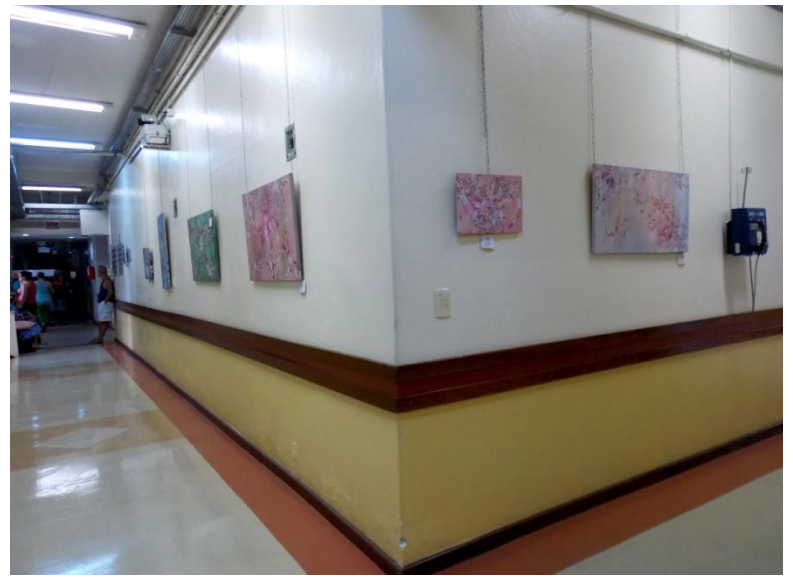
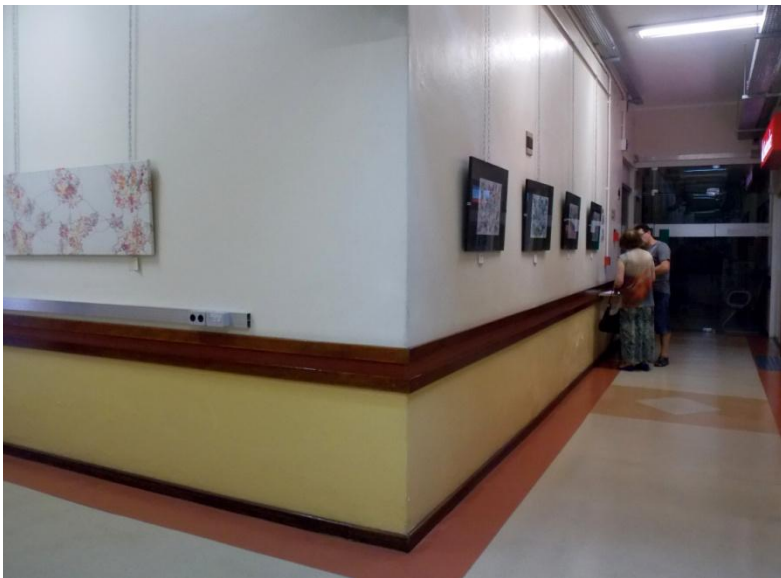
Imagem 49 – Jackson Pollock pintando em seu atelier.

Disponível no site:

<http://www.theuntappedsource.com/blog/wp-content/uploads/2014/08/jackson-pollock6.jpg>

<http://vertufineart.com/wp-content/uploads/2013/09/namuth003.jpg>

Exposição: “Algo do fundo de mim”. Corredor Arte do Hospital Escola / FAU/ UFPel. Pelotas/RS, 2015.



Exposição: “Superfícies e Acúmulos: Abordando procedimentos de criação em pintura”. Casa Paralela.
Pelotas/RS, 2015.



