

Esperas, entre cores e passagens

A folha em branco na hora de começar a escrita é como uma tela à espera da ação do pintor; a página e o tecido, sem as marcas da ação são meramente o que são, ou seja, um lugar que guarda uma potência em espera. O grande desafio do artista pesquisador é fazer de ambas, complementos inseparáveis, onde a essência de uma traga consigo a imagem da outra, embora reverberem de maneiras diferentes.

A escrita me permite deambular pelas palavras, dialogar com tantas vozes que ecoam pelas leituras que fiz, elas são sempre particulares, permeadas pela minha capacidade de absorvê-las, assim como as coisas que vejo.

No processo de criação, muitas casualidades ocorrem por conta desta cegueira, pois não há criação sem desejo, sem deixar-se levar pelos anseios do inesperado, do porvir. O processo de criação ocorre com origens múltiplas, permeado pelo caminho do pesquisador, como as leituras, vivências e memórias deste. Gaston Bachelard escreve sobre a “alotropia fenomenológica das ressonâncias e da repercussão” (2008, p. 07) para dizer dos poemas que nos apropriamos quando nos deixamos tomar pela experiência; ele diz: “na ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos, ele é nosso. A repercussão opera uma inversão do ser” (2008, p. 07). As experiências nos modificam o tempo todo, muitas vezes por vias imperceptíveis.

Nesta relação entre o processo de escrita e imagem, percebo que a escrita é sussurrante e a pintura é muda. Ao ler, mesmo em silêncio, posso escutar a minha voz, a pintura por mais turbulenta visualmente que possa ser me põe em silêncio por instantes, mesmo que durante o processo, todas as vozes estivessem presentes. Bachelard coloca ainda que:

Essa imagem que a leitura do poema nos oferece torna-se realmente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la criado. A imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa – noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser. Aqui, a expressão cria o ser (BACHELARD, 2008, p. 07).

Neste elo, entre a escrita e a produção artística, pretendo modestamente fazer ecoar a imagem pela escrita, pela descrição, especulação, comparação, entre outros modos de exercitar a percepção, buscando o contato mais próximo possível com o objeto pesquisado, neste caso a minha produção pictórica. Trata-se de uma pesquisa-criação, apontada por Jean Lancri no texto *Sobre como a noite trabalha em estrela e por quê*, metaforizando o trabalho do pesquisador:

Como ele trabalha na noite para ir em direção ao dia, para fazer avançar em direção daquilo que procura se fazer dia nele? Mais precisamente ainda, como ele trabalha a noite, a própria matéria de sua noite, assim como outros trabalham o mármore ou a madeira? E como essa noite aí, em retorno, o trabalha? (LANCRI, 2004, p. 100)

Ao falar da noite, Lancri lança, talvez, uma das questões mais importantes ao pesquisador: de se colocar imerso, perceber que o trabalho de um pesquisador

em artes visuais não se separa do corpo e da vida cotidiana é talvez um de seus princípios, se for possível falar de princípios, sem novamente estar separando, fragmentando. A noite pode representar este lugar que precisa ser sentido, tateado, descoberto, como em um misterioso universo noturno onde todas as percepções estão aguçadas, os medos, os dramas, os desejos, enfim, todos os sentidos estão elevados em sua potência. Assim também, no ato de pintar é preciso arriscar, compreender a materialidade, sentir a vibração produzida pelas cores e compreender as possibilidades que até então não se tinha percebido. Lancri sugere que se trabalhe justamente esta noite numa dimensão ampliada, “a própria matéria da noite”.

Existe um momento da prática de pintura, de imersão no processo pictórico, mas o trabalho não acontece somente nestes momentos, ele continua reverberando. Concentrar, refletir o fazer, é como abrir um tempo paralelo, se colocar em processo de noite, a reflexão é constante e em momentos imprevisíveis, algo novo surge e vai sendo absorvido ao processo, este “algo novo” muitas vezes provêm de tempos remotos, reminiscências da memória que parecem vir à tona quando se está atento ou em busca de respostas. A discussão identifica e problematiza o processo de criação de pinturas, onde há geração de espacialidades singulares, pela sobreposição de camadas de tinta, acumulando planos pictóricos e também de suportes cortados. Neste jogo espacial o fazer é permeado também por elementos imateriais como a luz e as sombras geradas pelo próprio objeto.



Figura 1:
Carla Thiel. Sem
título, tinta acrílica
sobre tela, 85 cm x
94 cm, 2014.

A reflexão se estabelece balizada por parâmetros do campo de conhecimento da poética que “é o pensamento possível da criação” (PASSERON, 2004, p. 10), permeada pela constante observação dos fenômenos decorrentes das ações realizadas no suporte. A pesquisa teórica acompanha o fazer prático e uma retroalimenta a outra, tornando possível, como aponta Jean Lancri, entrecruzar a produção plástica com a produção textual, “cada uma dessas duas produções se erige em cruzeta com a outra, elas se escoram” (LANCRI, 2004, p. 100). Analiso assim o pensamento e a criação, gerando sentidos enquanto imagem, objeto e escrita no campo da arte.

O encantamento gerado pelas cores e pelo fenômeno do olhar são motivações que permeiam a pesquisa, fazendo do ato de pintar uma escolha voltada para a experiência do ver que soma-se ao modo de organizar formas no espaço. Assim surge na pintura a possibilidade de criar lugares que possam provocar algum tipo de experiência que se assemelhe com a relação de surpresa que tenho com o mundo em si, principalmente com suas pequenas sutilezas.

Alguns instantes inesquecíveis da infância vivida irrompem hoje na pintura. São dados registrados pelos sentidos e originários de sensações e emoções que nutrem a experiência a partir de acontecimentos ou objetos. Uma joaninha dourada foi alavancadora de uma experiência singular da visão. Esta que assemelhava-se a um pequeno pingo de ouro ao meu alcance surpreendentemente voava. Era uma situação que estava aquém de minha imaginação e a sensação de irrealidade e magia aconteceu naquele momento, diante do inseto.

Pequenos instantes de tempo. Seriam estas situações efêmeras? A infância parece ser a fase da vida que mais singulariza momentos sempre novos, *in sites* que nos religam, o tempo inteiro, ao processo de criação, colocando em processo o lúdico e verificando que a pintura ou objeto criado causa em mim uma marca, um assombro. Tais lembranças são fluidas, leves como o ar. Contudo, na pintura encontro possibilidades de produzir um espaço onde as imagens se tornam fissuras para tempos anacrônicos.

No conceito de imagem dialética – utilizada por Walter Benjamin, e evidenciado por Georges Didi-Huberman (1998), como imagem crítica – identifico algo que levo em consideração na hora de produzir. Didi-Huberman desenvolve uma reflexão com base em uma “condição de experiência aurática” que ele difere de uma relação baseada na crença, sendo que esta “experiência não faria senão revelar uma forma originária da sensorialidade”. Há um movimento provocado pelas imagens dialéticas, “que uma tal experiência visual – por rara que seja – consegue ultrapassar o dilema da crença e da tautologia”, revelando a existência de uma dupla distância dos sentidos, “os sentidos sensoriais, o ótico e o tátil” e “os sentidos semióticos, com seus equívocos, seus espaçamentos próprios” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.169). São questões que me possibilitam perceber como se dá a relação entre espectador e obra de arte, entre quem lança um olhar e o objeto olhado. E ainda, como este olhar envolve possibilidades complexas que provocam um vai e vem contínuo, entendendo que as coisas nos olham também, e que as experiências podem ser mais profundas do que costumamos tentar definir. A

imagem dialética “no nível do sentido, ela produz ambiguidade” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 173).

Pensando na possibilidade de trabalhar no limiar de ambiguidades é que a minha prática se estabelece como pesquisa, permeada pela linguagem pictórica e seus desdobramentos. Buscando a incompletude, imagens em formação, que de certo modo, estabeleçam relações de ordem movente:

Assim teremos talvez uma chance de compreender melhor o que Benjamin queria dizer ao escrever que “somente as imagens dialéticas são imagens autênticas”, e por que, neste sentido, uma imagem autêntica deveria se apresentar como imagem crítica: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz, portanto de um efeito, de uma eficácia teórica -, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para “transcrevê-lo”, mas para constituí-lo (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 171).

Perseguindo essa “dupla distância” em uma produção constitutiva de espacialidades, geradora de visualidades que incite o espectador a buscar seu próprio modo de se situar nela – ou a partir dela - percebo a pintura, com bases em valores de índice, subvertendo o caráter exclusivo da representação, pelo menos da representação visual.

Com este propósito, escolho trabalhar focando o processo, com experimentações e explorar as possibilidades que surgem, percebendo sempre novas formas de provocar desdobramentos espaciais, ou seriam dobras, acúmulos? Nesta direção, também Jean Lancry fala sobre as mudanças que permeiam a pesquisa artística e os desvios inerentes do processo:

Se poderia dizer que o artista, hoje, espreita as mudanças de rumo imprevistas de seu pensamento, no que consiste sua premeditação, isto é, o estabelecimento de seu alvo artístico. Se poderia dizer que o artista, assim que concebe um projeto, medita sobre os efeitos da renúncia de todo projeto (LANCRI, 2004, p. 105).

Não existem regras fixas, no entanto algumas ações se tornam recorrentes no meu processo de criação. Nas pinturas alguns acasos são gerados por uma ação específica, onde deixo escorrer tinta na tela, formando uma trama inicial. Guiada por estas linhas, novas camadas de tinta são depositadas, algumas imagens e linhas fluidas são contornadas, delimitando espaços. Outra ação recorrente são os cortes na tela, como uma maneira de “esculpir” a pintura. A ação de cortar com o estilete, que é norteadada pela trama de linhas feitas com pincel ou de tinta escorrida sobre a tela, gera vazados. Quando a tela é fixada na parede, tais vazados produzem sombras projetadas a partir do intervalo entre a parede e o chassi. As marcas e indícios evidenciam a objetualidade pintura, mas sem limitar o surgimento de figuração ou aludir uma visualidade que parece se projetar ao infinito.

Estar atento ao processo e resultado obtido a partir dele é algo que Sandra Rey aponta como essencial para estabelecer relações imagináveis e manter-se aberta para novas descobertas, como relata sobre a instauração da obra de arte:

Tudo ficaria muito pobre se pensássemos a obra como um mero produto final, resultado de um projeto estabelecido a priori, sem levarmos em conta os acasos que são inerentes ao processo de criação. Pensar a obra como processo, implica pensar este processo não como meio para atingir um determinado fim – a obra acabada – mas como devir. Implica pensar que a obra não avança

segundo um projeto estabelecido, ela avança segundo este a priori: a obra está constantemente em processo com ela mesma (REY, 1996, p. 87).

Aliado a essas ideias, estudar o procedimento de alguns artistas se torna importante para pensar ações que já foram realizadas e entender no que implica cada trabalho feito. A obra e os jogos conceituais colocados pelo artista Lucio Fontana (1899-1968) são referências que me ajudam a compreender o que, por associação, coloco em jogo com meu processo. O conceito de espacialidade, identificado nas suas pinturas, principalmente por trabalhos em que perfurou e cortou a superfície da tela, rompendo com a concepção de espaço metafórico, tradicionalmente utilizado no campo pictórico até então, são elementos que procuro associar com meu trabalho:

Rompida a superfície, a constatação do ato do artista nos permite entrever através das estreitas aberturas o que há além. Corrói a estrutura fechada do sistema da pintura, do sistema da arte, do sistema da cultura, e a abre às regiões ulteriores do não-dito, do indizível e do não-representável. Tira a casca do hoje para revelar dimensões do futuro: transpassando o espaço dado ou concedido, transpassa o tempo de sua própria permanência nele. (TAZZI, 1998).

Este romper, desnudar a superfície pictórica através de cortes e furos possui um caráter gestual e enfático, pois necessita força para que a ação se efetive como algo atribuído.

Fontana impõe o seu gesto irreversível e radical – que rasga, perfura, rompe e lacera o espaço da tela –, e que autentica, ainda hoje, a sua obra. É a primeira vez que um artista assim se auto-ataca no próprio suporte da criação. O seu trabalho é conceptual,



Figura 2:
Lucio Fontana.
Concetto Spaziale.
Tela natural, 68,5 cm
x 69 cm, 1960. Museu
Coleção Berardo.

porque, segundo o artista, as ideias da obra são mais importantes do que a própria obra. Para ele, a tela não é, ou não é mais, um suporte, mas uma ilusão (CARIOU, 2013).

Meu processo se difere no corte, pois são ações comedidas e não há ênfase na força, no entanto, dão a perceber a terceira dimensão real da tela, que foi uma das buscas feita pelo artista. Ao mesmo tempo em que estas aberturas provocam uma ruptura espacial ligada ao vazio, à ausência, elas também se tornam matéria de composição.

O gesto formador de cada ação na pintura permanece perceptível no resultado final, neste sentido, o cortar se mostra bem menos traumático, talvez até ameno – tendo ele um caráter também compositivo –, posto em comparação aos cortes e furos realizados por Lucio Fontana, ainda assim se mostra como uma ação ritmada. Entendo que o caráter gestual no meu trabalho surge mais por conta dos escorridos de tinta e pinceladas e neste sentido, gesto e acaso, estão intimamente ligados. Existe uma casualidade que o próprio gesto controla, porém, sem dominá-lo por completo, gestos estes, que mostram uma movimentação com o suporte e por consequência um envolvimento com o corpo. A ilusão que é rompida com o corte evidencia outras camadas de sentidos. A profundidade por perspectiva ou por representação mais fidedigna do espaço não está presente, mas gera outros tipos de ilusão entre planos e profundidade. Por vezes o olho duvida do que vê ou enxerga algo diferente do que em realidade ali se encontra, a maior parte das vezes essa ilusão não é criada intencionalmente, mas se forma pelos procedimentos adotados. Ao escorrer a tinta no suporte, várias linhas se



Figura 3:
Jackson Pollock.
Convergence, óleo
sobre tela; 237,49
cm x 397,7 cm,
1952.

sobrepõem criando uma trama visual, dando-nos a sensação de uma espacialidade ambígua quando cortada e a percepção se confunde ao tentar entender o que está atrás e o que está à frente.

Perceber questões sobre gestualidade e a formação de uma espacialidade singular são levantadas pela obra do artista norte-americano Jackson Pollock. Segundo o artista Allan Kaprow, “a assim chamada dança do *dripping*, o golpear, espremer os tubos de tinta, fazer borrões e o que mais entrasse em uma obra, deu um valor quase absoluto ao gesto habitual” (KAPROW, 2006, p. 42). Suas pinturas de grande formato modificaram a relação do espectador com a obra de arte, em relação a obras tradicionais, ou seja, com características de *trompe l'oeil* principalmente, modificando o modo de adentrar visualmente, pelas sensações causadas pela pintura.

A opção de Pollock por grandes formatos faz com que sejamos confrontados, tomados de assalto, absorvidos. No entanto não devemos confundir o efeito dessas pinturas com o das centenas de pinturas em grande formato feitas no Renascimento, que glorificavam um mundo cotidiano idealizado, familiar para o observador, frequentemente fazendo com que a sala se prolongasse na pintura por meio de *trompe l'oeil*. Pollock não nos oferece tal familiaridade, e o nosso mundo cotidiano de convenção e hábito é substituído pelo mundo criado pelo artista. Invertendo o procedimento descrito antes, é a pintura que se prolonga na sala (KAPROW, 2006, p. 42).

Jackson Pollock foi um dos principais representantes do movimento *Abstract Expressionism*, que evidenciou a presença do artista na obra de arte, rompendo

com as convenções de sua época, indo para além da representação, tornando a pintura um evento, valorizando o processo de criação e o gesto.

*For Abstract Expressionists, the authenticity or value of a work lay in its directness and immediacy of expression. A painting is meant to be a revelation of the artist's authentic identity. The gesture, the artist's "signature," is evidence of the actual process of the work's creation*¹(PAUL, 2000).

Tais especificidades encontradas na obra de Pollock provocam mudanças perceptivas. Neste sentido, procuro estar atenta sobre que tipos de reações desejo gerar com o meu trabalho e quais influências entram em jogo. Mesclo alguns elementos pictóricos com ações de cortar, deixando evidente o suporte utilizado. Busco ainda perceber conceitos que possam contribuir com a produção ou ao menos, tentar equacionar dualidades recorrentes, como: dentro/fora, figuração/abstração, acaso/controle e desenho/pintura.

Sobre estas noções que são tradicionalmente vistas como dicotômicas, busco com o meu trabalho, processar relações de aproximações, convivências, conflitantes talvez, mas não impossíveis. É desse modo que a pesquisa, tal como apontada por Lancri, “não preconizaria um outro uso da racionalidade, mas pregaria o uso de uma racionalidade outra”. Para o autor há que perceber que o campo da arte estabelece sua própria racionalidade e um “processo cognitivo que

¹ Para os expressionistas abstratos, a autenticidade ou valor de uma obra estava em sua franqueza e no imediatismo de sua expressão. A pintura é para ser uma revelação da identidade autêntica do artista. O gesto torna-se a assinatura do artista, evidenciando o processo de criação da obra. (Tradução da autora)

seria conectado sobre o sensível e não somente sobre o conceito” (LANCRI, 2004, p. 102).

1. A cor acomoda, a cor transita

Durante o processo de pintura me questiono sobre o uso da cor e o quanto ela influencia na representação de algo. Percebo que este é um elemento que mesmo sem o uso da figuração pode trazer consigo esta tendência representacional, principalmente no âmbito da arte.

Passei a promover uma espécie de diálogo com a materialidade e as cores, buscando entendê-las a partir da experimentação, estabelecendo como alvo – a não-representação. Perceber que “a pintura pensa”, como afirma Didi-Huberman, “quicá um pensamento inaproximável por outros meios que não aqueles da pintura” (FILHO, 2012, p. 11), foram exercícios de olhar com expectativa para todo ritual que se estabelece no ato de pintar e não somente o trabalho acabado. Mas como atingir este nível perceptível permitindo o diálogo?

Uma das maneiras de promover uma espécie de jogo com os materiais foi trabalhar com a fluidez das tintas, com a maleabilidade da tela e utilizando os pincéis para traçar linhas de contorno, ações tradicionalmente mais voltadas para o desenho do que propriamente para pintar a superfície. Também a ação de cortar, esculpir com ar, fazer e refazer, ou seja, tirar partes do tecido pintado, dialogar com

o vazio que também preenche – são algumas formas de experimentar e provocar situações diversas no campo pictórico.



Figura 4:
Carla Thiel. Sem
título, tinta acrílica
sobre tela, 88 cm x
210 cm, 2010.

Após realizar alguns experimentos durante a graduação em Artes Visuais foi com os materiais ditos da pintura, tela, tinta e pincéis que me propus refletir. No trabalho *Sem título* (fig. 4) este diálogo começou afirmar-se como reflexão baseada no processo, mas também carregado de influências. Para realizar a pintura, tive em mente dois artistas que por razões distintas guiaram algumas de minhas escolhas iniciais, um deles foi o artista francês Yves Klein (1928–1962), pelo uso de um azul intenso em seus trabalhos. O azul foi recorrente nas pinturas e instalações do artista, instigando-o a pesquisar uma maneira de resolver um problema:

[...] a partir do momento em que o pigmento puro se misturava com a cor base, a sua luminosidade perdia-se. Não se tratava apenas de uma dificuldade técnica, mas antes, de um verdadeiro desafio conceptual. [...] o que procurava era lograr uma correspondência íntima entre a cor e a escala humana. Cada quadro deveria irradiar uma intensidade destinada a sensibilizar o espectador (WEITEMEIER, 2005, p. 15).

Em 1956, após um ano de experiências “realizadas em colaboração com o químico parisiense Edouard Adam” (p. 15) encontrou a solução para seu problema “desenvolvendo um azul-ultramarino extremamente saturado, luminoso, de uma presença total, [a mais perfeita expressão do azul]” (p. 15). Trata-se de uma “solução composta de éter e derivados do petróleo” que diluía o pigmento e fazia aderir no suporte. O artista patenteou essa mistura de pigmentos que formam um matiz azul, como *International Klein Blue*².

² IKB, =PB29, =CI 77007 (WEITEMEIER, 2005, p. 17)

No meu caso, eu não tinha intenção de formar uma cor específica, mas ter uma experiência a partir da cor. Pela teoria posso compreender a pesquisa e interesse de Yves Klein, mas somente na prática posso vivenciá-la e ter minha própria experiência, assim como ele relata “sentir a alma, sem ter de explicá-la por palavras” (WEITEMEIER, 2005, p. 15). Inicialmente o interesse foi com intuito de partir de vários tons de azuis, fazendo misturas para gerar uma quantidade significativa de tons da mesma cor, pensando inclusive que, na transparência e sobreposição de camadas de tinta, pudessem acontecer tons surpreendentes de azuis.

O modo de usar a tinta que utilizo assemelha-se ao da artista gaúcha Gisela Waetge, ela enfatiza a fluidez das aguadas sobre a superfície da tela ou papel, produz escorridos que são levados pela força da gravidade a percorrerem o suporte, formando linhas, ao partir do depósito de tinta com pincel, deixa-a escorrer por caminhos, as vezes controlados e as vezes incertos, ao acaso.

Há um refinamento do uso da cor no trabalho de Gisela Waetge, a sutileza da ação da artista produz variações tonais, dependendo da quantidade de pigmento que se fixa no suporte.

A pintura de Gisela Waetge traz um profundo questionamento da ação artística. Traz também latente, a importante interrogação sobre suas convenções. Ao compor essas telas de dimensões avantajadas, o reticulado em grafite, carvão ou em cor permanecem. Mas eles são agora enriquecidos por novas linhas cromáticas, estas projetadas por pingos de fluidos pigmentos que se esvaem pelas superfícies manchadas. Os percursos desses pigmentos são programados, como são os de todas as redes.

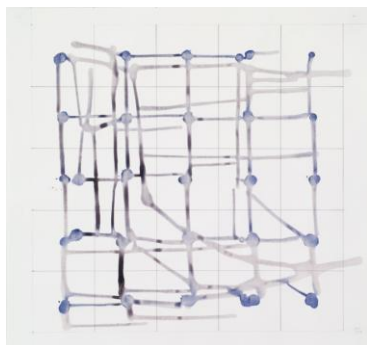


Figura 5:
Gisela Waetge. Sem
título, acrílica e grafite
sobre papel, 50 cm x
50 cm, 2007.

Mesmo assim, seu trajeto é espontâneo, pois escapa ao controle da mão. E nesse intercalar do programado ao momento do acaso, está contida nesta obra, a controvertida função autoral da pintura (ZIELINSKY, 2005).

“A pintora quer que sua pintura seja *sussurrante*, que a cor não *grite*. Uma obra de sutilezas, de silêncios, de paz” (CATTANI, 1997).

Ao considerar “a escrita é sussurrante e a pintura é muda” começo a perceber uma necessidade maior de entender a capacidade que uma pintura tem de nos dizer coisas, não como acontece na escrita, mas um sussurro próprio dos meios pelos quais ela é se forma.

Comecei a derramar tinta por toda largura da tela, posta na vertical, com um tom de azul e em seguida a tela era colocada em outra posição, girando a cada novo tom. Esse gesto se repetiu inúmeras vezes, a tinta ao manchar e escorrer foi tomando conta de toda superfície. Já não sentia mais estar construindo uma pintura, mas um céu, uma espacialidade que ia além da superfície da tela, esta sensação me causou incômodo. Esta espacialidade, em outro momento, foi quebrada com a incisão de cortes, cortar o céu, formar caminhos, mostrar a tela, o chassi, enfim, o espaço real onde está inserida. Cortei, talvez para acordar do sonho, ou pela necessidade de acordar, de estar na realidade que nos exigem o tempo todo, viver em sociedade é estar sempre em processo de voltar de si para os outros. Mas também o inverso, o corte surge como um recorte na realidade.

Perceber que as escolhas não são fruto de pura imaginação inocente, mas ao contrário, tudo adquire sentido na existência, mesmo que às vezes essas

contaminações sejam veladas ou negadas em algum momento elas se revelam. Ao fazer o trabalho *Sem título* (fig. 4) realizei um acúmulo de camadas de aguadas, questão distinta aos processos dos artistas citados, a experiência com o material me conduziu para outras escolhas e descobertas.

Até então, não tinha o hábito de usar tinta acrílica, usava há algum tempo a tinta a base de óleo, mas esta não me proporcionava trabalhar com a fluidez, causando corrosão na tela quando usada com muito diluente. A tinta acrílica possui amplas possibilidades neste sentido, sem a toxidade do diluente, no entanto não queria a palidez da cor que geralmente ocorre quando é diluída, busco a vibração. Foi possível perceber que as cores, mesmo sendo de um único fabricante de tintas, se comportam de maneiras diferentes. Ao diluir, as cores mais escuras tendem a rebaixar bastante o tom ficando difícil atingir a cor desejada. Esse foi um dos motivos que me levou a colocar tantas camadas, o descontentamento com a cor. Porém comecei a notar a espacialidade que tais ações geraram.

Comecei também a pensar no porquê de um artista escolher uma cor específica para fazer parte de sua obra, assim como fez Van Gogh no uso do ouro bronzeado como cor dominante. Por tais questionamentos que cheguei à outra artista. Lena Bergstein em uma entrevista ao site “O Globo” relata que o uso frequente do azul em seus trabalhos foi influenciado pela literatura de Walter Benjamin, “tinha visto um texto de Benjamin, em que ele falava de um horizonte azul que nunca desaparece. Comecei a mergulhar nesse universo azul e trabalhei

como se ele fosse um universo amoroso” diz Lena (FURLANETO, 2012). Talvez Lena escute o sussurro das palavras na pintura.

Poderia listar tantos outros que escolheram trabalhar com o azul. Mas, talvez minha maior influência, pela participação efetiva a cada etapa do meu processo, seja a artista e orientadora da minha pesquisa, Adriane Hernandez, que faz do azul um lugar habitável, a partir de memórias vindas da infância. Lembra-se dos móveis azuis da casa dos pais, objetos que chama de “memorialísticos”, enquanto narra sobre um dos seus trabalhos:

As três estantes já estão pintadas e, como sempre, a cor utilizada é o azul. Azul cor de casa, do cotidiano e de céu. Este tom de azul acompanhou-me durante a infância. Na casa paterna, todos os móveis de madeira eram azuis e era sempre de azul que se repintava (HERNANDEZ, 2007, p. 58).

A cor guarda a memória das coisas, mostra as marcas do tempo de objetos com os quais se convive. Quando a cor esmaece nota-se que faz tempo que se realizou a pintura, já o frescor de um objeto pintado recentemente traz para o tempo presente àquela ação. Mas na arte como isso ocorre? A pintura de Pollock parece guardar um frescor que não provêm do tempo cronológico, neste caso não está somente ligada à materialidade, mas a certo congelamento da ação – uma gota de tinta respingada – parece estar sempre em processo de formação ou de algo em movimento, sendo índice, refazendo-se a cada novo olhar. Percebi então, que o meu interesse é por este tempo, passível de ser reescrito como presente, indo além das próprias memórias guardadas pela cor.

Após esta experiência citada, de usar o azul como cor pré-definida, tento não começar o trabalho pensando em uma cor específica, ao contrário, procuro uma cor aleatória. Começo escorrendo a tinta sobre a tela ou papel com uma cor e nesta vou acrescentando novas misturas, que carregam uma porção de acaso. Sinto a necessidade de transitar por várias cores, pondo-as em relação no mesmo suporte. Inicialmente tomava este fato, de usar muitas cores ao mesmo tempo, um problema, algo negativo, de gosto duvidoso, que aos poucos percebi se tratar de uma possibilidade motivadora para trabalhar com pintura e fazer desta, além de um lugar de atuação, um lugar de descobertas, reflexivo, trabalhando neste limite.

2. Concentrar, acumular, cortar...



Figura 6 e 7:
Carla Thiel.
Instalação; Areia e
Livro objeto, 40 c x
60 cm, 2010.

Acumular cores, camadas, suportes, ações em um mesmo trabalho, aconteceu, pela primeira vez, em um livro-objeto feito para um *site specific*³. Realizei uma instalação que tinha como ponto de partida o desafio de criar relação com uma casa histórica, a casa do escritor João Simões Lopes Neto, que a princípio não era um espaço expositivo, mas um espaço ligado à literatura. A casa com seus vários cômodos e móveis possui uma relação histórica permeada pela vida e pelos romances do escritor. Para gerar este livro artístico, que é um dos objetos que faziam parte da instalação, comecei separando várias folhas de papel e assim como já havia acontecido no trabalho *Sem título* (fig. 4) decidi escorrer tinta em forma bem líquida. O diferencial estava no modo de articular o suporte, os papéis em tamanho A3, eram facilmente manipulados na forma horizontal entre as mãos, guiando os escorridos de tinta. Em cada página foram colocadas duas cores diferentes, sobrepondo antes mesmo de secar a primeira camada de tinta, ocasionando misturas diretamente no suporte. As páginas foram pintadas apenas em um dos lados, deixando o verso do papel em branco. As frentes, todas em cores diferentes, querem formar um livro, no entanto, o olhar lançado buscava formar uma pintura, um embate próprio do processo de tentar unir a ideia ao

³ O termo sítio específico faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - em local certo, em que os elementos dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>).

resultado. Com as folhas em mãos, decidi começar a cortar partes que estavam em branco, entre as linhas de tinta, com intuito de deixar visíveis as páginas, onde no interior de uma fosse possível também visualizar todas as outras. Após cortar as páginas fui estabelecendo a ordem de cada uma, de acordo com os vazados, pensando na possibilidade de causar a concomitância dos recortes. O modo de ver se manteve na horizontalidade, modo como foi feito, também se adequando a proposta inicial de fazer parte de uma exposição coletiva, pensada para um lugar específico. A exposição intitulada “A casa, as estantes e os livros” gerou relação direta com as estantes, mesas que se distribuem pelos cômodos da casa e, no meu caso, com um piso de vidro que deixava aparecer parte do porão. O livro objeto (Fig. 6) fez parte de uma instalação e ficou sobre uma mesa de vidro que permitia visualizar um poço seco no porão da casa, devido a um piso também de vidro que se encontrava embaixo da mesa. Com este trabalho percebi o quanto somos transpassados pelas experiências com os lugares, situações que acolhem tempos distintos e que a arte pode abranger tudo isso, assemelhando-se a nós mesmos. O que fica mais claro ainda nas palavras da teórica Anne Cauquelin, quando define que:

Frequentamos os incorporais, na maior parte do tempo, sem saber. Quando tento me lembrar de um momento de existência, de um fragmento de tempo vivido, misturam-se nessa reminiscência lugares, pessoas, tempo que passou e tempo que é, falas trocadas: um tecido frágil, que tende a se desfazer se for auscultado de muito perto e cuja consistência decorre exatamente da fluidez. O que se depreende dessa exploração é uma atmosfera, uma aparência, um invólucro de odores, de sabores e, aqui e ali, alguns elementos

distintos, dotados de uma forma mais nítida. (CAUQUELIN, 2008, p. 10)

Entendo que as influências estão presentes na arte para se tornarem uma nova forma de energia, dotada de sua própria potência, e que a fluidez – citada por Cauquelin – se torna um modo de perceber que define como “invólucro de sentidos”, exemplificando a compreensão das palavras pelas crianças, “elas não levam em conta as palavras em si, simples indicações em torno das quais se trama a significação” (2008, p. 10).



Figura 8:
Detalhe do trabalho
em exposição, Idem
fig. 6.

Figura 9 e 10:
Páginas do livro,
Idem fig. 6
(Detalhes)



Foi a partir deste livro que comecei a pesquisar como a sobreposição de suportes podia determinar alguns sentidos. Neste trabalho, interativo, as configurações vão se modificando a cada folha virada, a trama de linhas de tinta forma um emaranhado que a partir dos cortes se relaciona com as linhas dos papéis anteriores, deixando indícios de sua incompletude visual, incitando certa curiosidade, também afirmando uma visualidade indeterminada, ambígua, em formação. Outro detalhe que contribui para a latência da visualidade são os contornos dos escorridos. Pode-se observar na imagem (fig. 9) que as linhas de tinta escorridas são contornadas, desenhadas com um pincel fino, com cores diferentes da linha a ser contornada, mesmo nas partes que possuem o corte estes delimitam a borda. Contornar é uma ação que utilizo para me deter sobre o

trabalho, à minúcia leva tempo, tempo este que é diferente de quando faço os escorridos, o deter-se é necessário para repensar as cores e a ação de cortar que é posterior.

Percebi, a partir deste trabalho (fig. 6), que os escorridos de tinta se comportam de maneiras diferentes em papel e tecido preparado, no tecido a tinta tende a se espalhar mais, enquanto no papel ela assume característica viscosa.

Figura 11:
Carla Thiel.
Desenho no
espaço, tinta
acrílica em tela e
chassi, 18 cm x
63 cm, 2010.



Comecei a fazer alguns experimentos em tela, pintando a frente e o verso do tecido e o chassi de madeira.

O trabalho *Desenho no espaço* (fig.11) foi desenvolvido a partir de questões recorrentes e outras que surgiram durante o processo do fazer. Pinte as oito telas com chassi, medindo 15 cm x 15 cm. A tinta escurrida foi sendo passada de uma para outra, com pequenas variações na cor. Elas foram manipuladas com intuito de escorrer a tinta formando ilhas em branco que servem de alvo para os cortes, que é a ação de cortar partes da tela para abrir espaços, pequenos buracos na superfície. Separei as telas em duplas, pinte o avesso com cores quentes, duas amarelas, duas laranjas e assim sucessivamente até chegar ao vermelho escuro. Após cortar, surgiu a ideia de fazer a montagem, unindo as duplas cujo interior possuem a mesma cor dispondo-as de modo que formem espaços internos, um lugar onde a cor provém de dentro. As cores internas acabam se tornando mais radiantes, ocasionadas pelas pequenas aberturas cortadas em ambos os lados do objeto, que deixam a luz entrar, permitindo ver a cor luz que também se autorreflete. Ao suspender a pintura longe de uma parede, os cortes que vão de lado a lado deixam ver através do objeto as pessoas e os outros trabalhos expostos na mesma sala. O ambiente acaba fazendo parte e interfere na forma de olhar, ocorrem imagens através do trabalho, a partir das aberturas do mesmo.

A luminosidade que emboca no objeto-pintura pelos cortes, me proporcionou provocar alguns desdobramentos. Observei que ao pintar o chassi e a parte de trás da tela, a cor provoca sombras coloridas, quando exposta na parede. A

projeção da sombra ocorre porque existe o afastamento do tecido pelo chassi de madeira, criando um espaço interno em contato com a parede. A cor utilizada para pintar esta parte interna não é aparente, no entanto, ela fica como uma pujança que paira no ar, produzindo o tom da sombra.

Figura 12:
Carla Thiel. Sem
título. Tinta acrílica
sobre tela, 32 cm x
12 cm, 2010.
(Foto: Daniela
Meinel)



A sombra tem cor, por comparação as sutilezas tonais se revelam na pintura *Sem título* (fig. 12). A montagem com as três telas possuem cores diferentes no verso, a superior e a inferior estão pintadas de amarelo e a do meio de preto, tons que refletem como sombra. Percebo que esta sombra não se define como a cor exatamente, mas uma presença que é permeada pela ausência, projeção da cor que não é descoberta de imediato. É uma maneira de territorializar o imaterial, do lugar provém uma aparência de cor. Neste trabalho optei por pintar toda superfície de azul, cobrindo uma primeira camada com escorridos de tinta que aparecem de forma indefinida, no entanto demonstrando ainda que os cortes estão condicionados por estas linhas.

No trabalho *Sem título* (fig. 13), a cor do chassi é aparente, denunciando a luminosidade colorida que permeia no interior do objeto, desta vez, existe sobreposição de telas, três justapostas embaixo e três em cima, sendo que as cores do chassi e do verso do tecido coincidem com as cores dos chassis das telas que estão embaixo. Na superfície os escorridos de tinta continuam sendo a primeira ação que guia todas as outras ações. A partir deste trabalho comecei a preencher de tinta as partes que antes deixava com o branco da tela, partes são cortadas e outras pintadas. Nas partes que são pintadas começou a surgir outro tipo de latência a partir dos contornos, desta vez, o contorno foi formado no momento que pintando as partes brancas, o não preenchimento completo forma uma linha branca pela ausência de tinta, próxima as linhas escorridas. Pode se

perceber neste trabalho que algumas telas não foram pintadas da mesma forma, algumas partes estão totalmente preenchidas de cor.

Foi uma descoberta casual que aconteceu e ficou perceptível, talvez importante como um documento processual, permitindo-me perceber algumas mudanças que vão ocorrendo durante o processo e começam a ser discernidas quando ocorre um distanciamento de tempo. Também durante a produção vai se percebendo que ocorrem mudanças, elementos que acabam se repetindo em outros trabalhos, no entanto procuro utilizá-los não como uma receita a ser seguida e sim como um elemento em processo, sintoma de algo. Criar novas configurações se torna possível quando existe esta escuta ao trabalho, uma relação de olhar e ser olhado, se entregando ao jogo.

Figura 13:
Carla Thiel. Sem
título, tinta acrílica
em tela e chassi, 12
cm x 34 cm, 2010.



3. Espaço e tempo em processo

Como transcorre o tempo no meu processo? A produção deduz um período de tempo transcorrido, efetivado na ação, mas existem espaços cronológicos para processar o que foi feito. Além disso, dou início a várias pinturas ao mesmo tempo, sem pressa, fato que faz com que algumas demorem até mesmo um ano para a conclusão. Existe uma ordem cronológica do processo, mas não uma cronologia nos trabalhos. Muitas vezes retorno a uma pintura com questões que surgiram em outras começadas posteriormente. Assim posso balizar minha poética, são frações de tempos, de coisas que vão e voltam e revolvem sensações, sentimentos, afetos, desejos, coisas que escolho para me deter com mais atenção.

A atenção é mais que percepção, é percepção sem pressa. Percepção por muitos perfis, a atenção pede deslocamentos ao redor da coisa. A atenção é trabalho, diz Alfredo Bosi: quer alcançar tanto as regularidades quanto os acidentes da matéria. E pede paciência, que é a calma de acolher e assistir o tempo de aparição dos seres todos (GONÇALVES FILHO, 2007).

Na prática enquanto o processo de criação ocorre, todas estas coisas entram em jogo, nem sempre acontece no trabalho como vislumbrei e isso também me instiga.

Figura 14:
Carla Thiel. Sem
título, tinta
acrílica sobre
telas e colagem,
80 cm x 100 cm,
2012.



Demorar-se durante o processo é, de certa forma, buscar tramar o tempo no objeto pintura. Na pintura *Sem título* (fig. 14), o acúmulo de ações fica aparente, mas e o tempo destas ações? A tinta escorrida, as cores depositadas, a sobreposição de camadas de tinta, o empilhamento de suportes e a ação de colar partes que haviam sido cortadas, assumem temporalidades distintas. O tempo é perceptível no processo de cada ação que também acontece ao olhar, na demora em ver.

Este tempo investido, principalmente no fazer, sempre me instigou. Anseio entender como o tempo se mostra nas coisas. Ao visitar uma exposição⁴ de Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), compreendi o resultado de uma imersão no processo de criação. Coleccionar, deter-se sobre as coisas, um tempo que fica aparente em cada peça exposta.

Apesar de ser uma produção inserida no contexto da arte contemporânea, percebe-se que tal universo é uma construção externa a sua criação. Vale lembrar que Bispo do Rosário passou a maior parte de sua vida, como interno, na Colônia Juliano Moreira no Rio de Janeiro. Percebo na sua produção uma veracidade que condiz com sua “missão”, que de acordo com seu surto psicótico deveria “recriar o mundo para ser apresentado a Deus no dia do Juízo final” (MORTOSA, 2014). A simplicidade se torna complexa nas mãos de Bispo do Rosário. Para mim, remete a infância, lugar de descoberta, de ressignificação e atenção sobre as coisas. Tal

⁴ Exposição "Arthur Bispo do Rosário: a poesia do fio" no Santander Cultural Porto Alegre. Abril de 2012.

simplicidade e crença no ato criativo são questões que gostaria de poder associar a minha produção.

Este tempo, em voltas com a produção, se revela como uma necessidade do artista, ficando aparente ou não no trabalho, ele se torna matéria poética. Talvez a arte seja o lugar que possibilite pensar o tempo, sem querer ultrapassá-lo, mas percebê-lo:

No início, eu pensava que o tempo da criação era um tempo em suspenso (Aiôn), em que as horas não contam, porque o envolvimento com o trabalho nos faz esquecer que a areia da ampulheta ainda escorre. Agora, penso que o tempo da criação é, mais do que qualquer outro, Kairós: decisão e oportunidade. A irrupção do “acaso” não se dá por acaso, mas por uma decisão em lançar os dados. Ela só acontece quando a determinação de lançar-se é maior do que a imobilidade dos “pontos mortos”. A velocidade não importa. Logo que nos colocamos em marcha, vamos pegando o ritmo. E a indeterminação, parte intrínseca a todo o processo, deve ser absorvida, reabsorvida, elaborada e reelaborada continuamente, sem temer o caos e a desordem em que nos metemos (POHLMANN, 2005, p. 87).

A vontade de dilatar o tempo durante o processo artístico se traduz no acúmulo, isso foi sendo compreensível à medida que percebi que não descartava os mesmos modos de provocar as ações, agregá-la se tornou prática recorrente. Pensando neste agregar comecei a trabalhar em uma tela maior que de costume, seis metros quadrados. Mesmo atribuindo ações comuns a outros trabalhos, elas se mostram distintas, instiga-me justamente a surpresa que ela pode me proporcionar ao “lançar os dados”, como menciona Pohlmann: “Em algum ponto do caminho, a desorganização e o imprevisível dançam conosco, produzindo erros,

distanciamentos, enganos e medos, mas igualmente fluxos, tensões, energias que vão e vêm” (ibidem p. 87), produzindo variações. Estabelecendo analogias com o cotidiano, observa-se que a vida é um processo cíclico, feita de repetidos e constantes movimentos, mas devemos repetir percebendo que, cada dia contém o seu próprio sabor.

A afinidade com os materiais vai se estabelecendo segundo as circunstâncias. O espaço ampliado para realizar a pintura, por si só, já exigia um tempo cronológico estendido, assim como meus movimentos se tornaram, da mesma forma, atrelados a nova situação. Encontrei dificuldades em realizar certos movimentos por causa do tamanho da tela, a inclinação do suporte, elevado por minhas mãos, exigia mais rapidez para que a tinta depositada, durante o escorrer não formasse acúmulos, gerando manchas em vez de linhas, bem como a quantidade preparada, esta parecia sempre insuficiente diante do tamanho da superfície.

Ao buscar compreender como as minhas escolhas se processam, como o meu corpo se condiciona e como meu modo de ver se traduz no trabalho, recorri a Maurice Merleau-Ponty, que sobre essas situações diz:

Quando, por exemplo, se quer compreender a situação dos objetos, não há outro recurso senão supor a alma, que sabe onde estão as partes de seu corpo, capaz de “transferir daí sua atenção” a todos os pontos do espaço que estão no prolongamento dos membros. Mas isto ainda não passa de um “modelo” do acontecimento. Porquanto esse espaço de seu corpo que a alma estende às coisas, esse primeiro *aqui* de onde virão todos os *ali*, como é que ela o sabe? Aquele não é, como estes, um modo qualquer, uma mostra

da extensão; e não é para ela um objeto entre os objetos, e ela não subtrai dele todo o resto do espaço a título de premissa implicada. A alma pensa segundo o corpo, e não segundo ela própria; e, no pacto natural que a une a ele, são estipulados também o espaço, a distância exterior (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 98).

O trabalho cujo título é “O espaço que habita em mim”, procurei durante idas e vindas ao processo prático, estabelecer relações com as imagens que me despertavam curiosidade, paisagens cotidianas que mesmo eu não estando diante para ver, ficavam em meu pensamento reverberando. O desejo de colocar essas imagens no trabalho, de alguma forma estava latente em mim. No entanto criar espacialidades se distingue de representar espacialidades, mesmo que a representação simbólica de uma imagem possa ser um elemento de criação, todo ver estará imbricado na qualidade de uma projeção representativa.

Os trabalhos que já havia realizado até então, mantêm características de uma superfície plana, somente causando uma profundidade real, ao olhar, pelo fato de existirem as incisões feitas na superfície, os buracos na tela. Esta característica de imanência do objeto seria desviada pela imagem figurativa. O desafio de mesclar esta possibilidade não foi consciente a princípio, mas se mostrou como um novo caminho que coloca outras reflexões.

Figura 15:
Carla Thiel. O
lugar que habita
em mim, tinta
acrílica sobre
tela, 290 cm x
310 cm, 2013.





Figura 16 e 17:

Idem fig. 15
(detalhes do
processo).

A pintura (fig. 15) foi estabelecida por muitas linhas de tinta que escorri pela tela, preparei e deposei várias cores, uma a uma. Com o branco parcialmente tramado pelas linhas é que escolhi a imagem que foi sobreposta a esta trama, a partir de algumas fotografias que fiz por lugares onde convivo. Meu interesse fotográfico é por imagens de ruas, jardins, árvores e fenômenos como a chuva e a neblina. A fotografia serviu de pretexto para esta pintura, que foi feita com tintas fluidas que escorreram para fora das formas as quais me propus pintar, mas nesta fase do processo a tela se encontra na vertical, escorrendo tinta neste sentido.

Com a imagem inserida, comecei a cobrir partes da tela com tinta bem aguada, que gerou películas coloridas, faixas largas ora em uma direção, ora em outra, e ainda se sobrepondo em partes, modificando a cor da película pela mistura gerada pelas transparências.

A ação subsequente foi de cortar, desta vez, os cortes foram sendo condicionados pelas primeiras linhas realizadas, mas também pela imagem. Decidi cortar a parte da tela ocupada pela forma da copa da árvore, lugar escolhido para receber as incisões, por uma questão de equilíbrio e leveza, mas também pensando no trocadilho de projetar sombra real com a árvore pintada, sombra que se forma pela entrada de luz, projetando os recortes. Mesmo com a ação de cortar, ainda notam-se as camadas de películas de cor que se sobrepõem à imagem da árvore. Com o intuito de planificar toda superfície foi que comecei a preencher com tinta opaca e em camadas mais densas os espaços entre linhas que não foram cortados.



Figura 18:
Idem fig.
15
(Detalhe).

Voltando a reflexão sobre o corpo, estabelecida por Merleau-Ponty, me pergunto: que prolongamentos seriam necessários para atingir todos os pontos do espaço? Qual é o lugar da imagem? Estender-se sobre o espaço real do objeto ou sobre o espaço de profundidade que a imagem sugere, são duas possibilidades que se estabelecem.

4. O lugar da imagem ou imagem-lugar

Como se define a imagem em um contexto não representacional dentro da pintura? Com esta inquietação e pensando a pintura como um lugar de atuação, onde o ato formador de cada elemento se torna aparente, ou pelo menos, é intenção durante o processo que este seja passível de tal percepção, surgem dúvidas quanto ao lugar da imagem neste contexto. Se geralmente as pessoas, costumam dizer “é uma pintura!” para as situações mais inusitadas, como um belo gol no futebol, ou então uma paisagem deslumbrante, demonstra que a pintura é também um modo de ver as coisas. A expressão “o olhar da pintura”, designa um modo de ver que é próprio da linguagem, mas a inversão desta lógica é mais comum ainda, tem os que olham uma pintura representacional e dizem “é o fulano de tal” ou “é uma paisagem”. Estes sentidos ocupam um lugar paradoxal na pintura, eles simplesmente pairam no ar. Em alguns momentos penso nas imagens como lugares habitáveis pelo olhar, sem necessariamente serem ou mimese ou a presença física de algo real no espaço, mas pela capacidade que este tem de invadir as superfícies, às vezes por uma cor ou por mínimas diferenças de tons.

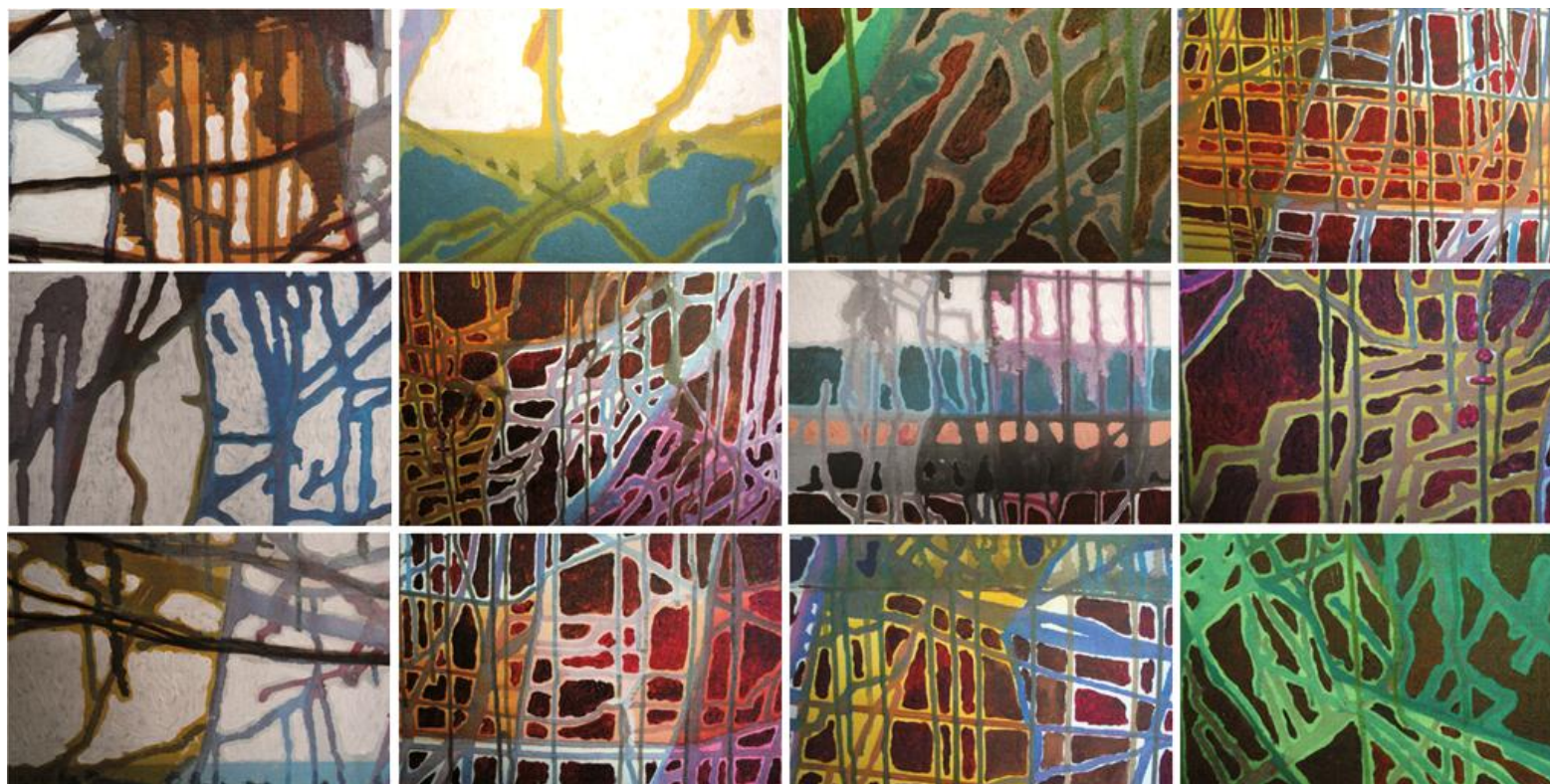


Figura 19:
Idem Fig. 15
(Detalhes).

Ao pintar me sinto projetada para dentro deste lugar é neste momento que pequenas manchas e linhas tomam a dimensão de lugar percorrido, construído, seja fechado ou aberto. É como se ora fosse possível entrar e ora somente se equilibrar em partes rasas de linhas. Quando cubro de tinta partes maiores da tela me sinto fora, velando a própria possibilidade de entrar e novamente preciso reconstruir aberturas, seja colocando tinta sobre a parte velada, seja com o desenho trazendo formas que estão submersas.

Criar imagens-lugares foi uma meta que me propus ao dar início a novas pinturas.

A princípio tinha em mãos uma quantidade de tecido que considerei boa, mas a escolha do tamanho da tela e o próprio começo se tornam momentos delicados, isso porque a dimensão por si só já produz inquietações e sensações. Sensações estas, que são impossíveis de prever se serão incorporadas pela pintura. Optei por dividir em pares com tamanhos iguais, totalizando seis partes de tecido. Além destes, procuro ter em mãos telas pequenas com chassi, elas servem para colocar sobras de tintas e fazer testes de cores, mas também, absorvem o tempo da dúvida. Algumas são descartadas e outros acabam adquirindo qualidades que me agradam como trabalho. A pintura a seguir (fig. 20), foi acontecendo com cores escolhidas para outras telas, mas trabalhadas levando em consideração o novo suporte, motivo pelo qual preciso de muitas telinhas para que seja possível escolher – pôr uma cor em uma e não em outra – possibilitando gerar composições entre elas, um espaço de continuidade de uma tela para outra.



Figura 20:

Carla Thiel. Sem
título, tinta acrílica
em telas e chassi
sobrepostas, 10 cm
x 30 cm x 4 cm,
2013.

As cores utilizadas para as linhas escorridas são vestígios de outros trabalhos, mas a cor do chassi e novas camadas de tinta são pensadas de modo específico, na relação com os vazados, à luz e a sombra projetada pelas aberturas do suporte. A busca é por uma espacialidade tramada pelas superfícies, mas também por uma trama sugerida visualmente pelo peso que as cores adquirem quando justapostas.



Figura 21:
Etapas do processo

Enquanto isso, nos tecidos maiores, o método de escorrer a tinta estava em curso e certo temor em relação ao uso de imagens e as suas implicações contraditórias se fazia presente. Mas como em um caminho sem volta decidi encarar o desafio. A pintura, *O lugar que habita em mim* (fig. 15), proporcionou pensar a imagem como um lugar que está imbricado na própria materialidade, permeada por escolhas que são definidas no espaço da pintura. E neste sentido, optei por trazer, nos novos trabalhos, a imagem como uma mancha, um espaço

de cor, articulada ao método de escorrimento da tinta.



Figura 22:
Etapas do
processo



Figura 23:

Carla Thiel. Sem
título, tinta acrílica
sobre tela, 20 cm x
20 cm, (cada)
2014.

Novamente as telas pequenas foram resolvidas antes da tela com o tecido maior, demonstrando que ao absorver o tempo da dúvida, gerado pela tela maior, no processo paralelo, ocorre um deslocamento mais livre, no sentido de ser uma possibilidade aberta, ao contrário do processo com o tecido maior, onde algumas questões são intencionais, pensadas para atingir uma espacialidade específica. Um processo que não provém unicamente de uma qualidade técnica imposta pelo tamanho, mas de como o trabalho se processa em mim.

Para pensar sobre método e suas implicações pesquisei o artista húngaro Simon Hantaï (1922–2008), que desenvolveu um procedimento muito particular de *pliage*, onde o artista mostra literalmente ao público o desdobramento de sua pintura:

In the mid-seventies, Hantaï had risen to prominence on the Paris art scene with paintings produced through a very idiosyncratic process of “pliage,” which combined the automatism of Surrealism with Jackson Pollock’s all-overness and Henri Matisse’s color fields. Rapidly: It consisted of folding a piece of primed canvas according to different patterns in each series of work, covering the folded canvas with paint in one solid color, and presenting the unfolded and re-stretched result to the public (KERLIDOU, 2013)⁵.

⁵ Em meados dos anos setenta, Hantaï elevou-se na cena artística de Paris com pinturas produzidas através de um processo muito idiossincrático de "dobradura", que combinava o automatismo do surrealismo com *all-overness* de Jackson Pollock e campos de cor de Henri Matisse. Rapidamente: Consistia da dobragem de uma peça de tela preparada de acordo com padrões diferentes em cada série de trabalho, cobrindo a lona dobrada com tinta de uma cor sólida, e apresentando o resultado desdobrado e esticado para o público (Tradução da autora).

A importância deste artista está enfaticamente ligada a sua postura diante do sistema da arte. Em um contexto⁶ onde o mercado passa a ditar as regras, Hantaï decide se afastar no auge da sua carreira, *"In 1983, at the height of his career, Simon Hantaï, 'then sixty years old, decided to withdraw from the art scene and stop exhibiting his work, if not to stop painting altogether'"*⁷ (KERLIDOU, 2013). Em 1998, após quinze anos de intervalo, ele retorna ao cenário da arte. A postura contestadora, de resistência em Hantaï, não está somente ligada ao silêncio e ao afastamento do sistema da arte, mas também ao seu método de dobraduras:

*[...]philosopher Georges Didi- Huberman reminds us repeatedly that Hantaï was striving to achieve a workmanlike quality to his painting, to make the hand of the artist disappear, to rid the hand of its innate tendency to embellish. He quotes Hantaï speaking about his work as something "done with eyes closed," as a surrendering to the painting process and an unconditional acceptance of its results: A matter of distancing from the finished product, and of internalizing the painting process in its own medium (KERLIDOU, 2013)*⁸

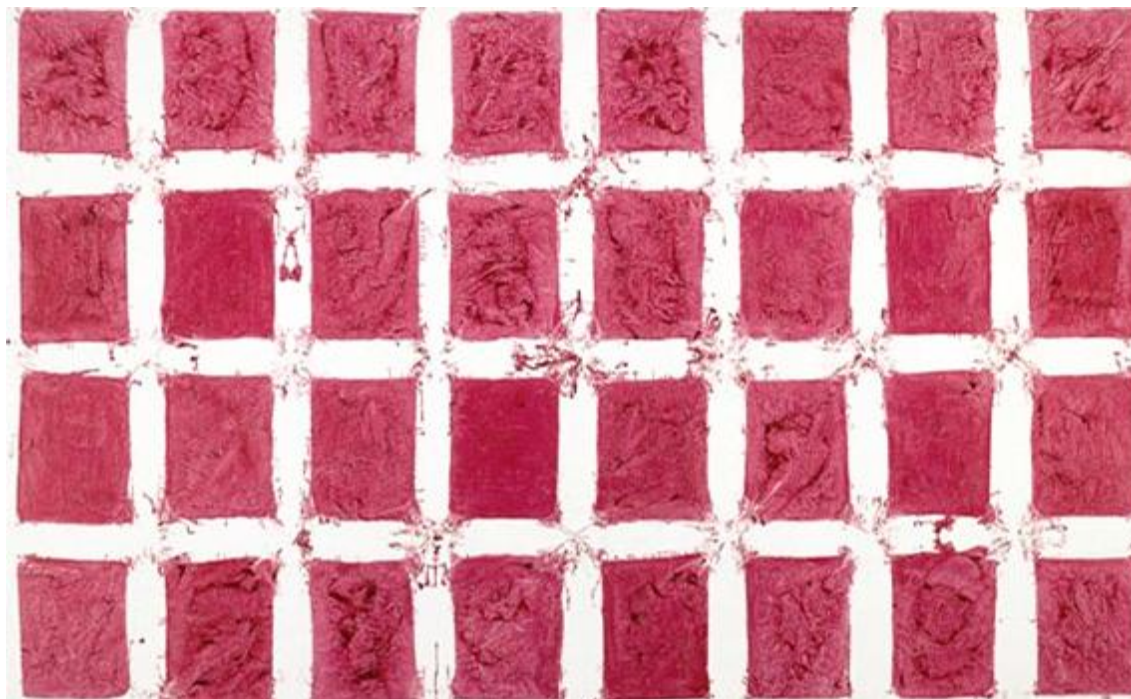
⁶ *Hantaï's silent withdrawal from and disapproval of an art scene ruled by market values exemplifies the conflict between a generation of painters coming to prominence in the 70's for whom art was about the disappearance of the artist's ego, while in the early 80's, with the triumph of the society of the spectacle, the ego became the benchmark of all artistic measures (Kerlidou, 2013).*

A retirada silenciosa de Hantaï e a desaprovação da cena da arte, governada por valores do mercado, exemplifica o conflito entre uma geração de pintores próximos à proeminência nos anos 70, para quem a arte era sobre o desaparecimento do ego do artista, enquanto no início dos anos 80, com o triunfo da sociedade do espetáculo, o ego tornou-se o ponto de referência de todas as medidas artísticas (Tradução da autora).

⁷ "Em 1983, no auge de sua carreira, Simon Hantaï, com 60 anos de idade, decidiu retirar-se da cena de arte e parar de exibir a sua obra, e até parar de pintar completamente" (Tradução da autora).

⁸ O filósofo Georges Didi-Huberman nos lembra repetidamente que Hantaï estava se esforçando para alcançar uma qualidade de aprimoramento para sua pintura, para fazer a mão do artista desaparecer, para livrar a mão de sua tendência inata para embelezar. Ele cita Hantaï falando sobre seu trabalho como algo "feito com os olhos fechados", como uma rendição ao processo de pintura e uma aceitação incondicional de seus resultados: Uma questão de distanciamento do produto acabado, e de internalizar o processo de pintura em seu próprio meio (Tradução da autora).

Figura 24:
Simon Hantaï.
Tabula, **1980**. Huile
et acrylique sur toile,
285,6 cm x 454,5
cm. Paris. Centre
Pompidou, Musée
national d'art
moderne, achat,
1982.



O silêncio de Hantaï torna-se um sintoma revelador de sua obra, um modo de deixar o trabalho falar por si só. Essa liberdade e o gosto pela pintura foram reencontrados mais tarde pelos artistas do grupo *Supports/Surface*, “[...] essa imersão na cor, na pintura em seu surgimento quando da aplicação do pigmento sobre a tela, são naturalmente estranhos à linguagem das palavras, que só podem traduzir as formas por elas emprestadas” (ABADIE, 2000, p. 8). O método de um artista é uma linguagem, no entanto, pronunciá-lo verbalmente pode gerar equívoco ou reduções: “Apoiando-se numa frase de Simon Hantaï a crítica reduzira facilmente então o trabalho de pintura que marca toda a sua obra à fórmula “dobramento como método” (ABADIE, 2000, p. 8)”.

Percebo que a dificuldade de escuta que as pessoas geralmente têm diante de uma obra de arte, cuja narrativa literária não é dada, é incorporada pela própria ação do artista em silenciar. A ação de dobrar presente como índice na pintura de Hantaï faz surgir repetições com sutis diferenças, assemelhando-se a um movimento causado por uma vibração sonora, com a fuga do pigmento para fora de seus retângulos de cor.

Ao utilizar várias vezes um mesmo método e com ele atingir um mínimo de diferenças, o método utilizado se torna a aproximação do método anterior, produzindo um método pelas diferenças.

Quando estou produzindo as pinturas, algumas ações se tornam o que poderia chamar de método, ou seja, um procedimento utilizado para atingir uma forma que intenciono: escorrer a tinta para romper com o branco da tela e torná-la

o espaço que será trabalhado. Mas, esse método, assim como as dobras no trabalho de Hantai está ligada a certa qualidade de acaso, do afastamento do controle pela mão, uma ação que envolve a intenção também do corpo, tanto do artista, quanto do objeto a ser trabalhado.

A pintura *Entre lugares* (fig. 25) foi sendo formada por etapas, que inverteram a ordem das ações que até então utilizava (escorrer, pintar, cortar), ainda assim, a primeira ação foi de escorrer a tinta, mas ela se repetiu pelo menos mais três vezes durante o processo, uma construção por camadas, com diferentes métodos. Isso ocorreu também com as imagens e a aplicação da tinta, fato que gerou apagamentos. Os cortes foram feitos em momentos diferentes do trabalho, condicionados pelos escorridos de cada etapa, foi possível criar áreas que sugerem a ilusão de cortes em camadas distintas, assemelhando-se a trabalhos em que sobrepos suportes.

Figura 25:
Carla Thiel.
Entre lugares,
tinta acrílica
sobre tela, 194
cm x 195 cm,
2014.



O movimento de internalizar o estar, ou lá ou aqui, durante o processo, procuro trabalhar até atingir um ponto que fisgue o olhar para dentro da pintura, mas que logo possa retornar para a consciência do estar aqui, um jogo cujo fim não é capturar o estar lá, mas um movimento parecido ao de um peixe que se alimenta em torno da isca sem ser capturado.

Provocar desvios pela imagem, cor e corte são como passeios pelo suporte, lugares imaginários e reais ao mesmo tempo.

Este ponto percebe-se na pintura *Sem título* (fig. 26), proporcionada pelas áreas de cor e linhas que delimitam espaços. Este trabalho não possui a sobreposição de pinturas como no anterior, mas possui a característica de uma imagem que não se entrega ao primeiro olhar. Ela gera ambiguidades, jogos ininterruptos de espacialidades.

Figura 26:
Carla Thiel, Sem
título, tinta
acrílica sobre tela
com chassi de
madeira, 85 cm x
94 cm, 2014.



A repetição de ações e a variedade de resultados que são capazes de gerar tem me instigado a querer trabalhar com a imagem e pensar principalmente quanto ao seu modo de aparecimento. Didi-Huberman ao tratar deste tema, mais precisamente na imagem fotográfica, lança a hipótese de que “a imagem arde em contato com o real”:

Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes. Nisto, pois, a imagem arde. Arde com o real do que, em um dado momento, se acercou (como se costuma dizer, nos jogos de adivinhações, “quente” quando “alguém se acerca do objeto escondido”) (DIDI-HUBERMAN, p. 216).

A imagem, contornos de uma mesma árvore, motivada a partir de uma fotografia, é trabalhada na pintura de forma a estar submersa na cor, ela pode atingir a consciência no momento que ocorre o reconhecimento da forma, a figuração, podendo ainda instigar a memória de um observador a buscar a sensação de algum lugar, mas este referencial não está presente. A tela acolhe a imagem, ela está na superfície e ao mesmo tempo submersa pela tinta, mas ela também é tinta, é a tela e o vazio.

Figura 27:
Carla Thiel. Lugar
suspense, tinta acrílica
sobre tela 166 cm x
100 cm. 2014.



A sensação de espacialidade que ocorre pela matéria pictórica é mais evidente que a sensação proporcionada pela imagem. Na pintura *Lugar suspenso* (fig. 27) a imagem é sugerida pelo desenvolvimento de linhas finas que parecem flutuar no espaço azul. “[...] O que é o azul? O azul é o invisível tornado visível. O azul não é mensurável como as outras cores” dizia Yves Klein (WEITEMEIER, 2005, p. 19). Talvez o azul seja mesmo capaz de transmitir a imaterialidade do mundo, tendo no artifício da pintura uma vida própria. Mas, quando parece que fico mais certa disso, sinto mais necessidades de colocar esta questão à prova, seja em pinturas sem o uso do azul ou pondo-o em relação a outras cores. Uma situação conflitante, assim como o uso da imagem.

Figura 28:

Carla Thiel. Sem título, tinta acrílica sobre tela, tríptico, 10 cm x 10 cm (cada), 2014.



A ação de cortar não está presente como em outros trabalhos, mas cada tela justaposta traz um fragmento da imagem, um recorte. No tríptico (fig. 28) a moldura poderia fechar cada núcleo em si, mas me encanta o poder da imagem, por um magnetismo visual ela se prolonga, fazendo uma passagem natural mesmo com a moldura, talvez, pelo uso da cor vermelha que está presente também na pintura. O branco que produz a imagem da árvore é a ausência de tinta, ou seja, é o branco da tela. Já na pintura (fig. 29) o branco da tela sugere o lugar onde a imagem é sobreposta.

O escoimento de tinta azul trama o branco, produz a espacialidade sedutora para as outras cores, são como fluxos de passagem ou reservatórios de cor. O primeiro elo e em seguida outros. Tão iguais e tão diferentes.



Figura 29:
Carla Thiel. Sem
título, tinta acrílica
sobre tela, 20 cm x
20 cm (cada).
2014.

Figura 30:
Carla Thiel.
Diagrama, acrílica
sobre tela e chassi,
10 cm x 10 cm
(cada), 2014.



Na pintura (fig. 30) o branco é tinta, tinta que escorri e sobrepus várias camadas até quase apagar a primeira ação, o colorido está no chassi, sete cores, do espectro do arco-íris.

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do 'dom visual' para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Todo olhar traz consigo sua névoa, além das informações de que poderia num certo momento julgar-se o detentor (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.77).

A pintura torna-se um lugar favorável para gerar ambiguidades, no entanto de ordens distintas em cada trabalho. Percebi que as telas pequenas assumem uma condição visual de *proxemia*, esse termo utilizado por Roland Barthes e apresentado no livro *Como Viver Junto* (2003), trata das distâncias que estabelecemos entre nós e as coisas ou entre seres. Este conceito abrange a ideia de uma proximidade sensória, de coisas que mesmo sem ver sabemos que estão ao nosso alcance, de um espaço apropriado pelos sentidos. Utilizo este conceito para pensar o espaço da pintura e do gesto, onde as cores e camadas de tinta

colocadas na mesma superfície estabelecem uma aparência de distâncias distintas, uma ilusão que é consequência da percepção visual e não de uma ilusão do campo do representacional. Quando trabalho nas telas menores sinto esta relação de espaço muito próximo, de uma visualidade de coisas que estão ao alcance das mãos, isso ocorre no processo, o modo de fazer se estabelece desta maneira. Ao utilizar fragmentos de formas e a passagem de cor de uma tela a outra, a condição visual tende a aproximar. Uma visualidade que esbarra na farpa da superfície, mas ainda assim as camadas de cores produzem a sensação de espaços mais recuados ou mais a frente. Esse espaço que percebi é uma pequena distância entre as formas e cores na pintura, proporcionado pelo peso visual das cores e pelas camadas propriamente. Tal distância se fosse trabalhada de forma representacional, com o uso da perspectiva, poderia determinar a longitude da projeção visual, no entanto a espacialidade que busco mescla-se com um espaço recuado que é real, quando corto o suporte, mas ainda assim produz certa ilusão.

Na pintura *Sem título* (fig. 31) procurei trabalhar as distâncias da *proxemia*, desta vez com o desafio de não cortar o suporte. Procurei evidenciar a pincelada, deixando-a marcada.

Figura 31:
Carla Thiel.
Sem título,
tinta acrílica
sobre tela,
40 cm x 60
cm, 2014.



Até então a imagem, quase um decalque da árvore, que vinha utilizando foi substituída por um galho apenas. A partir da observação de brotações e folhagens me apropriei da forma, na busca por uma imagem mais conflitante com o restante das ações. Se antes tudo era linha, mancha, agora a folha e o galho são pintados como uma sombra transparente, uma imagem película, planificada, que deixa transparecer todo grafismo que antecede. Para unir a imagem e o fundo cortei o suporte (fig. 33). Percebo que os vazados desequilibram esta qualidade de figura/fundo, trazendo a sensação de proximidade visual entre figuras, linhas, desenhos e vazados.

Figura 32:
Carla Thiel.
Sem título,
tinta acrílica
sobre tela, 100
cm x 95 cm,
2014.



Considerações finais

Ao buscar uma qualidade espacial específica, permaneço descobrindo a pintura e ao realizá-la percebo que nunca podia tê-la imaginado.

O que ocorre durante o processo são apropriações de acontecimentos, resultados que são somados ou descartados. Ao permitir que uma mancha de tinta aconteça e que ela deslize sobre o suporte, os desenhos guiados pela força da gravidade me isentam de total controle, produzindo um espaço a ser redescoberto, amplo de possibilidades.

Após as primeiras ações no suporte preciso perceber os indícios e agir a partir do que foi feito, situação que gera um movimento constante durante a prática pictórica. Um jogo de percepções, de escutas. Ao dar o primeiro corte na pintura, percebo uma infinidade de partes a serem cortadas, não tenho como voltar atrás, estaria negando olhá-la verdadeiramente. Cada gesto meu implica uma resposta dada pelo material.

Durante estes dois anos de pesquisa com o olhar voltado para os últimos seis anos de processo, cada descoberta ou solução de algo que me instiga na pintura torna-se um elemento de aproximação, de uma espacialidade que ainda desconheço e assim que isto ocorre, ciente desta experiência, busco novos desafios, acrescida de novos saberes. Consciente que “a poiética tem também

seus problemas de diacronia: o tempo modifica as obras, as completa (no sentido da palavra)” (PASSERON, 2004, p. 8).

A espacialidade na pintura é o mote de toda pesquisa, baseada principalmente pelos conceitos levantados pela obra dos artistas Lucio Fontana e Jackson Pollock. Esta questão foi experimentada dentro do universo pictórico, com todas suas contradições, tentando sempre apreender pelo viés da poética, mas como uma expectadora deste processo de instauração, trouxe as minhas percepções como um elemento de construção do trabalho.

Ao me aproximar de conceitos e pensamentos, de autores como Maurice Merleau-Ponty, Gaston Bachelard, Jean Lancry, Georges Didi-Huberman e os artistas como Yves Klein, Gilesa Waetge, Bispo do Rosário entre outros, talvez tenha andado por caminhos ambíguos ou até mesmo provocado alguns equívocos, pois são transpassados pela minha experiência, por vezes, com fragmentos de textos, imagens, reproduções, traduções, contextos distintos e até mesmo posições contrárias que assumo. No entanto, se tornam parte constituinte do meu processo, poderia compará-los a um tecido, uma malha tramada com várias linhas, leve e transparente, permitindo entrever as minhas escolhas, influências e pensamentos.

Referências Bibliográficas

ABADIE, Daniel. **O prazer de pintar**. In: França Contemporânea, os anos SUPORTS/SURFACES, nas coleções do Centro Georges Pompidou. Catálogo Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2000.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARTHES, Roland. **Como Viver Junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos**: curso e seminários no Collège de France, 1976 – 1977; tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BOIS, Yve-Alain. **A pintura como modelo**. Tradutor: Santos, Fernando. São Paulo Ed. Martins Fontes, 2009.

CARIOU, André. **Lucio Fontana**, 2013. Disponível em: <http://pt.museuberardo.pt/colecao/artistas/192> Acesso em: 20/02/2015.

CATTANI, Icleia Borsa. **Da trama ao infinito: Pequeno vocabulário para as obras de Gisela Waetge**, 1997. Disponível em: <http://www.giselawaetge.com.br/artes/artigos/da-trama-ao-infinito/> Acesso: 23/01/2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O Que Vemos, O Que nos Olha**. São Paulo: Editora 34 Ltda; 1998. (a)

_____. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**; tradução Vera Ribeiro. – Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. (b)

_____. **A Pintura Encarnada, seguida de A Obra-Prima Desconhecida, de Honoré de Balzac**. Tradução de Osvaldo Fontes Filho. São Paulo: Ed. Fap-Unifesp, 2012. (c)

_____. **Quando as imagens tocam o real**. 2012. Pós: Belo Horizonte. Disponível em:

<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/viewFile/60/62> Acesso em: 03/03/2015. (d)

FARIA, Fabiana Mortosa. **Arthur Bispo do Rosário e seu universo representativo**. Revista Urutágua. Maringá, PR, n. 5, dez./mar 2004. Disponível em: http://www.urutagua.uem.br/005/12his_faria.htm. Acesso em: 20/02/2015.

FILHO, Osvaldo Fontes. Um primeiro sintoma, um paradigma intempestivo. Prefácio à Edição Brasileira. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Pintura Encarnada, seguida de A Obra-Prima Desconhecida de Honoré de Balzac**. São Paulo: Ed. Fap-Unifesp, 2012.

FURLANETO, A. (15 de Junho de 2012) *oglobo.globo.com.*, disponível em O Globo: em <http://oglobo.globo.com/cultura/lena-bergstein-aproxima-pintura-palavra-8692366#ixzz2mbYddZEZ>. Acesso em 05/12/2013.

GONÇALVES FILHO, José Moura. **A letra viva de Ecléa Bosi**, 2007. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/psicousp/article/viewFile/41949/45617> Acesso em: 18/01/2015.

HERNANDEZ, Adriane. (12 de 12 de 2007). **Do pão à toalha de mesa: Uma abordagem poética por prolongamentos.**, disponível em www.lume.ufrgs.br:8080/handle/10183/10565/000599985.pdf?sequence=1. Acesso em 05/12/2013.

KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock In: C. COTRIM, & G. FERREIRA, **Escritos de Artistas: anos 60/70** (pp. 37 – 45); Rio de Janeiro: Jorge Zahar; 2006.

KERLIDOU, Gwenaél. **Simon Hantaï's Discontent**, 2013. Disponível em: <http://hyperallergic.com/82507/simon-hantais-discontent/> Acesso em: 15/02/2015.

LANCRI, Jean. **Sobre como a noite trabalha em estrela e por quê**. Conferência pronunciada em Montreal, na Universidade de Quebec (UQAM), (pp. 99 -110). Montreal; 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

PASSERON, René. **A poiética em questão**. Porto Alegre; Revista Porto Arte nº 21: UFRGS , (pp. 05-17); 2004. (a)

_____. **Da estética a poiética**. Porto Alegre; Revista Porto Arte: UFRGS , (pp. 9 -14); 1997. (b)

_____. **Por uma Filosofia da Criação**; A Poiética* Trecho de um artigo da Revista de Estética, nº 3 de 1971, retomada em Pesquisas Poiéticas, vol. 1, Paris, Klincksieck, 1975. (c)

PAUL, Stella. **"Abstract Expressionism"**. In Heilbrunn Timeline of Art History. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000—. Disponível em: http://www.metmuseum.org/toah/hd/abex/hd_abex.htm Acesso em: 10/01/2015.

POHLMANN, Angela Raffin. **A percepção do tempo na criação plástica**, Revista Educação e Realidade, Jul/Dez 2005. Disponível em: seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/download/12416/7346 Acesso em 28/07/2014.

PONGE, Francis. **Métodos**. Apresentação e tradução: Leda Tenório da Motta. – Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

REIS, Paulo. (03 de 02 de 2012). novo.itaucultural.org.br. Disponível em Itaú Cultural: <http://novo.itaucultural.org.br/explore/rumos/artista/?ed=1413&artista=1773&obra=1775>. Acesso em 07/12/2013

REY, Sandra. **Da prática à teoria: três instancias metodológicas sobre a pesquisa em Poéticas Visuais**. Porto Arte nº 13 , (pp. 81-95); 1996.

TAZZI, Pier Luigi. (10 de Janeiro de 1998); XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: **antropofagia e histórias de canibalismos**., disponível em Acervos roteiro de visitas: www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/PDF/21.pdf Acesso em 08/09/2013.

VALERY, Paul. **Aula inaugural do curso de poética**: In Variedades. São Paulo: Iluminuras, 1999.

WEITEMEIER, Hannah. **Yves Klein, 1928 – 1962: International Klein Blue**. Ed. Paisagem, 1995.

ZIELINSKY, Mônica. **O acaso programado de Gisela Waetge**, 2005. Disponível em: http://www.giselawaetge.com.br/?page_id=63. Acesso em 19/02/2015.