

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

**UMA POÉTICA DA AÇÃO DO TEMPO NAS ARTES
PLÁSTICAS: A MONOTIPIA**

Marilda Bernardes

Campinas - 2003

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM ARTES

**UMA POÉTICA DA AÇÃO DO TEMPO NAS ARTES
PLÁSTICAS: A MONOTIPIA**

Marilda Bernardes

Dissertação apresentada ao Curso de
mestrado em Artes do Instituto de Artes
da UNICAMP como registro parcial para
obtenção do grau de Mestre em Artes
Visuais sob a orientação do Professor Dr.
Ernesto Giovanni Boccara.

Campinas - 2003

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

B456p

Bernardes, Marilda.

Uma poética da ação do tempo nas artes plásticas:
a monotipia / Marilda Bernardes. – Campinas, SP :
[s.n.], 2003.

Orientador : Ernesto Giovanni Boccara.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Monotipo. 2. Percepção visual do movimento.
 3. Espaço e tempo em arte. 4. Artes plásticas.
- I. Boccara, Ernesto Giovanni. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

RESUMO

Analisou-se a ação do tempo nas artes plásticas a partir de estudos e criação de monotípias. Para tanto estudou-se e analisou-se: o tempo como fator determinante na criação de imagens e as diferentes possibilidades de cores na arte; a monotipia como meio de impressão; obras de artistas na maioria brasileiros que utilizam a monotipia como meio de impressão e que têm o tempo como fator determinante na construção de imagens. Construiu-se monotípias a partir da ação do “tempo impresso”. Os resultados mostraram: a existência de imagens construídas pelo tempo, as quais possibilitam surgimento de cores; detectou-se que a monotipia é um processo de impressão espontâneo no qual o artista trabalha livremente, ao passo que a gravura se relaciona a uma série de normas. Nas obras analisadas, presenciou a existência de fatores temporais, bem como a criação da monotipia em diversos materiais. Foi possível observar a ação do “tempo impresso” nas monotípias a partir das cores e imagens. Os resultados obtidos permitiram concluir que: em *Uma poética da ação do tempo nas artes plásticas: a monotipia*, existem dois processos de criação, os quais estão presentes nas mãos do artista além daquele que o tempo criou a partir da exposição do material na atmosfera. Neste ato, comprovamos a existência do sistema de co-autoria do tempo na arte.

ABSTRACT

The action of time was analyzed in plastic arts starting from the studies and creation of monotypes. To do so, it was necessary to study and analyze time as a determining factor in the creation of images and in the different possibilities of colors in art; monotype as a means of impression; works of art by mostly Brazilian artists that used monotype as a means of impression and that have time as a determining factor in the construction of images. Monotypes were created starting from the action of "printed time". The results showed the existence of images built by time which enabled the appearances of colors; It was noticed that monotype is a process of spontaneous impression in which the artist works freely whereas gravings are related to a series of norms. In the works analyzed, there was the existence of time factors as well as the creation of the monotype using several materials. It was possible to observe the action of "printed time" in the monotypes starting from colors and images. The results obtained permitted the conclusion that: in the poetry of action of time in plastic arts: the monotype, there are two processes of creation which are present in the hands of the artist as well as those that time itself creates starting with the exposing of materials in the atmosphere. In such an act, we prove the existence of a co-authorship in time in art.

À

Deus, o criador de todas as coisas.

AGRADECIMENTOS

Deixo aqui registrados meus agradecimentos à UNICAMP — Instituto de Artes — representado na pessoa de meu orientador Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara, do qual destaco o interesse e a crença na minha capacidade em realizar essa pesquisa; Prof. Dr. João Francisco Duarte Junior, meu primeiro contato no Instituto de Artes; Profa. Dra. Christiane Schmidt, pela motivação e a importância de estarmos sempre abertos para aprender; Profa. Dra. Luise Weiss por sua valiosa contribuição com as bibliografias sobre a monotipia e indicação de alguns artistas; e Profa. Dra. Vera Regina Bonnemassou pelas bibliografias sobre cores e entropia.

À Universidade Federal de Uberlândia — Faculdade de Artes — como o início desse trajeto: Prof. Dr. Joaquim Antonio Villar pelo incentivo e motivação para realização desse trabalho; Prof. Alexandre Pereira França, pelo acompanhamento na realização das primeiras monotipias em 1995-1996; Profa. Dra. Beatriz Basile da Silva Rauscher, pela identificação das impressões como sendo “monotipias gigantes” e orientação na elaboração do Projeto de Mestrado; Profa. Dra. Eliana Ormetto Nardini pela leitura do Projeto de Mestrado. E, ainda, no Instituto de Química desta mesma faculdade a: Profa. Dra. Efigênia Amorim e Profa. Maria Elizabeth Pascoalick Chaves, pela oportunidade em participar da Iniciação Científica sobre a oxidação dos aços.

Aos artistas plásticos Flávia Ribeiro e Herman Tacasey, pela disponibilidade em atender-me nos seus ateliers.

Foram tantas outras pessoas que compartilharam dessa jornada, que vem por último, mas não são menos importantes e ultrapassam os limites acadêmicos, dentre elas: o físico Edison J. Ramirez Plaza pelas constantes conversas sobre o tempo e a entropia; Eli Mara e Amer Hamdan, pelas fotografias da rua e apoio na elaboração desse projeto; Sônia Regina e Juvenal Dias da Rocha representando tantos outros amigos chegados, que esse espaço não é suficiente para mencionar.

Minha mãe, meu pai e meus irmãos.

SUMÁRIO

Introdução.....	15
Os primeiros “ <i>relatos do tempo</i> ”.....	16
Capítulo 1 – O tempo e as cores nas artes plásticas.....	29
1.1. O tempo como processo de impressão da imagem.....	29
O tempo e o movimento.....	29
A memória.....	39
O sistema de co-autoria do tempo.....	46
A entropia.....	50
1.2. As diferentes possibilidades de obtenção de cores.....	56
As cores fisiológicas, físicas e químicas.....	56
As cores criadas pelo tempo.....	60
As cores surgidas na criação artística.....	62
Capítulo 2 – A Monotipia como meio de impressão.....	67
2.1. A gravura.....	67
2.2. A Monotipia: origem e desenvolvimento.....	71
2.3. As imagens contemporâneas contrastando com a técnica da monotipia.....	78
Capítulo 3 - Artistas que utilizam a monotipia como meio de impressão e tem o tempo como elemento fundamental na criação de imagens.....	83
3.1. Análise das obras e artistas selecionados.....	83
3.2. Materiais, recursos, meio de expressão, tendências do processo criativo e aprimoramento técnico das obras selecionadas	98
3.3. Quadro das obras analisadas.....	101

Capítulo 4 – A ação “tempo impresso” na monotipia.....	103
4.1. Técnicas auxiliares.....	103
A Colagem.....	103
O vídeo.....	108
A Frottagem.....	110
A Fotografia.....	115
4.2. As matrizes.....	119
Os concretos e aços.....	119
A iniciação científica.....	120
A construção das imagens.....	125
4.3. A poética: análise estética dos resultados plásticos de “A ação do ‘tempo impresso’ na Monotipia”.....	129
 Conclusão.....	 173
 Bibliografia.....	 177
 Lista de imagens.....	 185

INTRODUÇÃO

A presente investigação tem como objetivo contribuir com o processo de criação de novas poéticas no campo da arte brasileira através da utilização da monotipia impressa no tecido a partir da oxidação do ferro.

De início, com um breve histórico, apresentaremos os primeiros “relatos do tempo” que se compõe de registros fotográficos, os quais entendemos ser importante mencionar para compreensão desta pesquisa.

Em seguida, buscaremos compreender o tempo e as cores nas artes plásticas. Para isso, estudaremos o tempo como processo de impressão da imagem a partir de análises do tempo e o movimento, a memória, o sistema de co-autoria do tempo e a entropia. Analisaremos também a possibilidade da obtenção de cores a partir dos próprios materiais utilizados na criação artística, mais especificamente, as cores obtidas na monotipia impressa em chapas de ferro. Para tanto estudaremos as cores: fisiológicas, físicas, químicas, as cores criadas pelo tempo e as cores surgidas a partir na criação artística.

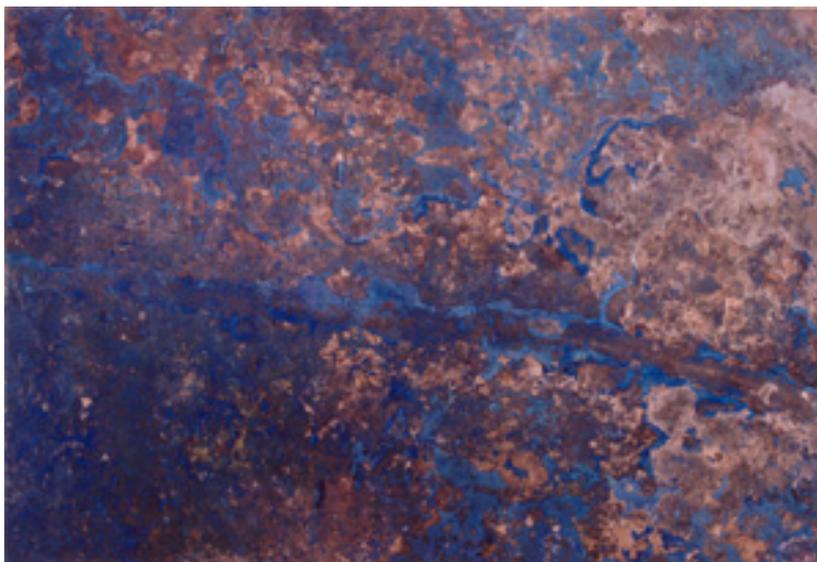
Num segundo momento, analisaremos a utilização da monotipia como meio de impressão. Com este objetivo, realizaremos uma pequena introdução sobre a gravura; a origem e o desenvolvimento da monotipia; as imagens do mundo contemporâneo e a monotipia. Posteriormente analisaremos esteticamente obras de artistas contemporâneos que utilizam a monotipia como meio de impressão e que têm o tempo como elemento fundamental na criação de imagens; identificaremos os materiais, os recursos, os meios de expressão, as tendências do processo criativo e o aprimoramento técnico das obras analisadas.

Por fim, apresentaremos os resultados plásticos da ação do “tempo impresso” na monotipia. Para isso, estudaremos algumas técnicas que auxiliaram na compreensão desta pesquisa; selecionamos matrizes que produziram imagens com as marcas do tempo; finalmente apresentaremos a poética que compõe de análise dos processos e as qualificações estéticas das monotipias produzidas.

Os primeiros “relatos do tempo”

“Buscar histórias de cor, de matérias e materiais constituídos por resíduos e passagens do tempo [...] o lodo da parede, o desgaste do concreto, a corrosão do ferro [...] A essência das formas, a essência do tempo, a essência das aparências ou aparessência.”

Alexandre P. FRANÇA, *Relatos do tempo*, 1996



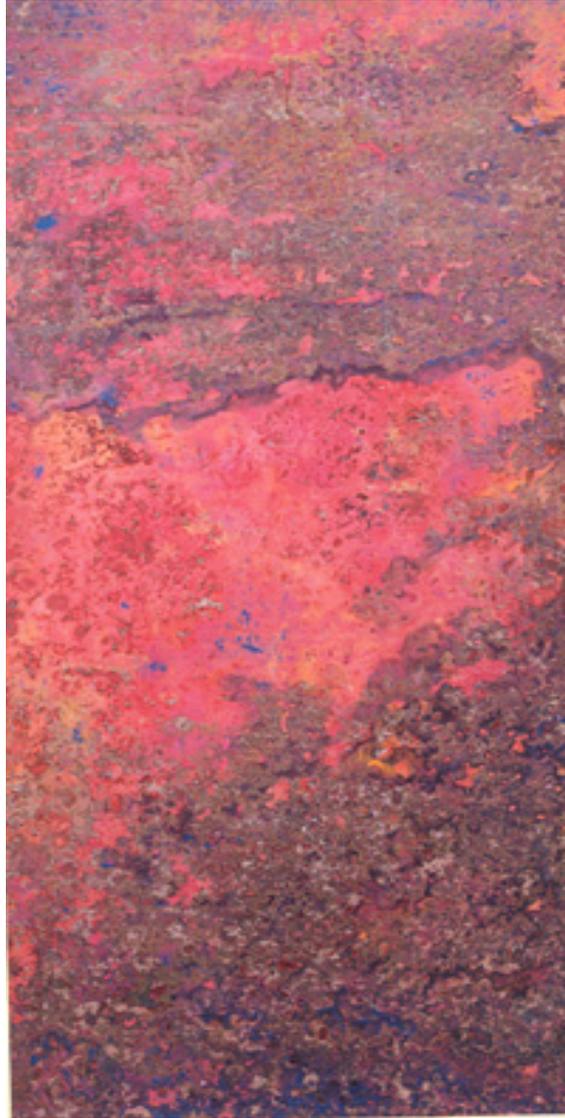
01 - *Sem título*. Monotipia.
Concreto e pigmentos sobre
cretone, 3,00 x 2,00m.
Marilda Bernardes, 1995.



02 - *Sem título*. Monotipia. Concreto e pigmentos sobre cretão, 2,00 x 2,00m.
Marilda Bernardes, 1995.



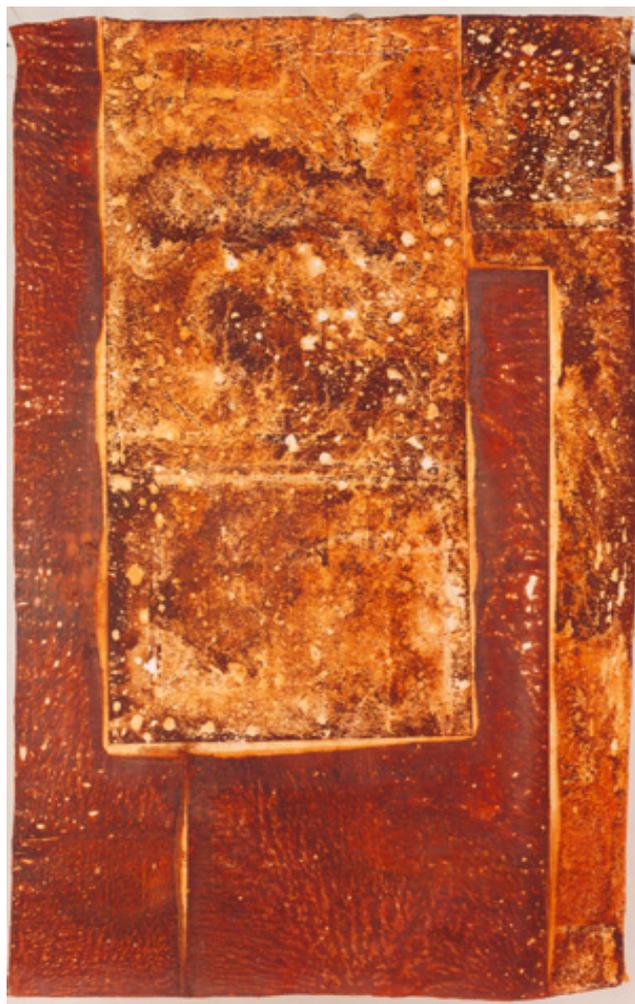
03 - *Sem título*. Monotipia. Concreto e pigmentos sobre cretone, 1,50 x 2,00m. Marilda Bernardes, 1995.



04 - *Sem título*. Monotipia.
Concreto e pigmentos sobre
cretone, 1,00 x 2,00m.
Marilda Bernardes, 1995.



05 - Processos de impressão das monotipias sobre os concretos, 1995.



06 - *Sem título*. Monotipia.
Ferrugem sobre cretone
1,95 x 2,00m.
Marilda Bernardes, 1996.



07 - *Sem título*. Monotipia.
Ferrugem sobre cretone,
1,50 x 2,00m.
Marilda Bernardes, 1996.



08 - *Sem título*. Monotipia.
Ferrugem sobre cretone,
1,66 x 2,00m.
Marilda Bernardes, 1996.



09 - *Sem título*. Monotipia.
Nylon polivinil ferrugem sobre
cretone, 1,20 x 2,00m.
Marilda Bernardes, 1996.



10 - *Sem título*. Monotipia.
Nylon polivinil ferrugem sobre
cretone, 1,20 x 2,00m.
Marilda Bernardes .1996.



11 - *Sem título*. Monotipia. Nylon
polivinil ferrugem sobre cretone,
0,60 x 2,00m.
Marilda Bernardes, 1996.



12 - Processos de impressão das monotipias sobre chapas de aço, 1996.

Capítulo 1 — O tempo e as cores nas artes plásticas

Neste capítulo buscaremos compreender o tempo e as cores nas artes plásticas. Para isso estudaremos a ação do (a) tempo como elemento fundamental no processo de impressão de imagens. Realizaremos estudos sobre: o tempo e o movimento, a memória, o sistema de co-autoria do tempo e a entropia. (b) Analisamos as várias possibilidades de obtenção de cores na historiografia da arte. Para tanto, estudaremos as cores: fisiológicas, físicas, químicas, as cores criadas pelo tempo e as cores surgidas a partir da criação artística.

1.1. O tempo como processo de impressão da imagem

O tempo e o movimento

O tempo ainda é um assunto muito complexo, sendo várias as posições científicas sobre seu significado e existência. Por isso não achamos oportuno determo-nos em questionamentos sobre que é o tempo. Os estudos apontaram inúmeras tentativas de explicação do tempo, e de como sua imagem é construída na contemporaneidade. Segundo o físico Edison J. Ramirez Plaza,

Compreender o tempo é uma tarefa que depende de cada ser pensante. Talvez possamos dizer que a idéia de tempo sensorial esteja relacionada com os fenômenos do dia e da noite, ou seja, temos uma imagem diurna e outra noturna. O homem primitivo caçava durante o dia e repousava à noite. As suas condições físicas bem como seus hábitos dependiam de um período para se realizarem. Nessa época (como na atual), as fases da lua eram fatores importantes, que possibilitavam uma percepção do tempo ao ser humano. Com esta capacidade de associação podemos

classificar o tempo em climático, biológico e aquele utilizado no campo da Física entre outros. Neste último, do ponto de vista relativista, a percepção do tempo depende do estado de movimento. Para conceituar o tempo é necessário se desfazer das sensações humanas (com exceção do pensamento que provavelmente não ocupa lugar no espaço). Dessa maneira tende a ser um conceito independente do espaço e então do movimento.¹

Compreendemos que, diante da existência de diversos tempos, da relação entre os materiais e a vida presentes neste estudo, foi necessário nos envolvermos especificamente em compreender os tempos climáticos, biológicos e o tempo do campo da física que se relaciona ao movimento.

O tempo climático pode ser caracterizado através das estações do ano. No verão, temos um contato direto com o calor; no inverno, sentimos o frio. A primavera traz em nossa mente imagens de alegria, que estão relacionadas com a liberdade e o desabrochar das flores; enquanto que no outono presenciamos uma mistura da primavera com o verão. Ainda neste contexto do tempo relacionado às estações, comprovamos esse fato ao olharmos para nosso cotidiano, quando se iniciam e terminam as estações, a nossa casa bem como as roupas que vestimos são automaticamente substituídas. Durante o verão somos levados a utilizar vestimentas leves devido ao calor; já no inverno empacotamos nosso corpo para nos protegermos do frio; o brilho do sol comunica a chegada da primavera enfatizando as cores alegres.

Para o físico e escritor Alan Lightman,

O tempo que uma folha leva para cair no chão em algum lugar pode ser o mesmo de que uma flor precisa para desabrochar em outro. Durante o estrondo de um trovão em um lugar, duas pessoas podem estar se apaixonando em outro. O tempo que um menino leva para se tornar adulto

¹ RAMIREZ PLAZA, Edison J. (Instituto de Física, Unicamp) Comunicação pessoal, 2002.

pode ser o tempo que um pingo de chuva leva para deslizar pelo vidro de uma janela. (Lightman, 1993, p. 149)

Já o tempo biológico relaciona-se com a vida. Verifica-se que o alimento é essencial para a preservação da vida — quando esta deixa de ser alimentada, sucumbe. Ao falar da vida, é importante olhar para o nosso corpo, e através do desenvolvimento de reações químicas comprovamos a existência de um tempo interno. O espelho aqui é uma testemunha viva todas as manhãs, apresentando os sinais de envelhecimento através dos cabelos embranquecidos. Esse tempo é impresso de geração em geração e neste ato não acontece uma simples transmissão; ao contrário, ele se torna cada dia mais complexo.

Para o físico-químico Ilya Prigogine,

Com a vida, a situação muda radicalmente; com a inscrição do código genético temos um tempo interno biológico que prossegue ao longo de bilhões de anos da própria vida, e não só este tempo autônomo da vida se transmite de uma geração a outra, como o seu conceito se modifica [...] uma geração sucede a outra e permite realizar o mesmo tipo de operações em tempos cada vez mais curtos. (Prigogine, 1999, p. 72)

A vida é uma oportunidade de percebermos o tempo através da sucessão de fatos, conforme afirma Gaston Bachelard: “Pensar o tempo é enquadrar, localizar a vida; não é tirar da vida uma aparência particular, que se captaria de modo tanto mais claro quanto mais se tiver vivido” (Bachelard, 1988, p. 76). As culturas têm formas diferentes de encarar o tempo — no Oriente, as pessoas são levadas a perceber mais a natureza valorizar as questões espirituais. Nessa cultura não existe muita preocupação em controlar as horas, ou seja, o relógio não é um objeto controlador do tempo.

Sobre o controle do tempo pelo relógio Alan Lightman afirmou:

Muitos [...] não tem relógios. No lugar deles ouvem a batida dos seus corações. Eles sentem os ritmos de seus humores e desejos. Essas pessoas comem quando sentem fome, vão para o trabalho, na chapelaria ou no laboratório, na hora em que despertam do seu sono e fazem amor a qualquer hora do dia. (Lightman, 1993, p. 25)

No Ocidente, o fator tempo é considerado ao extremo, já que sempre temos coisas a fazer, ou seja, não podemos perder tempo. Para nós é um fator primordial que não pode ser ignorado. Comprovamos a excessiva preocupação das pessoas em aproveitar o tempo, ou seja, a vida passa e não se constrói nada. Iniciamos a rotina diária caminhando rumo à sobrevivência através do trabalho, lá vão dias, semanas, meses, anos — iniciam-se e terminam, e praticamente repetimos as mesmas ações. Diante desse culto ao tempo, pergunto: qual significado da vida? O exagerado ritmo de trabalho garante a felicidade futura? O que é a felicidade? Para alguns a felicidade é poder caminhar, respirar e ser livre.

Ainda se referindo ao uso do relógio segundo Alan Lightman,

Por outro lado, há aqueles que [...] Levantam-se as sete da manhã. Almoçam ao meio — dia e jantam às seis. Chegam aos compromissos pontualmente, na hora marcada. Fazem amor entre oito e dez da noite [...] Quando seus estômagos reclamam, olham o relógio para saber se é hora de comer [...] Sabem que o corpo não é resultado de uma mágica fantástica, mas uma coleção de elementos químicos, tecidos e impulsos nervosos [...] Tristeza nada mais é que um pouco de ácido transfixado no cerebelo [...] O corpo não é uma coisa a que se obedece e sim uma coisa em que se manda. (Lightman, 1993, p. 26)

Esta corrida do ser humano, tentando acompanhar os ponteiros do relógio (da máquina), nos leva a refletir sobre a questão do movimento. Os estudos realizados até o presente momento nos fizeram compreender que o tempo e o movimento podem ser considerados a mesma coisa.

O movimento é um fator essencial para a vida no Universo, que pode ser comprovado por meio de nossos gestos. Nos momentos em que estamos sozinhos, nossa gestualidade é natural e espontânea; diante do público, tendemos a nos retrair, perdendo a espontaneidade. Diante destas vivências, algumas pessoas se definem tímidas; outras, extrovertidas.

Para o ator e cantor François Delsarte, que dedicou sua vida à observação da expressão do corpo humano, não é o que dizemos que convence as pessoas, mas a maneira como dizemos, o gesto aqui é visto como um agente capaz de persuadir:

[...] os movimentos humanos têm raízes na experiência humana universal de milhares de anos de existência [...] declarou que existiam diferenças entre a movimentação do cotidiano e a expressiva [...] a motivação para o movimento do artista tinha uma especificidade e, portanto, era diferente da movimentação pragmática diária. (Pinto, 2002, p. 46)

A experiência na realização do vídeo *Impressamente* nos fez compreender que, em dados momentos, se percebe um diálogo dos vários pés mesmo estando parados, observa-se que ali existe uma expressão. Percebe-se perfeitamente a diferença de expressão dos pés filmados sem que a pessoa perceba daqueles em que a pessoa sabe que está sendo filmada. No ponto de vista de Rudolf Laban, “as emoções produzem movimentos corporais e [...] a adequação do movimento ao determinado estímulo confirmava a expressão da emoção” (Pinto, 2002, p. 47).

Rudolf Laban, no começo do século XX, realizou vários estudos sobre os movimentos do corpo, que são considerados referências para a dança e o teatro modernos. “Desde muito jovem interessou-se em observar o ser humano em movimento; dedicando-se, através de sua vida, ao estudo e à compreensão dos esforços físicos aplicados ao movimento” (Pinto, 2002, p. 59).

Comprovamos também a importância do movimento ao conviver com as pessoas que têm limitações físicas. Em algumas delas, o movimento é praticamente inexistente. Se observarmos o cotidiano dos tetraplégicos, perceberemos que essas pessoas algumas vezes só experimentam o movimento através do olhar e da audição, e o desenvolvimento desta possibilita ouvirem até o sussurro do vento.

Segundo Rudolf Laban os movimentos do corpo sempre acontecem na busca por alguma coisa.

“O homem se movimenta para satisfazer uma necessidade” [...] o movimento revela coisas diferentes, é o resultado ou da busca de um objeto dotado de valor ou de condição mental. Suas formas e ritmos mostram que a atitude de uma pessoa se move em uma determinada situação, ou seja, assegura que toda a ação corporal é expressiva. (Pinto, 2002, p. 65)

E ainda para Rudolf Laban os movimentos dos nossos pés estão relacionados aos movimentos do nosso corpo.

Contrariando a opinião dos anatomistas da época, concebia a posição dinâmica dos pés, não estática, pois lhes cabe a todo instante inspirar o corpo em sua tridimensionalidade, criando e recriando novas situações espaciais, ocupando os planos e as direções em constante transformação. (Pinto, 2002, p. 67)

Ao mencionarmos a palavra corpo, tendemos a relacionar somente o corpo humano. Mas é necessária a compreensão de que essa palavra possui outros significados além deste relacionado ao ser humano. Podemos compreender um corpo como qualquer objeto material caracterizado por suas propriedades físicas.

A partir deste pensamento, considera que existe o movimento dos corpos celestiais, ou seja, as estrelas, o sol, a lua.

Conforme o filósofo Santo Agostinho, o movimento pode ser relacionado também com o giro dos luzeiros que governam o dia e a noite. Caberia aqui perguntar: o movimento é que faz um dia ou o dia é que faz o movimento?

Desejo saber a força e a natureza do tempo com que medimos os movimentos dos corpos e dizemos, por exemplo, que tal movimento é duas vezes mais longo no tempo do que outro qualquer. Prossigamos na investigação: chamamos dia não somente a demora do sol sobre a terra, pela qual se diferencia o dia e a noite, mas também ao giro completo que o sol descreve do Oriente ao Oriente. Por isso dizemos: “Passaram-se tantos dias”. Entendemos também as respectivas noites, sem enumerar à parte os seus espaços. Portanto, já que o movimento do sol e o seu percurso do Oriente ao Oriente completam um dia desejava saber se é o movimento que constitui o dia, ou se é a duração em que se realiza esse movimento, ou se são estas duas coisas conjuntamente. (Agostinho, 2002, p. 287)

Ainda segundo Santo Agostinho, o giro das estrelas e demais luzeiros podem representar um tempo:

Há estrelas e luzeiros no céu que servem de sinais, indicam as estações, as horas e os anos. Com certeza, existem. Mas nem eu afirmo que uma volta daquela roda de madeira represente um dia, nem aquele sábio se atreverá a dizer que esse giro não representa um determinado tempo. (Agostinho, 2002, p. 287)

Rudolf Arnheim analisa que, dentro do campo artístico, o movimento é o responsável pela vida da obra de arte. “Porque a maior graça e vida que um quadro possa ter dependem da expressão, de movimento, o que os pintores chamam de espírito do quadro” (Arnheim, 1996, p. 418).

Ao construir sua obra manuseando os materiais com as mãos e demais matérias, as marcas ficam gravadas na matéria, expressando a intensidade da emoção do artista no momento em que a obra foi concebida. Segundo a historiadora de arte Rosalind A. Krauss, ao referir-se à obra de Rodin, “Há nelas uma falta de premeditação, uma falta de conhecimento prévio, que nos faz depender intelectual e emocionalmente dos gestos e movimentos das figuras no momento em que estas se exteriorizam” (Krauss, 1998, p. 35).

Rosalind A. Krauss também afirmou que os acidentes encontrados na obra de Rodin nos levam a valorizar o momento de concepção da obra, ou seja, a valorização do ato no momento em que o artista está trabalhando.

As forças que dão forma à figura a partir de seu exterior provêm do artista: o ato da manipulação, o artifício, seu processo de elaboração [...] Tal documentação da feitura não se limita aos acidentes do bronze derretido no processo de fundição. As figura de Rodin também estão marcadas com sinais que falam de seus ritos de passagem durante o estágio de modelagem. (Krauss, 1998, p. 36)

O olhar interior do artista registra a impressão de um tempo, transpondo-o para o suporte as observações de fenômenos que se desenvolveram naquele momento.

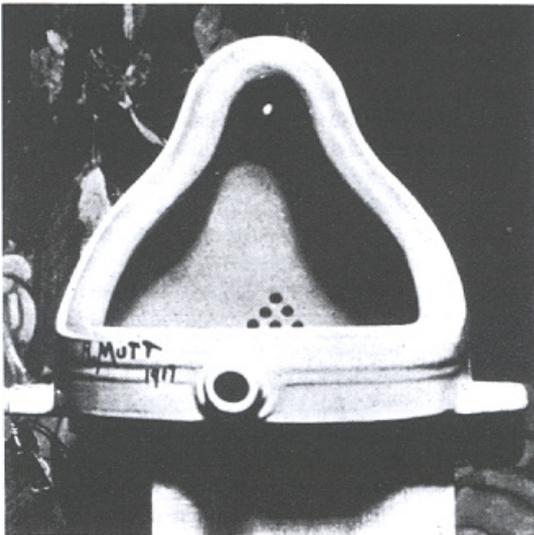
Na visão de Rosalind A. Krauss

Rodin obriga o observador, em repetidas ocasiões, a perceber a obra como o resultado de um processo, um ato que deu forma à figura ao longo do tempo [...] o significado não precede a experiência, mas ocorre no processo mesmo da experiência [...] nela a exteriorização do gesto encontra-se com a marca impressa pela ação do artista ao dar forma à obra. (Krauss, 1998, p. 37)



13 - *O homem que anda.*
Bronze, 84 cm. Rodin, 1877.

A obra *A Fonte* de Marcel Duchamp, a partir das análises de Rosalind A. Krauss, leva-nos à compreensão de que houve um momento em que o objeto foi retirado de uma realidade e considerado arte.



Esse ato de inversão compreende um momento em que o observador é obrigado a perceber que um ato de transferência teve lugar — um ato em que o objeto foi transplantado do mundo comum para o domínio da arte. Tal momento de percepção é o momento em que o objeto se torna “transparente” a seu significado. (Krauss, 1998, p. 94)

14 - *Fontaine* (ready-made). Porcelana,
61cm. Marcel Duchamp, 1917.

No texto “Repouso e movimento”, referindo-se às esculturas de Flávia Ribeiro, Paulo Sergio Duarte afirmou que

A artista não quer a perfeição anônima das máquinas ou a utopia das formas ideais; quer, sim, entes marcados pela passagem do ser que os promoveu a objetos de arte [...] Têm que nascer do embate empírico de tentativas e erro, e exibirem, na forma final, a experiência que lhes deu origem [...] A natureza da forma esférica sugere o movimento. A bola pede para rolar ou voar, no campo de futebol, na quadra de tênis, na mesa de sinuca ou mesmo no espaço cósmico [...] As esferas de Flávia Ribeiro, impedidas de rolar pela própria forma impressa pela artista, são possuídas por um outro movimento. Aquele do olhar transitivo que elas conduzem, de uma para outra, por meio de suas articulações e da superfície irregular. Não há repouso nessas esculturas que, aparentemente, estão paradas. (Duarte, 2002)



15 - *lestia*. Bronze e veludo, dimensão variável. Flávia Ribeiro, 2001.

Para Lygia Clark, referindo-se à sua obra *Caminhando*, a expressão da obra de arte precisa fazer com que o espectador reflita e enxergue a vida, venha a se emocionar com as questões que o autor tinha em mente, as quais estimularam a construir sua obra: “existe apenas um tipo de duração: o ato. O ato é que produz o *Caminhando*. Nada existe antes e nada depois” (Clark, 1997, p. 151). Esta artista ainda define: “é certo que assim o artista abdica um pouco de sua personalidade, mas pelo menos ajuda o participante a criar [...] um novo conceito de mundo” (Clark, 1997, p. 153).

16 - *Caminhando*.
Papel com várias
dimensões Lygia
Clark, 1964.



Estas reflexões sobre o tempo e o movimento nos fizeram compreender a importância do movimento para a vida. Em seguida, apresentamos o papel da memória que pode estar relacionada a algo ou alguém que já passou. Neste contexto, verificamos que o passado apresenta-se como possibilidade de registro dos acontecimentos presentes.

A memória

No corpo humano encontramos a memória, que é considerada uma matriz, agregando recordações, lembranças, conhecimentos e experiências adquiridas, responsável por armazenar pensamentos e formular conceitos, que também podem ser chamados de idéias. Essas idéias são impressas no dia-a-dia, quando

nos movimentamos no espaço em que vivemos. Ela também é capaz de transformar o desconhecido em conhecível.

A memória resgata lá do fundo da gaveta reminiscências que tornam novos repertórios para novas associações [...] retém dados, signos gráficos que nasceram de um presente, de uma atenção, de uma observação [...] gera um espaço vivencial interpenetrando nas frestas do imaginário. (Derdyk, 1989, p. 127)

Para o cineasta Andreaei Arsensevich Tarkovskiaei o tempo e a memória estão interrelacionados. Um não teria como existir sem o outro: “O tempo e a memória incorporam numa só entidade; são como dois lados de uma medalha. É por demais óbvio que, sem o tempo, a memória também não pode existir” (Tarkoviskiaei, 1998, p. 64).

Na obra de Luise Weiss, a artista propõe questionar suas origens, expressando através da arte a imagem da memória de seus bisavôs.

Trabalhando sobre as imagens dos antepassados, com os diversos procedimentos gráficos, percebo a intenção de sobrepor imagens: a minha imagem visual (um pouco de mim) sobrepõe-se ao outro retrato. Fundem-se ambos, o meu, na busca da identidade, com o dos outros, que já viveram.²

O artista em sua trajetória cotidiana está sempre em contato com diversas imagens, as quais se projetam, no decorrer do dia, em sua mente. Ao utilizar os cadernos de anotações, ele tem a oportunidade de congelar essas imagens, possibilitando assim o registro destas recordações.

Segundo Andreaei Arsensevich Tarkovskiaei,

² WEISS, Luise. (Litografias, xilogravuras e monotípias) Comunicação pessoal, 1997.

Chegamos ao fim do dia [...] De que forma, porém, esse dia se grava em nossa memória? Como algo amorfo, vago, sem nenhuma estrutura ou organização. Como uma nuvem [...] Impressões isoladas do dia geraram em nós impulsos interiores, evocaram associações; objetos e circunstâncias permanecem em nossa memória, sem, no entanto, apresentarem contornos claramente definidos, mostrando-se incompletos, aparentemente fortuitos. (Tarkovskiaei, 1998, p. 21)

A memória também se relaciona ao presente e passado. O passado proporciona um encontro com as nossas lembranças e nossos sonhos. Ao presente, podemos chamá-lo atualidade, ou seja, no momento que estamos vivendo se faz necessária esta passagem para que o novo chegue.

O passado é responsável por quase tudo que temos no presente. Quem faz esta análise é ainda Andreaei Arsensevich Tarkovskiaei,

Afirma-se que o tempo é irreversível [...] “o passado não volta jamais”. Mas o que será, exatamente, esse “passado”? Aquilo que já passou? E o que essa coisa “passada” significa para uma pessoa quando, para cada um de nós, o passado é o portador de tudo que é constante na realidade do presente, de cada momento do presente? Em certo sentido, o passado é muito mais real, ou, de qualquer forma, mais estável, mais resistente que o presente, o qual desliza e se esvai como areia entre os dedos adquirindo peso material somente através da recordação. (Tarkovskiaei, 1998, p. 65)

Neste contexto de presente e passado, em 1993, realizei a pintura de cinco telas, por ocasião dos quarenta anos da Companhia de Telecomunicações do Brasil Central — CTBC. Elas contam a história da empresa e recordam a memória de seu fundador, Alexandrino Garcia. Segundo pessoas entrevistadas naquela época, tratava-se de alguém que gostava de coisas grandes e que aparecessem.

Este dado me levou a utilizar a cor vermelha com muita intensidade em quase todas as telas, intituladas *Amar é Ser Útil a Alguém*. Pintei-as a partir da observação das imagens da escada do prédio da empresa, uma peça muito útil e de extrema beleza, que liga a arquitetura antiga, do prédio velho (passado), com a nova (presente) e também o lugar por onde eu entrava todos os dias para trabalhar.

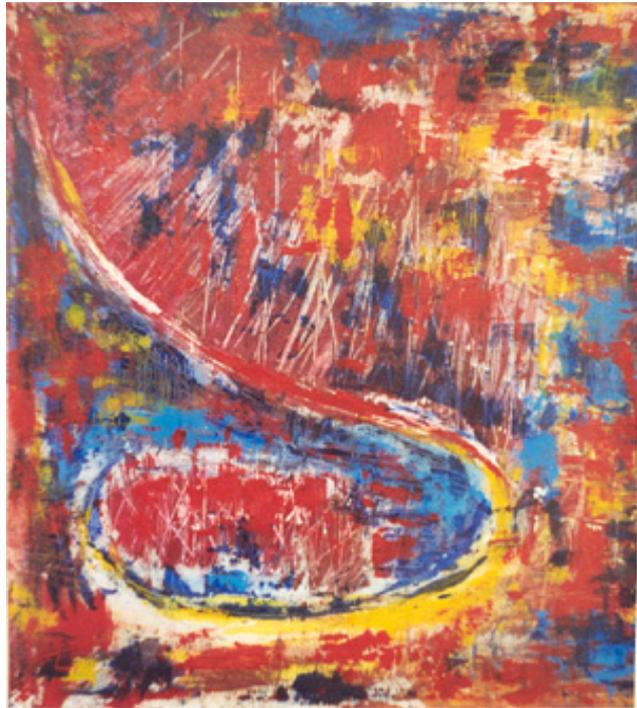
Observando a partir da *Visão Superior da Escada*, era possível olhar para um passado que afligia as pessoas. Quando chovia, devido à falta de tecnologia, a comunicação das linhas telefônicas interrompia-se. Mas, logo a seguir, a tecnologia natural traria o “engenheiro Sol” — quando ele chegasse, tudo melhoraria.



17 - *Visão superior da escada*. Acrílico sobre tela, 1,00 x 0,90 m. Marilda Bernardes, 1994.

As *Curvas da Escada* são bem alicerçadas, ligam o interior ao mundo, satisfazendo as mínimas necessidades de um povo, região e de um país. Uma ligação com o mundo.

18 - *Curvas da escada.*
Acrílico sobre tela,
1.00 x 0,90 m.
Marilda Bernardes, 1994.



No *Detalhe da Escada*, um trabalho gratificante, acontece uma verdadeira conquista. Alguém fala do outro lado da linha, acelerando o coração de quem ouve, fazendo pulsar o sangue até as veias.



19 - *Detalhe da escada.*
Acrílico sobre tela,
1,00 x 0,90 m.
Marilda Bernardes, 1994.

Subindo *Os Degraus da Escada*, almeja-se servir bem-servido, em meio a tantas dificuldades, por acreditar na grandeza do trabalho como forma de beneficiar alguém.



20 - *Degraus da escada*.
Acrílico sobre tela,
1,00 x 1,00 m.
Marilda Bernardes, 1994.

As Ferragens da Torre, uma empresa que teve como alicerce o trabalho: nasceu, cresceu e continua crescendo para servir.



21 - *Ferragens da torre*.
Acrílico sobre tela,
1,10 x 1,30 cm.
Marilda Bernardes, 1994.

Sobre as questões relacionadas ao passado e ao presente, Maurice Merleau-Ponty explica:

Ele nasce de minha relação com as coisas. Nas próprias coisas, o porvir e o passado estão em uma espécie de preexistência e de sobrevivência eternas; a água que passará amanhã está neste momento em sua nascente, a água que acaba de passar está agora um pouco mais embaixo, no vale. Aquilo que para mim é passado ou futuro está presente no mundo. (Merleau-Ponty, 1999, p. 552)

Ao analisarmos as questões relacionadas ao passado e ao presente, relacionando-as à memória, compreendemos que em se tratando da vida humana raramente uma pessoa ultrapassa os cem anos de idade. A partir destas constatações, pergunto: com o cessar da vida, cessa também o tempo? Na eternidade existe tempo? Alguns pensadores afirmam que na eternidade tudo é estável.

Para Santo Agostinho,

Na eternidade, ao contrário, nada passa tudo é presente, ao passo que o tempo nunca é todo presente. Esse tal verá que o passado é impelido pelo futuro e que todo o futuro está precedido de um passado, e todo o passado e futuro são criados e dimanam d'Aquele que sempre é presente. Quem poderá prender o coração do homem, para que pare e veja como a eternidade imóvel determina o futuro e o passado, não sendo nem passado nem futuro? Poderá a atividade da minha língua conseguir pela palavra realizar empresa tão grandiosa? (Agostinho, 2002, p. 276).

Comprovamos que a memória nos possibilitou refletir sobre o movimento da vida e funciona como auxiliar do artista na criação de sua obra ou então ela

mesma poderá transformar-se na própria obra. A partir desta visão, iremos agora compreender o tempo como co-autor na historiografia da arte.

O sistema de co-autoria do tempo

Em nossa época contemporânea propõe-se que a arte expressa o tempo em que ela está inserida. As manifestações artísticas da atualidade propõem que a obra de arte faça parte do cotidiano do espectador, numa proposta de que a arte criada somente a partir de fatos passados não será tão compreendida pelo espectador desta época como o é para o público que vivenciou as experiências daquele momento. Nas palavras de Maria Lúcia Bueno, “[...] a arte hoje dialoga com os espaços de formas diferentes, mexe com a sensibilidade das pessoas, é na rua que o artista acha a gramática da arte”.³

Percebemos que a criação artística contemporânea propõe o tempo como auxiliar no processo de criação da obra, ou seja, uma oportunidade de buscar amadurecimento por intermédio de conhecimentos, deixar uma marca. Ele realiza a passagem de um lugar para outro, constituindo a existência do próprio tempo, tornando-se matéria no cotidiano, apresentando-se como matriz da realidade.

Referindo-se às suas monotípias, o artista plástico Carlos Vergara diz:

Quanto à questão do tempo, há um tempo evocado pela construção da imagem, há um tempo que a própria pintura pede para poder ser lida, há um tempo físico que a secagem exige para cada ataque à tela. Há também um tempo de outra ordem, relativo ao momento da ação. Um tempo ligado ao gesto, que só acontece intuído e com mensuração impossível. (Araújo, 1999, p. 22)

³ BUENO, Maria Lúcia. (Instituto de Artes, Unicamp) Comunicação pessoal, 2001.



22 - *Muro*. Monotipia sobre papel de poliéster, 2,40 x 2,10 cm. Carlos Vergara, 1994.

A partir desses diálogos do artista com sua obra, podemos compreender que o momento pode ser materializado em linguagens artísticas, tornando possível imprimir a realidade do tempo na matéria, transformando-o em arte. “O registro de fatos no tempo [...] para mim, não se trata de uma maneira de filmar, mas uma maneira de reconstruir, de recriar a vida” (Tarkoviskiaei, 1998, p. 73). Nas análises do jornalista soviético Ovchinnikov algumas sociedades são atraídas pelo envelhecimento encontrado na natureza, a partir de um desgaste da matéria, ligando arte e natureza.

Considera-se que o tempo, per se, ajuda a tornar conhecida a essência das coisas. Os japoneses sentem-se atraídos pelo tom escurecido de uma velha árvore, pela aspereza de uma rocha ou até mesmo pelo aspecto sujo de uma figura cujas extremidades foram manuseadas por um grande número de pessoas. A todos esses sinais [...] eles dão o nome de [...] “corrosão” [...] é um desgaste natural da matéria, o fascínio da antiguidade, a marca do tempo, ou pátina. Saba, como elemento do belo, corporifica a ligação entre a arte e natureza. (Tarkoviskiaei, 1998, p. 66)

Na tentativa de responder ao questionamento de quando é que o homem pode ser considerado um artista, Andreaei Arsensevich Tarkoviskiaei afirmou:

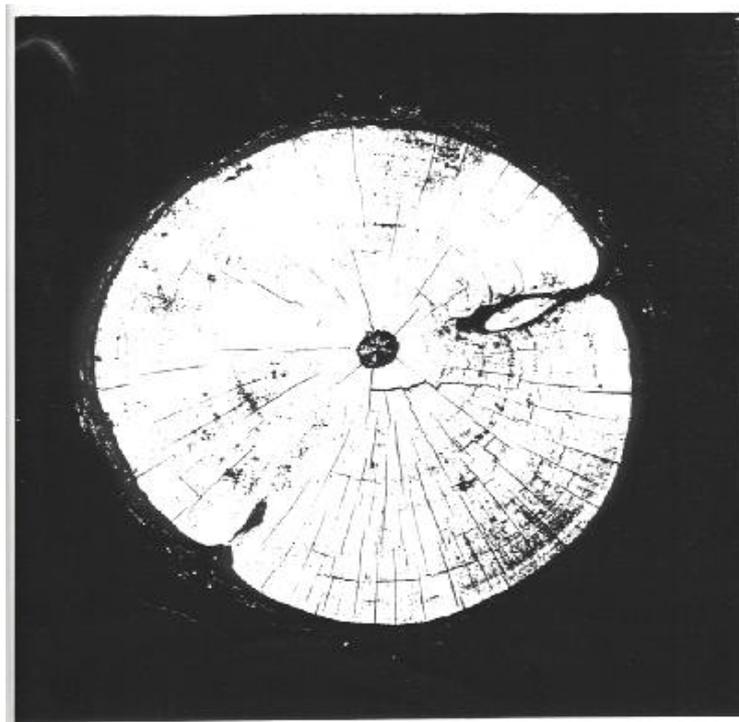
Ele passa a ser um artista no momento em que, em sua mente, ou mesmo no filme, seu sistema particular de imagens começa a adquirir forma — a sua estrutura pessoal de idéias sobre o mundo exterior — e o público é convidado a julgá-lo, a compartilhar com o diretor os seus sonhos mais secretos e preciosos. (Tarkoviskiaei, 1998, p. 68)

Segundo Robert Rauschemberg a obrigação do artista, ao criar sua arte, configura-se em “usar seu talento para promover uma interrogação entre sua arte e o mundo em que vive” (Martins, 1992). Ainda, para este artista, “a arte tem a obrigação de tomar a defesa das grandes causas e não existe causa mais importante do que tentar salvar a Terra” (Augusto, 1992).

Cabe ao artista defender seus ideais, princípios e certezas, não desistindo deles diante de qualquer crítica. Importa que saiba também defender seu trabalho diante das diversas circunstâncias, mantendo-se firme no trajeto escolhido, “pois cabe ao artista aceitar que ele é criação do seu tempo e das pessoas em meio às quais vive” (Tarkoviskiaei, 1998, p. 218).

Diante dos questionamentos sobre o sistema de autoria do tempo, referindo-se as suas xilogravuras *Tempo Gravador*, a artista plástica Beatriz Basile da Silva Rauscher analisa:

A ação do tempo vem tornar-se a protagonista das imagens, a não gravação torna visível a madeira, o ato de gravar deixa de ser físico e torna-se mental [...] O tempo é o principal recurso de gravação e sua ação sobre as matrizes é provocada, à medida que me limito a acumulá-las sobre o telhado para que recebam sol e chuva. A economia de recursos agora se radicaliza e abandono definitivamente goivas e facas e tenho o tempo como ferramenta de gravação. (Rauscher, 1993, p. 161)



23 - *Disco*. Xero/ gravura em papel sulfite,
44 x 28 cm. Beatriz Basile da Silva Rauscher, 1993.

Na historiografia da arte, conforme o pensamento de Giulio Carlo Argan, o tempo como sistema de co-autoria pode ser percebido na obra dos expressionistas abstratos, os quais apresentaram técnicas espontâneas não programadas.

[...] os sinais, as abrasões, as queimaduras, as corrosões, as lacerações, as contusões e as marcas pretendem significar o gasto, a consumação de uma existência vivida, com a qual se identifica a própria existência do artista, como homem deste tempo histórico em que a lógica abstrata e inflexível do sistema reduz o indivíduo a um fragmento de matéria humilhada e ofendida. (Argan, 1993, p. 98)

Na bibliografia *O tempo, esse grande escultor*, Marguerite Yourcenar reafirma a existência do sistema de autoria do tempo. Ela pede que observemos as interferências do tempo nas estátuas, “esses duros objetos feitos de maneira a imitarem formas da vida orgânica sofreram, a seu modo, o equivalente da fadiga, do envelhecimento, da infelicidade. Modificaram-se, como o tempo nos modifica” (Yourcenar, 1985, p. 55). Observa-se ainda que “às vezes, a erosão devida aos elementos e à brutalidade dos homens se unem para criar uma aparência sem par que não pertence mais a nenhuma escola ou a tempo algum: sem cabeça, sem braço, separada de sua mão posteriormente encontrada, batida por todas as rajadas” (ibidem). Observamos que a corrosão se apropria das matérias possibilitando-nos enxergar uma outra imagem das coisas que estão dispostas na natureza, “a vida de uma estátua começa no dia em que ela termina” (ibidem).

Diante dos argumentos desta autora, comprovamos a necessidade de compreender os efeitos que a degradação provoca atingindo as coisas. Vários artistas têm utilizado a degradação através de uma proposta entrópica em suas obras. Para tanto iremos agora analisar a entropia.

A entropia

A entropia é considerada a degradação dos sistemas do Universo econômico, social e físico do ambiente. Este termo, que surgiu nas pesquisas físicas, foi sugerido em 1850 por Rudolf Julius Emmanoel Clausius. Ao falarmos de entropia, é importante compreender que é um assunto que pode ser discutido a partir do ponto de vista de várias áreas do conhecimento, dentre elas a física, a filosofia e a arte.

Segundo o físico Edison J. Ramirez Plaza,

Podemos dizer que entropia é um processo natural no qual se cria a desordem, ou, de maneira mais complexa, uma medida de grandeza física para tratar da assimetria termodinâmica que ocorre na transformação

calor-trabalho. Um sistema pode ser uma colher de aço, um prédio, um tornado, uma pessoa, a entropia é uma média da desorganização (degradação) destes sistemas. Se a ordem aumenta em uma parte do sistema, em outras diminui e mais radicalmente de maneira que somando, a desordem sai ganhando. Por isso se diz que todo sistema evolui naturalmente para maximização da sua entropia.⁴

Segundo o pensamento do filósofo Mario Bruno Sproviero o fator desordem tem aumentado assustadoramente no Universo. A crescente entropia tem afetado praticamente todas as áreas do conhecimento, levando a sociedade contemporânea a buscar outros valores, que são lançados constantemente pela quantidade de informação recebida. Percebemos alterações de comportamento, que têm mudado os valores de vida dos seres humanos, fazendo com que não percebam o próprio cotidiano que os cerca. Verifica-se a projeção de imagens que sugerem questionamentos referentes à convivência do homem com seu meio. Percebemos um constante conflito e insatisfação por parte das pessoas, as quais não se preocupam em parar para refletir sobre as conseqüências do chamado progresso, que leva as pessoas a um desenfreado consumismo.

A entropia é a inversão do tempo, ou seja, esse aspecto do tempo pelo qual quanto mais se regride no tempo, mais “intenso” é o tempo. E quanto mais se progride, mais “diluído” é o tempo [...] não só espaço é função do tempo, mas o próprio tempo é função do tempo. Não podemos pensar num tempo uniforme e linear e separado das coisas, mas num tempo entrópico, que se degrada com o tempo [...] Em nosso sistema, que não concebe nenhum significado espiritual de pobreza e, portanto, da própria existência, e faz do supérfluo mais essencial que o essencial. (Sproviero, 2001, pp. 1, 2 e 4)

⁴RAMIREZ PLAZA, Edison J. (Instituto de Física, Unicamp) Comunicação pessoal, 2002.

Em suas análises sobre as mudanças de valores do mundo contemporâneo, a artista plástica Lygia Clark explicou:

O homem moderno deve afastar-se desse excesso de racionalismo que está no coração de nosso pensamento [...] Se no século passado trouxe a consciência da morte de Deus, sentimos em nossa época, no homem, a morte da individualidade que dava sentido a sua vida. É preciso encontrar um sentido novo que dará ao homem sua integridade. Esse sentido não pode ser constituído de valores míticos que lhe sejam exteriores. (Clark, 1997, p.154)

Segundo João Francisco Duarte Junior,

É necessária uma reorientação do nosso estar no mundo, a qual, sem sombra de dúvidas, precisa contar com novas visões do que seja o pensamento científico e a ação técnica, como também do que significa uma vida em equilíbrio sensível do planeta [...] Para que o amor retorne no mundo é necessário que a beleza retorne. (Duarte Junior, 2001, p. 31)

Diante dessa crescente degradação do Universo, caberia aqui questionar: será que as pessoas querem voltar ao passado? Diante de um mundo que apresenta uma tecnologia que facilita a vida das pessoas, seria possível uma volta? Quanto à arte, será que ela, diante de tantas mudanças, voltaria a uma arte fora da realidade das pessoas? Não seria esta nossa época caracterizada por fatos presentes? A vida não seria um mistério, que nos emociona diante do desconhecido?

Para Jean-Luc Godard,

Freqüentemente, um sujeito escreve: "Ele entrou no quarto", pensando num determinado quarto, e o filme é feito

por outro que pensa num outro quarto. Isso desequilibra tudo. Não se vive da mesma maneira em cenários diferentes. Eu gosto de ser surpreendido. Se a gente sabe com antecedência tudo o que vai fazer, já não vale mais a pena fazer. (Rosa, 2001)

A degradação leva o olhar a observar os arredores, perceber fatores considerados negativos transformarem-se em positivos. Ou seja, o tempo também é um criador, que imprime na matéria a vida e a arte. Segundo Ilya Prigogine, “como se imprime o tempo na matéria. Em resumo, é esta vida, é o tempo que se inscreve na matéria, e isto vale não só para a vida, mas também para a obra de arte” (Prigogine, 1999, p. 31).

Robert Rauschemberg no início de sua carreira como artista, recolhia o lixo encontrado pelas ruas para construção de sua obra. Segundo Giulio Carlo Argan,

Rauschemberg é assediado pela contradição de sua existência de artista numa sociedade para a qual a arte já não pode ter nenhum significado. É uma sociedade que conhece apenas o presente e não tem piedade pelo que não presta mais, pelo que é passado [...] ao artista resta apenas manipular o passado, reutilizar os refugos: salvando-os, salva-se, salva-se a si mesmo da condição de “refugo” a que é lançado pela sociedade. (Argan, 1992, p. 642)

E, ainda, para a historiadora e crítica de arte Rosalind A. Krauss, que apresenta análises de entropia a partir do ponto de vista de Roger Caillois e de Robert Smithson,

O exemplo de Roger Caillois de entropia é simples: água quente e fria misturando-se a fim de entrar numa suave morna uniformidade. Robert Smithson só é um pouco mais complexo. Para explicar entropia ele pede que seu leitor imagine uma caixa de areia cheia de um lado com areia branca e do outro com areia preta. Um menino começa a correr ao redor da caixa no sentido horário chutando a areia

para cima na medida em que ele vá misturando grãos escuros junto com os claros. Aí ele é informado a reverter o curso para correr contra o sentido horário. Isto não fará nada para desfazer o movimento em direção a uniformidade e resultar as duas cores em campos separados. Na medida em que suas pernas continuam a agitar, o processo de entropia vai, irreversivelmente, somente progredir e aprofundar-se. (Krauss, 1997, p. 73)

Durante este estudo foi possível detectar a existência de dois tipos de entropia. A entropia gerada espontaneamente através dos desgastes da natureza e aquela em que o ser humano (artista) desorganiza um material ou uma imagem (desenho, pintura etc.), propondo uma outra ordem. Na arte verifica-se a utilização desses dois tipos de entropia, nos quais os artistas têm tirado proveito dessa proposta de desorganização e reorganização para criar suas obras. Ao comentar sobre a instalação *Todas as imagens* do artista Plástico Herman Tacasey apresentada no Centro Cultural Maria Antonia, Rafael Vogt Maia Rosa afirmou:

Tacasey vem modificar um sistema pronto, em uma dimensão ambiente. É um lugar difícil, mas na medida para o questionamento do plano “milénar” em que estavam postos, em placidez imperturbável, o virtuosismo e atualidade de sua produção mais recente. A crença nas conseqüências positivas de uma entropia fez desmembrar seus “vidros” em outros componentes a serem rearranjados na sala de exposição [...] O movimento é instantâneo, bastante arriscado ao alterar o equilíbrio de um meio em que as coisas já estavam estabilizadas. (Rosa, 2002)

Após o uso das questões entrópicas nas artes, pergunto até que ponto a entropia é vista como um fenômeno totalmente negativo. Poderíamos dizer que desta desorganização a arte se apresenta numa proposta positiva de entropia? Ou seria a arte um meio de denunciar o anestesiamiento da humanidade diante da falta de sensibilidade para com as mudanças ocorridas no Universo?

Referindo-se à pesquisa *Uma poética da ação do tempo nas artes plásticas: a monotipia*, a entropia é manifestada como produto de reações químicas, as quais se apresentam no final como uma imagem impressa no tecido ou seja a entropia está relacionada ao desgaste natural dos materiais.

Nas palavras de Edison J. Ramirez Plaza

Quando a placa de metal oxida, ela não só está aumentando sua entropia, seu sistema a placa de metal, está enferrujando e esse novo estado tem entropia, maior que um estado anterior. Por outro lado, podemos diminuir localmente a entropia de um sistema, isto é, nós temos a capacidade de criar ordem. Mas no processo, o meio que circunda o sistema sofre um importante aumento de entropia. Enfim, o maior sistema de todos, o Universo, aumenta sua entropia inexoravelmente e isso é morte (mas não o final de tudo). Nós gostamos da vida e por isso criamos ordem e a arte de Marilda Bernardes é um paliativo que nos permite apreciar a beleza de uma placa de metal que oxida. Em relação às impressões das monotipias, o sistema (placa de metal) transmite a degradação ao tecido. Este armazena a degradação de diferentes tempos. A degradação é quantificada pela entropia produzindo impressões fortes e suaves que podem expressar a intensidade desta. O que se mostra não é um estado de equilíbrio final, em que o tempo parece não existir. Mostra-se um grau de dissipação de energia durante processos que no intento de aumentar a entropia, contida nos quatro cantos da tela, coloriram inadvertidamente os espaços entre e nas fibras do tecido.⁵

Os meus questionamentos acerca dos fenômenos relacionados ao tempo levaram-me a realizar pesquisas sobre o assunto, possibilitando perceber que esse fenômeno provoca o surgimento de cores. Para compreender melhor as cores, apresentaremos agora estudos sobre o tema.

⁵RAMIREZ PLAZA, Edison J. (Instituto de Física, Unicamp) Comunicação pessoal, 2002.

1.2. As diferentes possibilidades de obtenção de cores

“Assim como a cor encontrada na superfície da flor penetra até o fruto, assim também se espalha pelas partes restantes, pintando raízes e sucos do caule com essa cor rica e forte.”

Johann Wolfgang von GOETHE, *Doutrina das cores*, p. 109

As cores fisiológicas, físicas e químicas

Segundo Johann Wolfgang von Goethe as cores são classificadas em fisiológicas, físicas e químicas. As cores fisiológicas são essenciais para a visão, mas às vezes fogem ao nosso olhar. Cada indivíduo possui tipos diferentes de olhar, os quais são responsáveis pela impressão de cada momento. Ao abriremos e fecharmos os olhos, estamos em repouso. A retina, membrana interna do olho sensível à luz, desenvolve estados opostos da visão bem como o modo de perceber os objetos. Uma de suas partes tem a função de imprimir imagens coloridas, outra parte produz a cor correspondente. “Uma imagem, cuja impressão já não é perceptível, se deixa como que reviver na retina, quando abrimos e fechamos os olhos, alternando assim entre agitação e repouso” (Goethe, 1993, p. 56). Existe uma intimidade da luz com a cor, que se apresenta às vezes como sombreado. “Portanto, para ser vista, toda cor deve ter uma luz por trás. É por isso que, quanto mais claro e brilhante for o fundo, mais bela a cor parecerá” (Goethe, 1993, p. 103). Somente as percebemos quando chamam nossa atenção através do olhar, “pois apenas olhar para as coisas não pode ser um estímulo para nós. Cada olhar envolve uma observação, uma reflexão, uma síntese: ao olharmos atentamente para o mundo já estamos teorizando [...] teorizar é proceder com consciência, auto-conhecimento, liberdade” (Goethe, 1993, p. 37).

Para Goethe podem-se chamar de cores físicas “aquelas cuja origem se deve a certos meios materiais, incolores, que podem ser transparentes, turvos e translúcidos, ou completamente opacos. Tais cores são assim produzidas no olho mediante causas externas determinadas ou, se de algum modo já se produziram

fora de nós, são refletidas no olho” (Goethe, 1993 p. 82). Às vezes elas simplesmente passam; acredita-se na existência de um certo simbolismo quanto à representação. O preto relaciona-se com a escuridão; ao branco atribui-se a luz, e ao cinza, a penumbra. Esses conceitos das cores físicas nos remetem à importância da vida humana sobre a terra, ou seja, o relacionar-se bem com os outros objetos. “Em todo mundo sensível, tudo depende em geral da relação dos objetos entre si, mas principalmente da relação que o objeto mais importante da terra, o homem, estabelece com o resto [...] o homem se posiciona como sujeito frente ao objeto” (Goethe, 1993, p. 86).

Para Johann Wolfgang von Goethe compreendem-se por cores químicas “as cores estimuladas em certos corpos [...] deles podem ser extraídas e transmitidas a outros corpos” (Goethe, 1993, p. 25). Essas cores dependem de um certo tempo para se fixar na matéria; algumas duram até certa época, outras são de longa durabilidade. Essa capacidade de transformação é tão constante que mesmo os pigmentos de melhor qualidade mudam de cor. O aço, através de sua oxidação, apresenta constante variação das cores, gerando outras cores, sendo possível afirmarmos que a cor nasce da própria cor. “Os metais podem ser especificados mediante diferentes gradações e tipos de oxidação em diversos pontos do círculo cromático” (Goethe, 1993, p. 99).

Nas análises de Rudolf Arnheim, o olhar está relacionado com nossos desejos, pois, às vezes, queremos olhar somente para as coisas que nos interessam. O olhar envolve uma reflexão, um pensamento que desenvolve nossa consciência, gerando conhecimentos, tornando-nos livres. “O ato de ver de todo homem antecipa de um modo modesto a capacidade, tão admirada no artista, de produzir padrões que [...] interpretam a experiência por meio da forma organizada. O ver é compreender” (Arnheim, 1993, p. 39).

Pude comprovar esta percepção do olhar e das cores que Rudolf Arnheim analisa durante a realização da série *Humanidade e Terra*, em 1993, época na qual montei um ateliê improvisado no Parque do Sabiá em Uberlândia. Pintava

cercada por pessoas que visitavam o local para caminhar e divertir-se, fator que se tornou importante para a construção do meu trabalho.

Eram momentos em que executava a pintura de maneira rápida. Utilizando a espátula, destruía a sensação primária da forma, na busca por tonalidades, quentes e luminosas, irradiadas pelo próprio ambiente. O meu olhar observava a natureza através da luz do sol refletindo nos galhos, nos quais imaginava as formas em tons azulados. As manchas variavam segundo a luz. As composições possuíam um fundo aguado, ressaltando a profundidade da pintura. Naquele momento, manchas claras e escuras, com formas arredondadas, envolviam-se num abraço ao som produzido pelo acúmulo de ruídos naturais, que involuntariamente abrangiam os corpos e os troncos. Braços, pernas e galhos explodindo com a satisfação causada pelo prazer da união do corpo e da mente, junto à natureza. Segundo Rudolf Arnheim “a cor produz uma experiência essencialmente emocional” (Arnheim, 1986, p. 327).



24 - *Sem título*. Acrílico sobre tela, 1,20 x 0,60 cm.
Marilda Bernardes, 1993.



25 - *Sem título*. Acrílico sobre tela, 1,20 x 0,60 cm.
Marilda Bernardes, 1993.



26 - *Sem título*. Acrílico sobre tela, 1,00 x 0,90 cm.
Marilda Bernardes, 1993.



27 - *Sem título*. Acrílico sobre tela, 0,80 x 0,80 m.
Marilda Bernardes, 1993.

Ainda referindo-se as origens das cores Gregory Battcock explica:

A cor verdadeira, ou a pigmentação de substâncias no meio ambiente, varia de imperceptíveis ondas de luz infravermelha e ultravioleta à cor aplicada na superfície dos objetos. As origens da pigmentação são quase infinitas; a cor pode ser refletida através de vidro ou plástico colorido, criada ou alterada por fontes de luz artificial ou natural, ou por mudanças da luz na atmosfera. O simples ato de se esfregar os olhos com força produzirá extraordinária variedade de sensações de cor. (Battcock, 1993, p. 264)

As interferências do tempo sobre as matérias proporcionam desenvolvimento de reações que possibilitam o surgimento de cores. A partir desta reflexão, compreenderemos agora as cores criadas pelo tempo.

As cores criadas pelo tempo

Segundo análises de Johann Wolfgang von Goethe as obras de arte têm sido constantemente destruídas pelo tempo. Esse fator tem proporcionado desenvolvimento de pesquisas que aumentam a durabilidade dos pigmentos. “Na pintura, os mais belos trabalhos do espírito e do empenho se vêem destruídos, de diversas maneiras, pelo tempo. Por isso, fez-se muito esforço para encontrar pigmentos duráveis e uni-los a uma base, de modo a lhes assegurar maior durabilidade” (Goethe, 1993, p. 105). Com relação aos metais, ao se colocarem em contato com a água, esta age como um solvente, auxiliando-os na fabricação das cores, oxidam produzindo pigmentação, propondo um outro processo de fabricação de cores. Encontramos grandes quantidades de cores e materiais coloridos na natureza, eles estão em toda parte do Universo. Considera-se a natureza capaz de transformar-se em palco para o surgimento de todas as cores. Podemos comprovar este fato a partir de observar o surgimento do carvão, o qual está relacionado com a queima e que resulta nas tonalidades pretas.

Existem corpos capazes de se transformar inteiramente em matéria colorida, podendo-se dizer aqui que a cor se fixa em si mesma, assim permanecendo ao se especificar num certo grau. Os materiais coloridos surgem em todos os reinos, principalmente, e em grande quantidade, no reino vegetal. (Goethe, 1993, p. 100)

Ao observarmos o cotidiano, comprovamos claramente as análises do autor citado acima: são visíveis as interferências do tempo sobre as diversas superfícies, fazendo-as perder a cor original, com grande ou pequena intensidade.

As transformações climáticas, o ar e a água interferem sobre a cor, provocando a descoloração. Os concretos deterioram através da transformação da matéria, cria-se uma outra cor, que propõe imagens construídas ao acaso. No tocante às construções geralmente as paredes são levantadas para serem brancas, objetos de ferro são protegidos contra a ferrugem, através de polimentos e lubrificantes. Mas, com o passar dos anos, o tempo apropria-se desses elementos para construir sua pintura. Durante o meu caminhar pelas ruas, meu olhar se detém nas paredes velhas e mofadas, nas sucatas enferrujadas, nos concretos deteriorados e nos rostos das pessoas. São marcas e cores que o tempo constrói na natureza e no homem; busco realçar a verdade e a sinceridade desses elementos que vejo e seleciono, propondo que é necessário valorizá-los como eles são.

Gregory Battcock acredita que o artista, ao criar sua obra, expressa percepção interior ao utilizar as cores, fazendo ressurgir a vida dos materiais, apresentando-os como simulações de uma realidade. “Estamos cômnicos de que o efeito da cor em nós depende grandemente da sensibilidade individual” (Battcock, 1986, p. 265).

Segundo Lizete Lagnado referindo-se à obra de Daniel Senise,

O cretone, posto no chão do ateliê, é em seguida coberto por uma camada de cola com pigmento. Ao secar é retirado, e junto com a tela vem toda a matéria pictórica — manchas de tinta de outras pinturas, fibras, folhas etc. — que já estavam no piso. O aspecto, por vezes sujo, e o descascado que mobiliza toda a superfície da tela — uma vez que ao ser retirada, parte da matéria permanece aderida ao chão, deixando vazios de tinta no suporte — determinam já, uma primeira instância significativa da pintura. (Lagnado, 1998, p. 66)

Verificaremos neste próximo item que a cor pode também surgir dos utensílios usados pelo artista.

As cores surgidas na criação artística

A partir de análises de Joan Miró em seu livro *A cor dos meus sonhos* foi possível reafirmar que as cores podem surgir da união ou até mesmo da limpeza de resíduos impregnados nos utensílios do artista, resultando numa cor não buscada, mas surgida ao acaso. Pode-se também encontrar cores nos fenômenos da oxidação e da deterioração de materiais, que podem fazer nascer a beleza da cor, suscitando a idéia de vida. Então, se percebe que a cor também nasce das coisas que estão ao nosso redor, construindo caminhos, os quais o artista utiliza em suas obras.

Uma marca, você disse a palavra justa: é uma marca. E também é difícil. Estou arriscando minha pele com isto. É a vitória ou a rejeição total; não posso nadar entre duas águas. Ou muito bem-sucedido ou completamente fracassado. Então, por ora, mantenho este ponto de partida, e fico pensando nele, olhando — Um ponto de partida, ainda. Você entende por que não posso ter ninguém para lavar meus pincéis e limpar meus instrumentos? Estragaria tudo, eu perderia novas possibilidades de trabalho. (Miró, 1990, p. 119)

Para Joan Miró os primeiros traços da criação do artista são considerados importantes, pois transmitem a idéia de que algo está nascendo, iniciando uma nova vida. O artista sonha, sofre, revoluciona no ateliê enquanto trabalha, não ouvindo qualquer chamado, tornando-se parte de seu vigor. Os acasos surgidos no começo da criação artística como, por exemplo, uma mancha colorida que não estava prevista, podem ser utilizados, ou seja, considerar os acontecimentos do início da obra, uma mancha e um gesto, pode servir como ponto de partida para estimular a criação de outras coisas. Elas podem aparentar-se a várias coisas, como por exemplo: animais e paisagens caminham de uma para outra, transformando-se em uma única mancha colorida. “É esta mancha branca que faz

para mim o papel de estimulante, de incitador este vermelho e este preto [*Miró caminha de uma mancha a outra*]. Retiro esta lajota e pronto. É ponto de partida” (Miró, 1990, p. 41).

A marca da minha mão [*Miró bate na mesa com a mão aberta*]. Para fazer dessas marcas, começo pondo o preto aqui e, depois, a mão dentro, assim. Mas esta mancha preta, que me serviu de base, vai virar outra coisa agora. É por isso que eu lhe disse que o que me agrada é o ponto de partida. (Miró, 1990, p. 43)

A partir das palavras deste artista, detectamos que cada matéria tem sua linguagem, que precisa ser assimilada e compreendida pelo artista. Uma mancha ou um arranhão sugere coisas que podem levar a percorrer vários caminhos, que vão dar algo novo e gerar um outro personagem com outros significados, possibilitando o nascimento e novidades. A matéria dita como o artista deve trabalhar, a embalagem descartável utilizada no cotidiano já teve e tem um motivo para existir. Ao reutilizá-la, o artista está proporcionando o surgimento de uma outra vida.

Eu fazia nascer a beleza da matéria de uma tela ou de um papel queimado. É esse nascimento que me interessava, e não simplesmente o gesto de mandar à merda os lances de leilão, as cotações e todas essas besteiras. Sobre uma tela virgem joguei tinta em pó, depois ateei fogo. A pintura ativava o fogo. Enquanto a tela queimava, eu a virava para a direita e para a esquerda. Deixei vassoura e água por perto, para poder interromper a combustão a qualquer momento. (Miró, 1990, p. 123)

Ao referir-se a seus monotipos, Joan Miró afirmou a importância do artista estar atento para os acontecimentos à sua volta. Sentir as texturas às vezes fala mais ao tato do que simplesmente observá-las. É necessário algo que provoque emoção, e que o movimente como um combustível. O artista trabalha

durante todo o tempo com tensões mentais. Às vezes, seu trabalho é pouco conhecido por ele próprio, tornando-se necessário que ele mesmo questione sua obra. A obra pode ser considerada um diário de confidências para o artista; cada forma pode gerar outra, e assim propor o nascimento de outra obra. Considera-se uma obra acabada quando nada mais incomoda o artista. Este produto final precisa harmonizar-se com o lado humano. O artista deve estabelecer um diálogo com pessoas de que ele goste, com quem se entenda e que sejam interessantes para ele.

Vou mostrar-lhe algumas coisas que tenho, prevendo os monotipos. Veja o que há lá fora só para a gravura. Por exemplo, aquele poleiro. Pedi que me trouxessem cobres grandes preparados com verniz. Vamos colocá-los no chão do poleiro. As galinhas vão pisar nele, bicar. Passado um tempo, vamos retirá-los [...] E é sobre essas chapas que trabalharei. As galinhas terão iniciado a obra. (Miró, 1990, p. 143)

Nas palavras de Emanuel de Araújo, a intimidade que Carlos Vergara tem com os óxidos retirados do solo onde pisa possibilitou compreender o seu amor pela terra brasileira.

Como quem respira, ele arranca a própria vida à força de unir esse gesto à natureza, de onde extrai seus pigmentos de cor e uma energia que age como um halo que perpassa suas telas e que nelas une forma, cor, luz, calor, matéria, ação e inação [...] ele pinta como quem extrai das entranhas da natureza o mineral mais precioso, constrói uma impressionante gama de cores terrosas que acrescenta uma notável dose de dramaticidade a sua obra. (Araújo, 1999, p. 3)

Durante o percurso desta pesquisa, a análise da obra *A Família do Pintor*, de Henri Matisse, proporcionou compreender a vida familiar deste artista, que vivia

em função do trabalho dele. Ele foi considerado um pintor da intimidade; seus ambientes eram internos, mas acolhedores, com muito sol. Para Henri Matisse, que foi influenciado por Delacroix e pela arte islâmica, pintar um quadro significava construir com cores. Ao me confrontar com essas imagens, tive a sensação de que os personagens foram colocados no ambiente para que o pintor pudesse fazer aquela obra.



28 - *A família do pintor*. óleo sobre tela 1,43 x 1,94 cm.
Henri Matisse, 1911.

A partir dessa análise construí uma instalação, a qual intitulei de “*Ambiente Vermelho*”, devido a grande quantidade de vermelho que Henri Matisse utilizava em suas obras. A cor vermelha e o padrão presente nas roupas iguais dos dois filhos me fizeram montar um ambiente vermelho com motivos florais; reproduzi grandes óculos vermelhos de papel cartão para que o espectador pudesse perceber a sensação da cor na obra do artista. Fui fortemente motivada pela possibilidade de proporcionar aos visitantes oportunidades de participarem da cena do quadro, jogando damas, fazendo crochê ou simplesmente lendo um livro. Matisse foi um artista que já anunciava a importância do espaço na arte, numa proposta que está tão presente nos dias atuais e que é a arte da participação do espectador.



29 - Instalação vermelha. Marilda Bernardes, 2000.

Verificou-se que as cores se originam de várias maneiras, ficando a critério de cada artista utilizá-las de acordo com sua afinidade. Importa ao artista compreender que o resultado da cor também está relacionado com a técnica utilizada. Neste sentido, buscamos aprofundar os conhecimentos sobre a técnica da monotipia.

Capítulo 2 — A monotipia como meio de impressão

Neste capítulo analisaremos a monotipia como um meio de impressão. Com este objetivo, faremos uma breve introdução sobre (a) a gravura. Em seguida, realizaremos estudos sobre (b) a origem e o desenvolvimento da monotipia. Estudaremos (c) as imagens do mundo contemporâneo e a técnica da monotipia.

2.1 A gravura

Nesta breve introdução sobre a gravura não se pretende fazer um histórico sobre esta técnica, mas são apresentadas análises de alguns autores com pesquisas expressivas no campo dessa linguagem.

Segundo Antonio Costella, a palavra “gravar” pode ser definida como deixar uma marca. Essa marca geralmente tem a intenção de comunicar que alguma coisa foi feita para algum fim. Seu significado relaciona-se com vários tipos de impressão. Uma gravação expressa o pensamento de quem a gravou.

Gravar é fazer permanecer para o futuro um significado. Seu sinônimo mais abrangente talvez seja marcar [...]. O objetivo é transmitir uma informação, é comunicar alguma coisa. Logo, gravar é fazer uma marca para comunicar algo. (Costella, 1984, p. 8)

Nas análises do artista plástico Marco Buti, “os traços no papel, antes de se organizarem como estrutura visual que possa ser classificada, possuem alguma vida, mesmo ainda incapazes de eleger sua intenção” (Buti, 1998, p. 19). Este pensamento não acontece de forma isolada; ele tem uma trajetória que depende da maturidade do artista para percebê-lo. “O ato de gravar e imprimir permanecem

na obscuridade: os acontecimentos invisíveis deflagrados por um desejo que buscam um objetivo, passa para a matéria, fica gravado” (Buti, 1998, p. 53). Somente o artista poderá perceber a intensidade de sua emoção durante a criação de sua obra. Seus sentimentos interiores são transferidos para a matéria, criando imagens que estavam dentro de sua mente. “As atividades mentais, que não podem ser observadas, são a face invisível dos procedimentos. Cada lance da gravação implica numa cadeia de outros, até a imagem impressa” (Buti, 1998, p. 59). Quando o artista cria sua obra, ele expressa seu pensamento sobre a vida através da matéria. “Gravar na matéria não é uma finalidade em si, mas continuidade do pensar através da matéria” (Buti, 1998, p. 55). Durante a construção do seu trabalho, importa que o artista tenha domínio dos materiais. Ao conhecê-los, ele compreenderá facilmente suas linguagens. “Aprendi a ouvir os materiais, a considerar a precariedade do meu domínio, a aceitar a precariedade do meu domínio, a aceitar a incerteza do resultado” (Buti, 1998, p. 106). Ao construir seu trabalho, o artista deve estar atento à sua expressão e valorizar os traços insignificantes; talvez estes sejam mais ricos que aqueles considerados prontos. “Com muitos artistas, chegamos a apreciar mais os esboços ocultos do que as realizações expostas. O pensamento puro pareceu mais digno de atenção que o trabalho, a teoria mais que a prática” (Buti, 1998, p. 93). O cotidiano pode ser considerado um laboratório, ou seja, um ateliê para criação do trabalho artístico. “Gostaria de ver cada trabalho meu como um acompanhante do cotidiano, quase um objeto de uso, atingindo a intensidade pela sedimentação das pequenas experiências, quase desaparecendo pelo convívio” (Buti, 1998, p. 120).

Aspectos importantes devem ser considerados, tais como valorizar as pessoas e os objetos encontrados no caminho, buscar o trabalho no caminhar e observar a riqueza sutil da sombra que exige rapidez para o registro. À medida que o sol gira, a sombra muda de lugar, apresentando uma outra imagem em sua volta.

E ainda para Marco Buti,

Quando ando pela rua, estou sempre em busca do meu trabalho. Passante, espero a revelação da forma

poética oculta pelo hábito, fitando a luz sempre diversa, a construção/ destruição da cidade, os reflexos, o movimento, as pessoas, as sombras, os espaços. Os novos ângulos revelados pelo deslocamento do corpo no espaço podem adquirir mais significado quando sugeridos por uma escultura, mas acontecem ininterruptamente. Basta ver. As limitações do real estão em nós. (Buti, 1998, p. 143)

Compreendemos que a materialidade pode nos dizer muito sobre a sensibilidade do artista em perceber o cotidiano que o cerca. Atualmente, com o surgimento de pesquisas e mapeamento de produções artísticas, a arte contemporânea apresentou várias possibilidades de matrizes. Existem gravações feitas pelo homem e aquelas que surgem espontaneamente na natureza, pode-se dizer até que são gravadas pelo tempo. Verificamos que na pele, parte externa que reveste nosso corpo, com o passar dos anos, vai sendo gravada a experiência bem como o envelhecimento das células que fazem parte do corpo. Nesse ato sentimos a presença do tempo biológico. Na natureza, os papéis descolorem, sendo rasgados, criam uma outra mensagem, ou seja, um sistema desorganiza-se, criando outras possibilidades de imagens.

Nas palavras de Edith Derdick,

Existem os desenhos criados e projetados pelo homem, existem os sinais evidenciando a passagem do homem, mas também existem as inscrições, desenhos vivos da natureza: a nervura das plantas, as rugas do rosto, as configurações das galáxias, a disposição das conchas na praia. (Derdik, 1989, p. 20)

Estas análises de Edith Derdick reportam-me às minhas primeiras investigações no campo da gravura e xilogravura, nas quais percebi afinidades com os procedimentos informais de criação artística. Minhas imagens eram criadas direto nas matrizes, as nervuras da madeira me sugeriam por qual caminho meus traços deveriam seguir; assim excluí os projetos por compreender

que a linguagem do desenho sobre o papel é uma e, em se tratando da madeira ou o metal, obtemos resultados totalmente diferentes.

Durante as experiências com xilogravuras, selecionei duas matrizes de madeira mogno, em tamanhos iguais, e gravei as imagens direto nas duas matrizes. A proposta era imprimir-las utilizando duas cores. Quando retornei à oficina para fazer as impressões, percebi que uma madeira estava menor que a outra, fiquei apavorada, pois passei horas e horas fazendo as gravações. Naquele momento pensei que todo trabalho estava perdido. Com isso pude aprender que o encolhimento da madeira ocorreu pelo fato de ainda estar verde, e que se quisesse, poderia incorporar esse acontecimento nas minhas impressões, permitindo que uma imagem ficasse maior que a outra. Neste meu contato com a xilogravura, as gravuras da artista plástica Maria Bonome tiveram grande importância para o desenvolvimento de minha poética visual, reforçando meu desejo em trabalhar com suportes grandes.



30 - *Sem título.*
Xilogravura sobre papel
45,50 x 25,50cm.
Marilda Bernardes, 1995.



31 - *Sem título.*
Xilogravura sobre papel
45,50 x 27,52cm.
Marilda Bernardes, 1995.

Acredito que estas experiências com a gravura e a xilogravura me levaram a caminhar rumo à técnica da monotipia. Segundo Jose Resende o surgimento da fotografia não colocou fim na pintura, na gravura e em outras técnicas tradicionais. Pelo contrário, essas linguagens hibridizam e convivem em perfeita harmonia, transformando-se em outras. “A idéia de mistura da pintura se fazendo se passar por gravura ou o contrário apareceu ainda nos anos 60 na obras de artista como Andy Wahrol, em sua série de serigrafias sobre tela” (Resende, 2001, p. 238).

Neste próximo momento aprofundaremos conhecimentos sobre a técnica da monotipia.

2.2. A monotipia: origem e desenvolvimento

Nas palavras de Garner Tullis, um dos grandes expoentes da monotipia,

Monotipias são “pinturas instantâneas” nascidas do momento livre-pintura espontânea livre dos problemas da tinta [...] é uma pintura singular, transferida para o papel a partir de uma superfície não receptiva, como por exemplo, o cobre ou o vidro. Normalmente não são feitas cópias, mas é possível estampar uma imagem fantasma sobre uma segunda folha de papel, usando uma pressão mais forte e vaporizando solvente [...] é um sistema espontâneo de reprodução que permite vislumbrar privilegiadamente o processo intelectual do artista. Essa proximidade é um incentivo à experimentação livre e ao uso desarmado dos acasos e acidentes, freqüentes a tantos de nós [...] Ao se adicionar e subtrair pós-imagens de cada chapa, novas idéias surgem muito rapidamente, talvez ainda mais rapidamente do que em outros sistemas de reprodução, que envolvem processos de monitoramento da reflexão. (Tullis, 1995, pp.1-2)

Segundo Suzanna Sassoun, referindo-se à fala de Garner Tullis:

Entre algumas frases que me disse e as inúmeras explicações sobre o processo da monotipia em si, a que mais me impressionou foi que a chave do processo da monotipia era que o artista lidava com mão, coração e cabeça, sem a interferência do processo intelectual. A monotipia exigia uma produção muito rápida que criava, muitas vezes, uma dinâmica em que o artista já passava a visualizar a sua trajetória futura antecipadamente, sem a interferência de pausas ou auto censura [...] A monotipia fascina porque passa a ser um momento de verdade. Ela acelera o processo visual do papel, que pode ou não ser confinado aos tamanhos tradicionais. Por vezes é o fermento de onde surgirá o próximo processo de criação do artista [...] pois o caminho da monotipia pelas mãos de Garner Tullis leva o artista a aceitar desafios. (Tullis, 1995, pp. 21-23)

Durante o levantamento bibliográfico realizado, foi possível detectar a carência de literatura na língua portuguesa especializada neste assunto. Devido a isso, reporte-me à obra *Monotypes/ Monoprints history and techniques*, de Kurt Wisneski. A partir daí busquei compreender a perspectiva teórica deste autor, que fundamenta a presente pesquisa. As citações que ora se apresentam de maneira extensa são de extrema relevância para esta investigação. Kurt Wisnesk explica a história da monotipia a partir do pintor e gravador italiano do século XVII Giovanni Benedetto Castiglione, considerado o primeiro artista a explorar o processo da monotipia. A palavra monotipia relaciona-se a algo de caráter especial e único. Mono significa sozinho ou único. Tipia é o termo que descreve um estilo de letra ou o bloco de chumbo que é utilizado para transportar os caracteres que imprime uma forma de letra. Ao agruparmos estas duas palavras, estamos referindo a um resultado de impressão que se inicia com a placa vazia e que age apenas como intermediário no processo.

Monotipias são derivações de pintura e desenho devido sua singularidade e sua maneira similar direta de

trabalhar sobre uma imagem, criando um relacionamento informal com a gravura. As características essenciais da monotipia são a criação artística de uma imagem sobre uma placa plana (prato), e a transferência da imagem para um suporte final - geralmente mas não sempre, papel - através de alguma forma de pressão. Embora esse meio esteja meticulosamente ligado ao processo de fazer gravuras através de materiais e equipamentos, muitos artistas de monotipia abordam o assunto como pintores e não como gravadores. As impressões criadas por esses artistas podem ser chamadas de gravuras pintadas, pelo fato de trazerem um processo de pintura ao fazer da gravura.

Uma variedade de procedimentos podem ser usados para transferir uma imagem pintada de uma placa/prato para o suporte. Alguns dos mais básicos são o uso de um rolo de fazer gravura sem tinta ou até mesmo a mão como Milton Avery às vezes fazia para imprimir suas monotipias que eram compostas sobre um pedaço de vidro embebido com solvente. Outros métodos de aplicar pressão ao verso do papel incluem o uso ou de uma prensa, uma colher, ou o 'baren' utilizado nas impressões japonesas. (Wineski, 1995 p.13)

Segundo Kurt Wisneski, Edgar Degas descreveu a monotipia como um desenho engraxado que é transferido para o papel. Este artista foi extremamente cuidadoso em evitar fazer referência ao processo da gravura quando se refere às suas monotipias. Essas imagens tinham pouca relação com a gravura, localizando-se mais próximas ao desenho e a pintura.

A exploração artística da monotipia tornou-se um fenômeno que rompeu as barreiras do atelier tradicional, e age para a melhoria das conexões entre pintura e gravura. Junto com as mudanças paralelas de disciplinas em algum grau mais próximas, esse movimento radical também criou um repensamento e um reposicionamento das respectivas filosofias. Definições complacentes usadas nesses dois

campos foram questionadas, e questionam sobre a singularidade e sobre o papel do múltiplo que pareciam bem estabelecidas, são abertas novamente para debate. Uma questão frequentemente repetida diz respeito a essa forma de expressão visual. Isto é uma pintura ou uma gravura ? Para classificá-la como uma ou outra pode ser inútil, por se tratar de uma fusão das duas, e conseqüentemente ter sua própria expressão. (Wineski, 1995, p.8)

A partir do ponto de vista de Kurt Wisneski, a técnica da monotipia originou-se do processo de *intaglio*. Embora tenha um relacionamento com a gravura, a exploração artística da monotipia introduz diretamente o processo de pintar dentro da gravura. Dessa maneira, a monotipia serve para negar o próprio processo da gravura, tornando-se seu oposto.

A monotipia oferece duas vantagens sobre suas competidoras. Ela pode ser extremamente espontânea, requerendo a perícia técnica mínima quando comparada à gravura, e possui seu próprio vocabulário distintivo. Os artistas agora possuem um outro meio entre aqueles dos quais escolher. A versatilidade da monotipia trouxe novos artistas para os atelier de gravura, e despertou o interesse nas técnicas do fazer gravura, que antes era considerada trabalhosa e complexa demais [...] A monotipia chegou para ficar, ou está destinada a ser afetada pelas ações cíclicas da história ? Artistas que não tiveram anteriormente nenhum interesse na publicação, estão agora usando a gravura para exploração temática que paralela e estende seus esforços. Essa iniciativa tornou-se uma ligação na qual a impressão de monotípias não está agindo como pinturas ou cópias, mas como uma intermediária. Outro produto igualmente importante é o resultado da fertilização cruzada, o desprendimento que é integral a uma monotipia está aparecendo nos trabalhos de alguns pintores contemporâneos. Esse meio é importante para a sociedade? Muitos museus deram a esse meio existente alguma importância através de importantes exposições de pesquisa e

demonstração de trabalhos, pois agora listam a técnica de monotipia juntamente com outros meios mais familiares. Nesse ponto, a pesquisa artística e de alto nível apenas começou na medida em que a sociedade se torna mais familiar e apreciável deste meio." (Wineski, 1995 p.12)

Pesquisas apontam a relevância dessa técnica, que tem sido referência para importantes artistas. Kurt Wisneski afirma que o ressurgimento da monotipia está ligado com a publicação da tese de doutorado *Degas Monotypes* de Eugênia Parry Janes, publicada pela Universidade de Harvard em 1964. Este catálogo selecionou 321 monotipias de Edgar Degas, que se tornou uma influência para artistas contemporâneos em monotipias.

O processo de monotipia cativou a atenção artística por um número de razões. Embora a impressão de uma monotipia seja um método planográfico, seu modo não é baseado num processo químico como em litografia. Mesmo a monotipia tendo essa tênue relação com litografia, há relativamente poucas gravuras sendo exploradas em litografia que através de coloração a mão. Uma razão é o provável dano irreversível à matriz de impressão litográfica. A monotipia proporciona aos artistas um ambiente colaborativo, e é o menos técnico dos processos de fazer gravura. Já não há mais necessidade dos artistas entenderem as etapas técnicas complexas de fazer uma matriz. Uma vantagem que equaliza outras formas de impressão é que mesmo no processo de impressão de monotipias o ato de criação e a arte mecânica de impressão podem ser separadas em duas etapas discretas. Como em editoração de impressão, os artistas que não querem se envolver na tarefa de impressão, podem contratar especialistas em impressão para imprimir para eles. (Wineski, 1995, p.11)

E ainda segundo este mesmo autor diante das dúvidas de como classificar estas impressões, os diretores de galerias, os colecionadores de arte e os curadores de museus apreciam, adquirem e exibem monotipias.

A redescoberta da monotipia por artistas contemporâneos, curadores de museu e diretores de galerias, e ao mesmo tempo a exploração de sua história e técnicas, a tem tornado mais significativa no campo da arte. Mas questões sobre como classificar essas impressões estendem-se através dos limites tradicionais. Assim como a monotipia tem servido para mudar uma forma do fazer da gravura, do papel tradicional de arte para massas para uma forma de arte que rivaliza a pintura, ela ecoa a singularidade da pintura, e oferece uma maneira menos cara de adquirir imagens de um artista. Uma ironia que parece de certa forma incompreensível, é que as galerias que tradicionalmente resistiram a exibição de gravuras por artista que eles representam – as gravuras foram mostradas em galerias que especificamente focavam em gravuras – estão agora exibindo monotipias de um artista junto com os ícones inquestionáveis da cultura contemporânea, a pintura. (Wineski, 1995, p.11)

Partindo da experiência de utilizar concretos e chapas de aço, constatamos que existem diversas maneiras e materiais que podem ser utilizados para imprimir uma monotipia. Segundo Kurt Wisneski a monotipia pode ser criada com tinta e o dedo como carimbo construindo uma imagem. Uma forma de utilizar a mão como ferramenta para transpor a imagem da placa para o papel. Durante a idade da pedra, os artistas da época do paleolítico deixaram evidências da sua existência nas cavernas de Lascaux, na França. As impressões das mãos que foram encontradas ao lado das pinturas nas cavernas podem ser idolatração visual de caça. Mas a aparência da cópia da mão talvez não seja unicamente um elemento signatário. Em algumas das mãos imprimidas pareciam faltar os dedos, o que pode ser uma forma indecifrável da linguagem de sinal. Como as imagens das

mãos foram carimbadas nas paredes por meio de pigmento misturado com água, elas podem ser definidas como as primeiras monogravuras, o uso da mão como matriz que repete e a parede como elemento de suporte. A cópia da mão diz que eu vivi, eu estive aqui. Verifica-se que na obra *Dorço Feminino*, de Edgar Degas, o artista usou literalmente sua impressão digital como um dispositivo de marcar a sua imagem.



32 - *Dorço Feminino*. Pastel sobre monotipia 0,58 x 0,42cm. Edgar Degas, (1834-1917).

As monotipias tornaram-se popular por várias razões. Sua popularidade pode ser comparada a da colografia dos anos 70. Na era da reprodução mecânica (na qual relutantemente incluiu a variedade que a gravura oferece), a monotipia emerge como um objeto de arte único que possui uma abundância excessiva de aura [...] A hipótese de Benjamin, sugere que a variedade permite uma acessibilidade que se torna contrária a sua aura. O limite de reprodução reduz a acessibilidade, e assim a experiência do espectador com o objeto torna-se mais valiosa. O fenômeno da monotipia está no contexto com as deliberações etimológicas de Charles Sanders Peirce sobre sinais visuais numa cultura. Pintores que as vezes foram importunados pela hesitação da sociedade em aceitar suas gravuras variadas, por ter interpretado mal como sendo reproduções são capazes de mostrar transformar seus esforços no fazer da gravura. Embora longe de estabelecer definições exatas sobre o que constitui um ícone e um índice - alguns objetos podem exibir um pouco de ambos - nos termos de Peirce [...], no fazer da gravura a monotipia muda seus esforços de índice para ícone. Os artistas encontraram o aspecto mais conceitual no fazer da gravura; que é, usar as facilidades do fazer das gravuras para produzir a mais limitada das edições, uma de uma. Ao retirar a sofisticação técnica no fazer da gravura e a complexidade no fazer das monotipias permite que o artista simplifique o processo na medida em que o fazer da gravura entra no campo de produção única de imagens." (Wineski, 1995, p.9)

A análise bibliográfica acerca da gravura e da monotipia possibilitou a compreensão da técnica da monotipia. No início da pesquisa, considerava que a monotipia era gravura. A partir dos estudos realizados constatamos que mesmo que a monotipia tenha se originado do universo da gravura, não pode ser considerada como tal.

O fazer gravura está relacionado com uma diversidade de normas; a monotipia é um processo espontâneo, em que o artista trabalha livremente. É de extrema importância a compreensão de que a monotipia pode ser considerada uma linguagem híbrida do desenho, pintura e gravura. Caberia aqui perguntarmos qual é o valor da monotipia no mundo contemporâneo? Qual seria a vantagem de utilizar um sistema de reprodução que não é novo? Seria uma técnica não muito utilizada por nossos artistas pelo fato de não gerar cópias?

Diante das tecnologias existentes, caberia desenvolver o nosso olhar para o caráter único da monotipia. Talvez ela possa ser uma oportunidade para que as pessoas resgatem os conceitos e o valor de beleza do único, frente às propostas de reprodução que o múltiplo oferece.

Em seguida, faremos uma reflexão sobre a monotipia no mundo contemporâneo a partir do ponto de vista de Walter Benjamin, que analisa os contrastes do múltiplo e o papel do único.

2.3 As imagens contemporâneas e a técnica da monotipia

O século XXI apresenta-se como uma época de grandes avanços na área das tecnologias, tornando impossível ao ser humano viver isolado das mesmas. A arte é um reflexo da época em que vivemos e, possivelmente, o artista estará inserido neste meio tecnológico. Atualmente temos limites ao enfrentarmos a informatização, ao passo que para as próximas gerações talvez não seja tão complexo fazer arte pelo computador. Segundo Arlindo Machado “há uma grande diferença entre a arte que hoje se produz, esculpindo os produtos ‘materiais’ da tecnologia, e a primeira revolução da modernidade, as vanguardas do início do

século” (Machado, 1993, p. 32). E ainda para Walter Benjamim: “A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, menos colocar em seu centro a obra original”. (Benjamim, 1988, p. 181).

O caráter reprodutível da arte contemporânea propõe o distanciamento do objeto único, as linguagens tradicionais de arte como, por exemplo, a monotipia entram em crise. A monotipia caracteriza-se como um sistema primário de impressão de imagens para Walter Benjamim: “A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico”. (Benjamim, 1988, p. 168)

Na impressão de uma monotipia, o artista deixa sua marca na matéria que é caracterizada como obra única contrária as reproduções contemporâneas, as quais não apresentam o momento, o ato do toque da mão do artista.

Ainda deste ponto de vista, Walter Benjamim afirmou:

Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra. Essa história compreende não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou. (Benjamim, 1988, p. 167)

Referindo-se ao significado da “aura” nos dias atuais, Walter Benjamim afirmou que

[...] é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho [...]

Fazer coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade [...] Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. (Benjamim, 1988, p. 170)

A sociedade foi ultrapassada por um sistema social que cada vez mais adquire o caráter de uma máquina, as pessoas caminham cegamente rumo ao consumismo e a arte contemporânea é o resultado que expressa a própria situação de vida do homem. Corremos o perigo de nos tornarmos pessoas tão mecânicas junto à sociedade contemporânea, correndo o risco de esquecermos de valorizar os objetos que trazem recordações de pessoas queridas e aceitar o ato de caminhar pelas cidades como oportunidade de adquirir novos conhecimentos, tanto por parte de quem caminha como de quem observa o caminhante.

Segundo Walter Benjamim a época da reprodutibilidade destrói a “aura” em todos sentidos da vida humana, o que não se restringe somente ao campo da arte, mas

[...] o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite á reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido. Esses dois processos resultam num violento abalo da tradição, que constitui o reverso da crise atual e a renovação da humanidade. (Benjamim, 1988, p. 168)

Ao artista contemporâneo cabe a escolha do recurso que o auxiliará na expressão de sua emoção junto ao público. Uma técnica não pode ser utilizada

somente para efeitos especiais. Nesta escolha é essencial que o artista pense na expressividade da obra. “Se o produto final é uma gravura, uma tela, uma escultura, uma instalação, pouco importa. O que importa é a expressividade da obra” (Resende, 2001, p. 229).

No próximo capítulo, realizaremos a análise da obra de artistas que utilizam a monotipia como meio de impressão e tem o tempo como fundamental no processo de criação da imagem.

Capítulo 3 — Artistas que utilizam a monotipia como meio de impressão e tem o tempo como elemento fundamental na criação de imagens

“Max Ernest [...] defendia que a arte é ‘produto de um intercâmbio de idéias’, não sendo feita por um só artista mais sim por muitos.”
Floriano MARTINS, Revista Agulha de Cultura nº 4-5, p. 1

Neste capítulo (a) analisaremos obras de artistas contemporâneos que utilizam a monotipia como meio de impressão e que têm o “tempo” como elemento fundamental na criação de imagens, (b) identificaremos os materiais, os recursos, os meios de expressão, as tendências do processo criativo e o aprimoramento técnico das obras analisadas, e daremos um (c) quadro das obras analisadas.

3.1 Análise das obras e artistas selecionados

Para realizar essas análises, procurei selecionar artistas na maioria brasileiros que utilizam a monotipia como meio de impressão e têm o tempo como elemento fundamental na criação de imagens. Em nenhuma hipótese significa que sejam os únicos. Configuraram-se referenciais importantes tanto pela técnica da monotipia quanto pela utilização do tempo como construtor de imagens. Utilizei reprodução fotográfica das obras dos três primeiros. Dos demais tive a oportunidade de estabelecer contatos pessoais.

Edgar Degas⁶

⁶ Edgar DEGAS, Paris, 1834. Depois de estudar direito decidiu se tornar um artista.

Segundo Patrick Bade, esta obra *A Estrela*, pastel sobre monotipia, 0,58x42 cm, revela o estilo pessoal do artista, interessado em bailarinas se exercitando, trabalhando e ensaiando a entrada no palco. Ela mostra a graça total e o *glamour* de uma bailarina no ponto alto de um solo. É uma obra figurativa, em que Degas usou o pastel obtendo uma variedade de efeitos, verificados na saia de tule fofa, translúcida da bailarina e suas brilhantes pequenas flores. A obra é composta por grande quantidade de alaranjado e marrom, contrastando com a suavidade do piso e a roupa da bailarina. A luz centra-se na bailarina, que é a figura principal do quadro.



33 - *A Estrela*. Pastel sobre monotipia
0,58 x 42cm. Edgar Degas.

O fundo é iluminado por cores suaves, azul e amarelo claro. O espaço pictórico é composto por pinceladas que criam os personagens a partir da mancha. Ao observarmos o cenário do fundo, percebemos que é formado por manchas escuras cobrindo parte do corpo das pessoas. Verifica-se que um homem vestido de terno preto aparece junto às demais bailarinas a contemplar o balé. A bailarina está no lado esquerdo da obra e existe uma grande área de espaços em direção aos quais ela se move. Nota-se intensa leveza, enfatizando sua solidão, mesmo estando cercada por pessoas. O ponto de vista alto concentra a atenção em seu rosto e em seus braços estendidos, mas também apresenta a rotina de trabalho em traje de noite e diversas bailarinas, cujas posturas desajeitadas sugerem que estão fazendo comentários irônicos sobre a ilusão do palco. O ritmo é apresentado pelos braços e pernas movidos em diagonais. A bailarina expressa ser o centro das atenções. Em relação à posição das pessoas que estão assistindo, algumas parecem estáticas; outras, caminhando. As pinceladas criam a ilusão de ritmo e o palco aparenta continuar com a cortina localizada atrás da bailarina.

Foi em meados dos anos 70 que Degas ficou fascinado pelo exigente meio gráfico do monótipo, pelo qual se pode tirar uma única gravura a partir de um desenho a tinta feito sobre uma placa de metal lisa. Degas deve ter-se sentido intrigado pelos problemas técnicos implicados na inversão para a impressão da imagem original e também pelas texturas sutis e sugestivas que se podiam obter. Embora o processo do monótipo forneça apenas uma impressão forte e clara, é possível retocar uma segunda, mais fraca — algo que Degas considerou extremamente estimulante. Cerca de um quarto dos pastéis de Degas foram feitos sobre uma base de monótipo. A estrela é um dos relativamente raros quadros de bailado em que Degas apresenta um verdadeiro espetáculo em vez de uma ensaio. (Bade, 1992, p. 96)

Daniel Senise⁷



Esta obra *Sem título*, técnica mista sobre tela, 2,68x2,12 cm, transmite a sensação que os três bichos estão se tocando. A materialidade retirada do chão constitui-se em imagens do precário, sujo e velho. Os bichos são construídos a partir de um ocre dourado e o azul, que criam suaves nuanças. Os ocre contrastam com fundo a partir dos pisos.

34 - *Sem título*. Técnica mista sobre tela
268 x 212cm. Daniel Senise.

⁷ Daniel SENISE, 1955, Rio de Janeiro. Participante da exposição Como vai você, Geração 80?, integrou o grupo Casa 7.

O olhar do espectador detém-se primeiramente nos bichos que possuem um certo brilho pelo tom amarelo das cores. Os resíduos claros de pisos iluminam a parte inferior do quadro. Tem-se a impressão de que algo está acontecendo, é uma imagem que nos remete para cenas no fundo do mar.

Os resíduos são mais extensos na parte inferior da obra, talvez numa intenção de sustentar a composição. As três imagens são responsáveis por criar um movimento, propondo a existência de vidas e criando tensão. É uma obra que abre caminho até as extremidades da pintura. Os resíduos buscados na realidade propõem continuidade da imagem, até as bordas do quadro.

Para Lisete Lagnado,

Essas estranhas monotípias que torna cada tela impressa um quase — sudário em que as expressões de seu autor vão deixando suas marcas [...] De qualquer forma para Senise, a boa pintura não depende de uma boa idéia como ponto de partida, mas é fruto de um embate com a tela; o pintor não trabalha com uma boa idéia, mas sobre uma boa superfície em que sempre surgem desdobramentos imprevistos, como por exemplo a definição de uma nova figura enquanto o fundo estava sendo pintado. Isto é pintura feita na hora de pintar: da confusão armada durante o próprio processo, encontra-se uma solução que vem explicar como o inconsciente se torna consciente ao processo. (Lagnado, 1988, p. 64)

Carlos Vergara⁸

A presente obra *Tríptico Pantanal*, monotípia sobre lona crua, 1,00x2,90 cm, 1997, é construída a partir das cores marrom e branca. O artista utilizou pigmentos (óxidos de Minas Gerais) marrons para construir as primeiras imagens.

⁸ Carlos VERGARA, 1941, Santa Maria (RS). Iniciou as atividades artísticas na década de 50 como aluno de Iberê Camargo.

Com a intervenção dos animais, foi acrescentada a cor da própria terra e do ambiente onde eles habitam, ocorrendo, assim, uma junção de cores dos pigmentos e da própria terra. O olhar do espectador é atraído primeiramente para o fundo da obra. A primeira parte da obra, à direita, é bem clara; do lado esquerdo, a luz é quadriculada, propondo perceber através da moldura o contraste entre as pegadas dos animais. A obra constitui-se de imagens criadas pelo artista e outras trazidas da própria realidade, remetendo-nos para as colagens cubistas, que trazem o mundo real para o espaço pictórico e proporcionam tensões entre a realidade e a ficção.



35 - *Tríplice Pantanal*. Monotipia sobre lona crua 100 x 290cm. Carlos Vergara, 1997.



36 - Jacarés do Pantanal.

Existe um movimento a partir das pegadas dos jacarés, transmitindo a mensagem de uma marca e de um caminhar. A organização do suporte em três momentos possibilita ao espectador a percepção de movimento. Observando da direita para a esquerda, uma bola foi colocada ao centro; as pegadas dos jacarés proporcionaram pequenas manchinhas, traçando uma diagonal. À esquerda, percebe-se um certo ritmo que proporcionou a entrada e a saída dos animais. Certa tensão perceptiva faz ver o que não é pintura; talvez uma memória do mundo perdida e reencontrada. É uma obra que propõe liberdade. As marcas permaneceram gravadas dentro de cada quadrado, demonstrando que os animais

passaram ali, mas retornaram ao seu habitat natural. A obra de Carlos Vergara propõe esses caminhos, mesmo que não sejam tão aparentes.

Carlos Vergara propõe uma ligação da vida com a natureza, da qual retira seus pigmentos. É considerado um artista participante da realidade, que valoriza o espaço e a terra em que vive.

Nas palavras de Emanuel de Araújo,

Com isso, Vergara se revela um pintor à procura da brasilidade reconhecível no que poderia haver de mais brasileiro, a terra, o pigmento da terra, a cor da terra. A textura vem dessa terra, com que ele pinta como quem extrai das entranhas da natureza mineral mais precioso, constrói uma impressionante gama de cores terrosas que acrescenta uma notável dose de dramaticidade à sua obra. (Araújo, 1999, p. 3)

Ainda a partir das análises de Emanuel de Araújo nos últimos anos, o artista voltou-se para a exploração da natureza brasileira. Em 1989, Carlos Vergara decidiu dar um outro rumo à sua pintura, abandonando a figura e dedicando-se à pintura que propõe “mediação com cor” e a tela. O artista sentiu a necessidade de começar exercitando o olhar, possibilitando leituras interiores e exteriores. Todas essas inquietações do artista talvez possam ser atribuídas a várias transformações que já vinham sendo propostas pela própria arte. Ou seja, uma nova arte, em que existe uma preocupação com o espaço que habitamos, propondo a valorização da vida.

Tais inquietações certamente foram motivo para que o artista procurasse desenvolver um outro olhar para o fazer arte. Uma referência importante para a obra de Carlos Vergara foi seu contato com Iberê Camargo, que partia da disposição de dissolver com a figura. Foi um dos organizadores da nova Objetividade Brasileira, exposição que teve como objetivo a superação do quadro

de cavalete. Em 1995, o artista participou da expedição Langsdorf pelo interior do Brasil. Sentiu-se atraído pela música criada a partir de ruídos da natureza.

Viajou conosco Michael Fahres, músico alemão que compunha com sons coletados na natureza, e ele havia gravado na costa da Espanha, cujas rochas tinham longuíssimas perfurações, aonde as idas e vindas das ondas soavam como a respiração do planeta e era um som que tinha a idade do tempo e uma vertiginosa capacidade de tocar a áreas obscuras, a não ser que fosse surdo do ouvido ou da alma [...] era e é para mim pura música. Será esse deixar ver uma pele essencial do mundo, que você diz, e que é parte da minha pintura atual. (Araújo, 1999, p. 6)

Em 1997, realizou a série *Monotipias do Pantanal*, na qual explorou o contato direto com o meio natural. Algumas obras da série utilizam a técnica de cobrir o chão com pigmentos e transferir para uma tela traços de texturas de pedras, folhas e galhos. Outras são deixadas ao relento para sofrer intervenção direta de animais, como jacarés e tamanduás.

Herman Tacasey⁹

O artista parte para um resultado do desconhecido e alia em sua obra *Sem título*, 5x5 m, 2002, instalação vidros gravados, vidros fundidos e ferro ao sistema de entropia, mostrando a alteração de um meio e de coisas consideradas já estáveis. Ao adentrarmos no primeiro quarto, percebemos uma proposta que causa surpresa. As pessoas são convidadas a entrar num ambiente desconhecido. Este desejo de causar diferença é um fator importante; o fazer sem saber exatamente o quê é para ser feito e onde chegar são questões que a obra aborda. Modificar e utilizar o vidro que servia para proteger, transformando-o em suporte de gravação, intervir num sistema que já estava pronto, desorganizando-o

⁹ Herman TACASEY, 1962, São Paulo. Artista plástico e professor na Fundação Armando Álvares Penteado, FAAP. Vive e trabalha em São Paulo.

e propondo uma outra ordem e um outro fazer. É uma obra que aguça a curiosidade das pessoas. Os vidros foram colocados do lado inverso em que foram trabalhados, provocando no espectador olhar o que tem por trás de cada vidro. Alguns vidros são incolores e possibilitam perceber as figuras criadas a partir do arame e das manchas. As cores laranja, amarelo, marrom e cinza predominam na obra, apesar de haver grandes quantidades de preto e cinza. Os vidros têm grandes quantidades de texturas; as lâmpadas dão vida e iluminam o



37 - *Sem título*. Instalação vidros gravados, vidros fundidos e ferro, 5 x 5m.
Herman Tacasey, 2002.

ambiente, participando da composição dos vidros. Ao espectador é oferecida a possibilidade de perceber que o ambiente é iluminado pela instalação numa proposta de vida, através da luz.

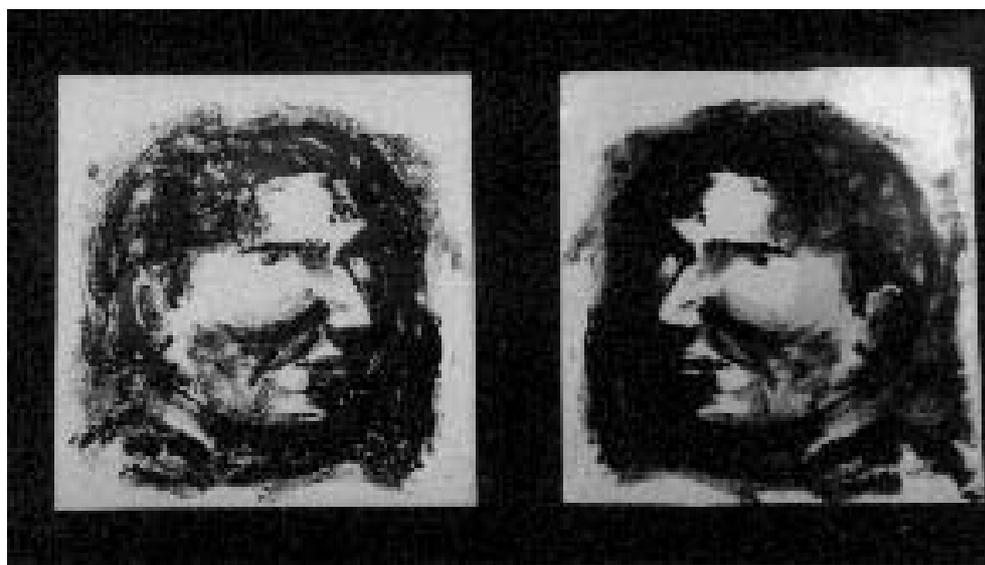
O espaço pictórico foi composto por uma instalação em formato de retângulo; os vidros foram pendurados em diferentes planos, intercalando-se com as esculturas de arame. Várias hastes em cabo de aço oxidados, no tamanho de 2 metros de comprimento, descem do teto onde os vidros fundidos foram pendurados. Os vidros são quadrados e retangulares, pendurados na horizontal e na vertical, e têm vários tamanhos. As esculturas de figuras humanas e animais foram penduradas no fio de *nylon*. A parte da frente da instalação é iluminada por lâmpadas na mesma altura que os vidros. Em algumas esculturas, o próprio arame é prensado nos vidros além das palavras. Na realidade, num primeiro olhar verificam-se somente manchas. Enfim, existe uma aparência de leveza, na qual se observa o balanço dos objetos de forma bem discreta.

Rafael Vogt Maia Rosa explica:

Desde sua ligação essencial com aspectos da cultura japonesa até a experimentação de materiais que propiciam essas fruições sensuais entre a mancha e a figura delineada, é o meio mais cômodo de operar uma redução e cometer, logo, diante desta sua exposição, um engano [...] É, todavia, um princípio de continuidade num percurso criativo que não cabe mais em uma formulação dada [...] São as imagens presentes de um trabalho que entende o dilema de, ao acatar o sentido contemplativo e prazeroso do que é formalmente sedutor ou simplesmente sensível, se distância da experiência quase cômica de um míope convicto que se detém imediatamente em pequenos defeitos e desacertos, como coisas primordiais [...] o artista deixa ver no que é que acha graça realmente. (Rosa, 2002)

Luise Weiss¹⁰

Os relatos da artista no texto “Litografias, xilogravuras e monotipias” possibilitaram-nos compreender que a artista faz uma busca a partir da memória, questiona sua origem e a de seus antepassados. Sua obra *Retratos*, monotipia sobre papel 0,80x0,60 cm realizada em 1995, aborda questões relacionadas ao passado e ao futuro, ou seja, aos acontecimentos de um tempo. Luise Weiss utiliza como ponto de partida a memória de seus antepassados, os retratos do avô e da bisavó paternos. Talvez num desejo de expressar seu sentimento ou questões relacionadas à sua existência, propondo fundir a imagem visual sobre o retrato e buscando a identidade com os antepassados que já viveram. Trata-se de um estilo pessoal da artista, que há muito tempo vem trabalhando com impressões, buscando fundir texturas, brancos, figuras e fundo.



38 - Retratos. Monotipia sobre papel 0,80 x 0,60 cm.
Luise Weiss, 1995.

¹⁰ Luise WEISS, 1953, São Paulo. Artista plástica e professora universitária. Vive e trabalha em São Paulo.

Segundo Luise Weiss,

Texturas foram criadas pelas marcas das ferramentas e pelos golpes das goivas. Não são áreas brancas, mas grandes áreas repletas de marcas, de ranhuras, de estrias na madeira. Ao retirar a nítida definição do retrato, as ferramentas não o apagam, apenas criam uma indefinição: o rosto fica sugerido. A sugestão de uma memória aqui é provocada pela ação paulatina da goiva.¹¹

A obra apresenta-se em preto e branco; a estrutura da imagem do retrato foi cercada por sombras escuras. Algumas áreas receberam iluminação em preto e branco, propondo junção das sombras do rosto da artista com os traços do retrato. O olhar do espectador é atraído pela grande quantidade de claros e escuros da obra. Os rostos possuem grandes massas brancas, propondo sensações de movimento, principalmente a partir das pinceladas nas partes exterior da imagem. Percebe-se que a imagem do rosto da artista se fundiu com os traços do retrato, explicando as manchas em volta do mesmo, numa demonstração de figura única. Houve um distanciamento do retrato, mas a imagem não se perdeu completamente.

A memória transformou-se em matéria, propondo um diálogo com a artista. A monotipia e a matriz na qual foi impressa apresentam-se colocadas lado a lado, como se estivessem se olhando, dialogando entre si. As pinceladas criam sensações de movimento, o rosto parece estar dentro de uma enorme sombra escura, com o fundo branco. As pinceladas na parte exterior da imagem às vezes aparentam ser quase transparentes.

Conforme Luise Weiss,

No exercício das monotipias que desenvolvo há mais tempo, esse processo de mixagem evidencia-se ainda mais: gestos expressivos, manchas, pinceladas somam-se a

¹¹ WEISS, Luise. (Litografias, xilogravuras e monotipias) Comunicação pessoal, 1997.

essa imagem inicial, do referente visual que é o retratado. Cópias das monotipias e matrizes foram guardadas, colocadas uma ao lado da outra, como num jogo: olhando para o espelho, quem vejo? Eu, ou a minha imagem refletida sobre o outro? Na monotipia e na xilogravura, esse trabalhar a imagem do retrato, ora mais calcado num clima expressionista, ora mais ameno, traduz em gestos, em lances de goivas, na força da prensa, passando por cima do retrato pintado, a angústia do destino humano de que também faço parte. Em cada gesto, em cada impressão, as perguntas são lançadas: afinal quem foram vocês? Quem sou eu? Que legado de herança vocês deixaram para mim?

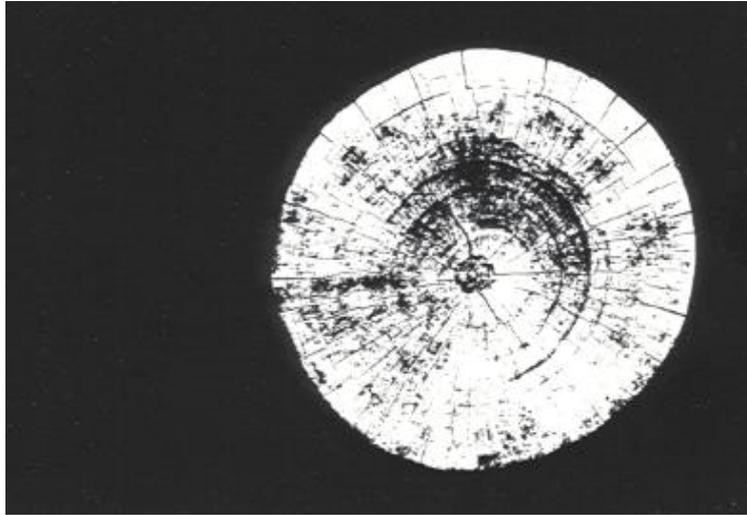
12

Beatriz Basile Silva Rauscher¹³

A artista aborda a questão do objeto encontrado, trazendo à tona a poética dadaísta. Na obra *Terra*, xero/gravura em papel sulfite 44x28 cm realizada em 1993, propõe que o vegetal utilizado para imprimir a imagem seja retirado da Terra. Este tema sugere que a Terra está suspensa no Universo, provavelmente é noite. A obra é composta pelas tonalidades preto e branco. Existe uma variação de cinza no centro da imagem da Terra. O espaço pictórico é composto por um retângulo e a imagem da Terra não está no centro do retângulo, mas próxima do lado esquerdo. O círculo que chamamos Terra é composto por várias rachaduras que expressam a constante exposição do material ao sol. No centro do grande círculo existe um outro círculo pequeno, do qual se originam as rachaduras. Talvez pudéssemos dizer que ali é o interior do tronco da árvore que secou ou da própria terra. A composição apresenta um certo movimento no círculo que a artista chamou de Terra. Aparenta que algo está saindo do tronco da árvore para penetrar na noite escura. Tudo está localizado como se fosse um eixo. Seria o eixo que segura a Terra?

¹² WEISS, Luise. (Litografias, xilogravuras e monotipias) Comunicação pessoal, 1997.

¹³ Beatriz Basile Silva RAUSCHER, 1960, Casa Branca (SP). Artista plástica e professora na Universidade Federal de Uberlândia. Vive e trabalha em Uberlândia.



39 - *Terra*. Xero/gravura em papel sulfite.
44 x 28 cm. Beatriz Basile da Silva Rauscher,
1993.

Segundo Beatriz Basile Silva Rauscher,

São marcas próprias da madeira, seus nós, veios, além das marcas provocadas pela exposição do material, à chuva e ao sol por um grande período, o repertório da série Tempo Gravador. Pequenas pranchas, tábuas e paus encontrados trazem em si o testemunho do tempo e sua ação sobre o material. Denunciam uma utilização anterior pelas marcas de pregos. Cortes, rachadura, recortes para encaixes etc. Essa matéria há muito descartada, exposta ao tempo, com imperfeições que impediram sua utilização para outros fins, é a matriz dessas gravuras. A gravação não se dá por meio de ferramentas, mas sim pela atitude em escolher este ou aquele detalhe, neste ou naquela matriz. Chega-se a uma xilogravura sem goiva, faca ou gravação. O assunto de interesse é o código próprio da madeira, agora, explicitando-se, sem a interferência dos códigos da representação. (Rauscher, 1993, p. 187)

Flávia Ribeiro¹⁴

Sua poética de criação inicia-se através do corpo de um vegetal como matriz de impressão. O tema de sua obra *Floribus Explere*, mista sobre papel 70x65 cm realizada entre 1995 e 1996, lembra-nos flores e Natureza. A presença de vegetais impressos que deixam sua marca no papel e seu envolvimento com a técnica da gravura estão presentes nesta obra, ao utilizar o galho da flor como matriz de impressão.



40 - *Floribus Explere*. Mista sobre papel 70x65 cm. Flávia Ribeiro, 1995/96.

A obra é construída a partir das cores amarelo claro e lilás. O fundo é composto por transparências aquareladas, nas quais ocorre sobreposição de cores. A imagem da flor insinua-se apenas, não existe contorno da imagem e em algumas áreas ela se funde com o fundo da obra, expressando uma mistura de oxidação da planta com as cores utilizadas pela artista, que são suaves e transmitem o frescor de uma flor. O olhar do espectador é atraído para o centro do quadro, no qual está impresso o galho da planta. O amarelo claro ilumina o fundo da obra, dando a impressão de um céu amarelo. Seu espaço pictórico tem imagens no centro que se assemelham a uma sombra. Existem leves sinais de desenhos na parte superior da flor. É uma obra composta por manchas e a imagem da flor confunde-se com o fundo associando manchas da figura com o fundo, chegando as extremidades da gravura até a borda do papel. As manchas confundem-se, aparentando aguadas suaves e a imagem propõe sair do quadro.

¹⁴ Flávia RIBEIRO, 1954, São Paulo. Foi aluna dos artistas Carlos Fajardo e Dudi Maia Rosa e artista residente na Slade School of Fine Art Londres (1992). Vive e trabalha em São Paulo.

Nas análises da obra de Flávia Ribeiro realizada por Rafael Vogt Maia Rosa compreendemos que:

A seiva que transitava por dentro de um tronco escorreu para fora ocupando um novo espaço em que está vívida, com cheiro fresco. Fez-se um corpo sem interior que agoniza mudo a dor de permanecer vivo, de reencontrar o movimento, nu, provando o ar pela primeira vez [...] o testemunho insatisfeito de uma caminhada em que se tem certeza da vida ao redor, mas se duvida do tempo agindo nela [...] Perde-se o que era reconhecido e vislumbra-se o oculto no secar, dilatar, oxidar, em uma conjunção de tempos que presentifica a afinidade entre todas as formas enquanto se desfazem. Diante da profusão de perguntas sobre o que resistiria à aparência das coisas, á sua desintegração — em lugar de se esconder em uma resolução mental que ordene a matéria para apontar uma resposta definida, aceita-se a precariedade da ação do artista que trabalha em vigília, confirmando transformações lentas e invisíveis, que espera paciente a vivência dos fatos, alimentando seus mistérios até re-criar a ação do meio e do tempo em seus trabalhos. (Rosa, 1996, p. 58)

Ao analisar as obras destes artistas, foi possível perceber inúmeras afinidades entre eles. Mesmo Edgar Degas, que viveu em outro século, preocupou-se com questões contemporâneas à nossa época. O ato de observar algo em movimento motivou-o a construir sua obra. Em Daniel Senise, percebe-se a preocupação em utilizar a materialidade do chão em que se pisa. São materiais retirados da realidade de seu ateliê, que representam o precário, o sujo e o velho. Carlos Vergara mostrou sua ligação com o solo em suas viagens pelo Pantanal. Herman Tacasey propôs uma reflexão do desconhecido para o artista “vivemos sempre frente a frente ao desconhecido, não sabemos onde vamos chegar”.¹⁵ Luise Weiss questionou suas origens buscando sua identidade. Beatriz Basile

¹⁵ TACASEY, Herman. (Ateliê do artista) Comunicação pessoal, 2002.

Silva Rauscher busca a expressão que o próprio material produziu, aproveitando as situações do acaso. Em Flávia Ribeiro existe a sensibilidade em lidar com as plantas, apropriando-se da linguagem dos vegetais, resultado talvez de sua convivência com as flores.

Observou-se que os artistas estudados têm um histórico no campo das impressões e pintura. Os temas de suas obras estão relacionados ao cotidiano e às situações que acontecem ao seu redor. Houve um predomínio de obras abstratas. É unânime a preocupação com a vida e o tempo, que são expressos através do movimento.

2.3 Materiais, recursos, meio de expressão, tendências do processo criativo e aprimoramento técnico das obras selecionadas

Verificamos que os principais materiais utilizados foram lona crua, cretome, cola, látex, pigmentos, vidro, aço, tinta gráfica, pincéis, retratos, lápis, pastel, madeira, papéis diversos, flores e outros materiais no universo gráfico, tais como resíduos de pisos e terra. Reconhecemos que os meios de expressão utilizados pela maioria dos artistas foram a monotipia e as técnicas relacionadas ao universo da impressão de imagem. As tendências do processo criativo possibilitaram-nos compreender que cada artista possui características individuais para desenvolver seu processo criativo.

Edgar Degas foi apaixonado pelo movimento, o que se tornou parte dele mesmo. Os personagens que o artista retrata nunca estão estáticos; ao contrário, sempre estão envolvidos com alguma ocupação. Em Daniel Senise, o volume é um fator determinante das figuras que expressam a terceira dimensão. É característico desse artista controlar a tela pelo centro; ele é atraído por formas simétricas, conchas, pregos e hélice de avião. Carlos Vergara propõe sentir e pensar a brasilidade e conviver com a realidade da natureza a partir do chão em que ele pisa. Observou-se que esses dois artistas têm uma poética bem próxima

um do outro no ato da documentação, ilustração, tempo evocado e falta de controle das impregnações, remetendo-nos às colagens cubistas. Ambos propõem a idéia de sudário ao imprimir o tecido sobre as superfícies, mas diferem nos locais de colagem do tecido. Daniel Senise fez suas colagens nos interiores, enquanto Carlos Vergara não só colou nos interiores, mas viajou pelo Brasil imprimindo suas telas por onde passava.

Herman Tacasey propôs a modificação de um sistema que já estava pronto, rearranjando os vidros num percurso de continuidade, remetendo-nos aos conceitos de entropia. Luise Weiss construiu seus álbuns/monotipos lembrando da memória de seus antepassados, fundindo sua imagem a partir dos retratos do avô e bisavó paternos. Verifica-se na obra dessa artista que a figura não se perdeu através da sombra. Colocadas frente a frente, as figuras dialogam entre si. Notou-se que Beatriz Basile Silva Rauscher considerou o tempo um gravador que constrói suas marcas nas madeiras encontradas no cotidiano, remetendo-nos ao Dadaísmo, que criou a poética do objeto encontrado. Aqui também está presente o tempo do corte e dos encaixes expressado pelo código próprio da madeira.

Flávia Ribeiro imprimiu um corpo vegetal, utilizando-o como matriz. Segundo a artista, “ao tocarmos em outro corpo estamos imprimindo uma imagem. Um corpo qualquer em contato com outro deixa um registro. É importante refletir em cada etapa da criação do trabalho artístico. Isto se evidencia na quantidade de cadernos e diários de anotações que possuo em meu acervo. Do registro de ações insignificantes poderão surgir grandes significados”.¹⁶ Observando a obra dessas três artistas, verificamos afinidades de Luise Weiss com essas duas poéticas. Em Beatriz Basile Silva Rauscher, as matrizes geram imagens, as marcas das ferramentas que nos remetem a um tempo. Já em Flávia Ribeiro o fundo e a figura se fundem a partir da sombra obtida pela oxidação das flores, mas a imagem da figura não se perde.

Analisando o aprimoramento técnico foi possível verificar que, após as impressões, alguns artistas realizavam acabamento nas monotipias. Edgar Degas retocava suas monotipias com pastel. Daniel Senise e Carlos Vergara, após

¹⁶ RIBEIRO, Flávia. (Ateliê da artista) Comunicação pessoal, 2002.

retirarem os tecidos dos pisos, realizaram sobreposições de tinta em algumas obras. Geralmente estas interferências acabam com a idéia principal, surgindo outra forma na composição. Nas demais artistas, Luise Weiss, Flávia Ribeiro e Beatriz Basile Silva Rauscher não existe aprimoramento técnico depois das impressões das imagens.

Para facilitar a leitura deste extenso texto achamos viável apresentar estas informações de forma resumida. Para isso veja a seguir esta mesma análise resumida no quadro de obras analisadas.

3.3 Quadro das obras analisadas

Artistas	Aspectos analisados					
	Técnica	Tema	Classificação	Espaço Pictórico	Ritmo	Coloração
Edgar Degas (1834 - 1917)	Monotipia	Apresentação do balé	Figurativo	A bailarina no centro da composição.	Braços e pernas em diagonais.	Vários efeitos coloridos. Grandes quantidades de alaranjados e marrons.
Daniel Senise (1955)	Monotipia	Bichos	Abstrato	Três bichos no centro da composição.	Os bichos estão em posições opostas.	Cores escuras. Azul e preto contrastam com o ocre dourado.
Carlos Vergara (1941)	Monotipia	Pegadas de jacarés	Abstrato	É composto por dois quadrados e um círculo.	Três telas posicionadas lado a lado.	Predomínio da cor marrom, misturando-se com a própria cor da terra.
Herman Tacasey (1962)	Instalação	Ambiente desconhecido	Abstrato	Os vidros pendurados em alturas diferentes.	Os cabos descendo do teto possibilitam o movimento do olhar.	Os vidros são incolores. Existência de cores laranja, amarelo, marrom e cinza.
Luise Weiss (1953)	Monotipia	Memória de antepassados	Figurativo	O retrato no centro da composição.	As pinceladas constroem a imagem.	A obra é construída em branco e preto.
Beatriz B. S. Rauscher (1960)	Xero/ Xilogravura	Tempo Gravador	Abstrato	Círculo no lado esquerdo do retângulo.	O retângulo preto contrasta com o círculo branco.	A obra é construída em branco e preto.
Flávia Ribeiro (1954)	Mista sobre papel	Diluição de um corpo	Abstrato	A flor aparece no centro da obra.	As manchas constroem a figura.	Predomínio das cores amarelo claro e lilás. Transparências aquareladas.

No próximo capítulo apresentaremos o resultado final desta pesquisa.

Capítulo 4 - A ação do “tempo impresso” na monotipia

“Muitas vezes, para compreender uma coisa é preciso ou desmontá-la ou aplicar uma
outra linguagem a ela”.

Richard SERRA, 1997, p. 70

Neste capítulo apresentaremos o resultado plástico da ação do “tempo impresso” na monotipia. Para isso, (a) estudaremos algumas técnicas que auxiliaram na compreensão desta pesquisa, (b) selecionamos matrizes que produziram imagens com as marcas do tempo, e finalmente apresentaremos (c) a poética que se compõe da análise dos processos e as qualificações estéticas das monotipias.

4.1. Técnicas auxiliares

A colagem

Podemos considerar que a colagem foi desenvolvida durante o século XX por vários artistas, entre eles: Pablo Picasso, Georges Braque, Kurt Schwitters e Max Ernest.

Segundo Giulio Carlo Argan, a obra criada por Pablo Picasso, *Lés Demoiselles d'Avignon*,

[...] é o gesto de revolta com que se abre o processo revolucionário do Cubismo [...] Picasso representa a força de ruptura e Braque o rigor do método. Os dois, que entre 1907 e 1914 trabalham juntos para a fundação da nova pintura, chegaram ao ponto crítico por caminhos diversos. (Argan, 1992, p. 426)

Nas análises da historiadora de arte Christiane Schmidt compreende-se que o Cubismo foi uma resposta aos anseios da nova geração de pintores do século XX. As pesquisas de George Braque complementaram as propostas de Picasso.

Braque [...] criou um novo conceito de espaço que iria complementar o novo tratamento da forma proposto por Picasso [...] Se as circunstâncias mudam enquanto o artista está compondo um quadro, o quadro há de registrar a mudança, há de terminar de uma maneira diferente de como se iniciara.¹⁷

E ainda de acordo com ponto de vista de Christiane Schmidt, “por exemplo, um violão. Ele não aparece em nossa imaginação da mesma maneira como ele aparece diante dos olhos. Seus aspectos diferentes nós combinamos simultaneamente”.¹⁸ O suporte da obra “enquanto espaço real, é capaz de acolher elementos retirados diretamente da realidade [...] aplicação de pedaços de papel, de jornais, de tecido [...] A tinta já possui uma realidade como objeto por si só”.¹⁹

Conforme Pierre Daix, o Cubismo propôs uma composição que fosse plana na qual não houvesse separação de figura e fundo. Surgiu também uma proposta de junção das linguagens “a união de um desenho com superfícies pré-recortadas cria uma composição imediata, global, que permite efeitos nunca antes vistos” (Daix, 2001, p. 188). A colagem possibilita ao artista criar um mundo novo, recolher outros materiais e inserir na sua arte. A obra *Violão Sobre uma Mesa* é “o primeiro quadro de Picasso que contém grãos de areia e vai levar, ao mesmo tempo que o *Violão* ‘assemblage’, Picasso a explorar a técnica dos papéis colados” (Daix, 2001, p. 186). Pablo Picasso, que foi um “apaixonado” pelos “papéis colados”, desenvolveu esta técnica após a morte de seu pai explorando também os efeitos da materialidade. “Don José pintava seus quadros trecho a trecho, mas preparava sua composição pregando os trechos em seu esboço para

¹⁷ SCHMIDT, Christiane. (*Arte e ciência. Cubismo*) Comunicação pessoal, 2001.

¹⁸ Idem, op. cit.

¹⁹ Ibidem.

saber a posição de cada um. E em seus papéis colados vemos Picasso reabilitar o artifício de seu pai”(Daix, 2001, p. 192).

Segundo análises de Hans Richter, as colagens de Kurt Schwitters e Max Ernest foram desenvolvidas por volta de 1918. Kurt Schwitters era fortemente intuitivo “fazia colagens [...] desenhava, imprimia, recortava revistas [...] em meio a tudo isso nunca esquecia, por onde quer que andasse, de recolher coisas que tinham sido jogadas fora” (Richter, 1993, p. 187). Possuía humor e liberdade contagiante, e em suas viagens “optava sempre pela segunda classe, e habitualmente carregava consigo duas pastas enormes e pesadas [...] cheias de colagens [...] Por onde andasse, ele vendia as colagens que retirava destas pastas enormes, por vinte marcos a peça” (Richter, 1993, p. 189).

Ainda conforme Hans Richter Max Ernest também era intuitivo, mas tinha uma excelente formação intelectual.

Certo dia, segundo o seu relato, quando se encontrava no hospital com uma pneumonia, um amigo lhe trouxe uma porção de velha revistas [...] Ele recortou [...] e tornou a montá-las, à sua maneira inquietante [...] que mais tarde coligiu no pequeno volume *La Semaine de Bontée*, uma se de suas obras mais imaginosas. (Richter, 1993, p. 218)



41 –“*Inventários*”. Cimento e cola sobre papel canson, 5,00 x 2,00m. Marilda Bernardes, 1995.

A partir do conhecimento das colagens realizadas por estes artistas citados, pude avaliar alguns trabalhos que realizei através desta técnica. No painel “*Inventários*” recortei e coleí letras de jornais, moedas, fiz sobreposições de cores usando vassoura, rodo, enceradeira e outros materiais desse universo.

Posteriormente realizei colagens utilizando o cretone (tecido branco) em concretos deteriorados, assim descobri os pisos rachados e as paredes mofadas; percebi que esses elementos geravam uma cor bem como construíam uma imagem a partir de suas rachaduras.

Durante a realização da série *Aparessência II — Ferrugens*, caminhando pelas ruas encontrei em um terreno baldio um saco utilizado para embalagens de batatas. Cientificamente este material é chamado *nylon* polivinil. Recolhi este material e levei-o para casa, recortei ao meio e lancei sobre a chapa de ferro, estendendo o tecido sobre ele. Alguns dias depois, quando retirei o tecido da chapa de ferro, um pedaço do material ficou grudado no metal e a outra parte no tecido; a partir deste resultado, realizei várias colagens utilizando embalagens e outros materiais.

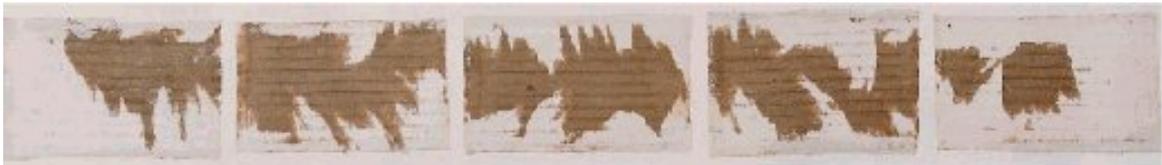
Percebi que ao papelão não era atribuído muito valor; pelo contrário, encontramos este material jogado pelas ruas devido ao seu caráter descartável. Realizei uma série de impressões sobre esse material, o qual me possibilitou utilizar seus resíduos para criar outras imagens. A partir dessas impressões, fazia sobreposições com pigmentos inconscientemente. Nesse momento eu já realizava as gravuras pintadas ou as monotípias.

42 - *Semelhantes*.
Papelão sobre
cretone,
0,50 x 0,65 cm.
Marilda Bernardes,
1997.

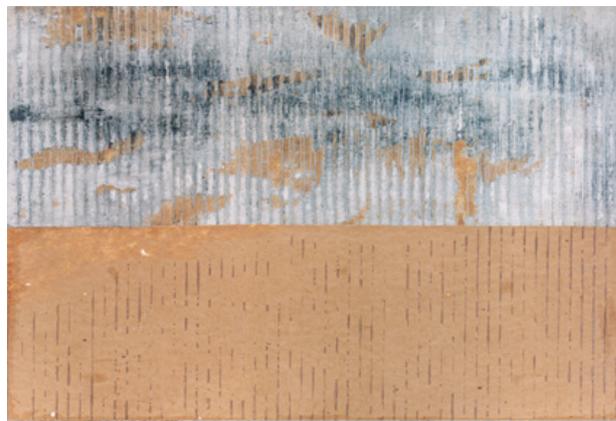




43 - *Trajatória*. Papelão sobre cretone. 0,32 x 0,47 cm.
Marilda Bernardes, 1997.



44 - *Imagem em quadrinhos*. Papelão sobre cretone, 0,13 x 0,89cm.
Marilda Bernardes, 1997.



45 - *Espaço terreno*.
Papelão sobre cretone,
0,29 x 0,42 cm.
Marilda Bernardes, 1997.

Fazendo uma retrospectiva da minha produção plástica, pude comprovar a presença constante da colagem nas minhas produções. Em seguida, pode ser verificada também a presença desta técnica no vídeo *Impressamente*.

O vídeo

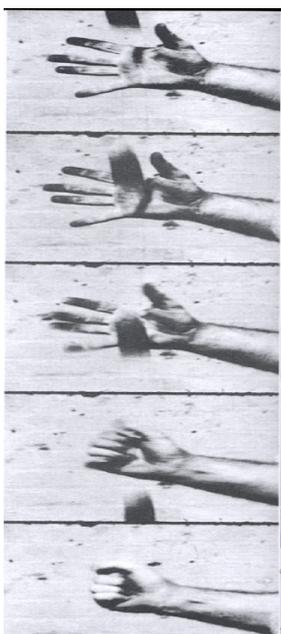
A partir do poema dadá “Gadji Beri Bimba” de Hugo Baal e do filme *Metropolis* de Fritz Lang, criei o vídeo *Impressamente*, ou *As impressões da mente*, num jogo de palavras. Ele propõe uma caminhada pelas cidades, utilizando como veículo um sapato confeccionado a partir de colagens das letras do poema “Gadji Beri Bimba”, passando por locais diferentes.

Analisando suas letras, foi possível relacioná-las a situações do cotidiano. Em cada trajeto do caminhar, as músicas propõem representações diferentes do ambiente. Por essa linha de pensamento, foi possível relacionar o sapato a uma festa de quinze anos. A cor branca das roupas encontradas nas ruas, e as cerimônias de núpcias. Já a música “Aquarela do Brasil” é uma referência à cidade maravilhosa.

A fragmentação das minhas pernas e pés, bem como de outras pessoas filmadas do joelho para baixo, enfatiza a importância do movimento destes membros para a locomoção do nosso corpo no cotidiano. Além disso, podemos comprovar que, ao nos movimentarmos no ambiente em que vivemos, reproduzimos comportamentos, transmitimos idéias.

Rosalind A. Krauss referindo-se ao filme de Richard Serra *Mão agarrando chumbo* analisa a fragmentação do corpo.

Ao se meditar sobre a atividade de uma mão (visualmente) desprovida de corpo, o filme explora uma definição muito particular do corpo humano ao longo dos três minutos de sua projeção [...] Ao separar a mão do corpo, o filme de Serra participa também de uma lição ensinada anteriormente por Rodin e por Brancusi: a fragmentação do corpo é uma maneira de libertar o significado de um gesto particular de uma impressão de que o mesmo é pré-



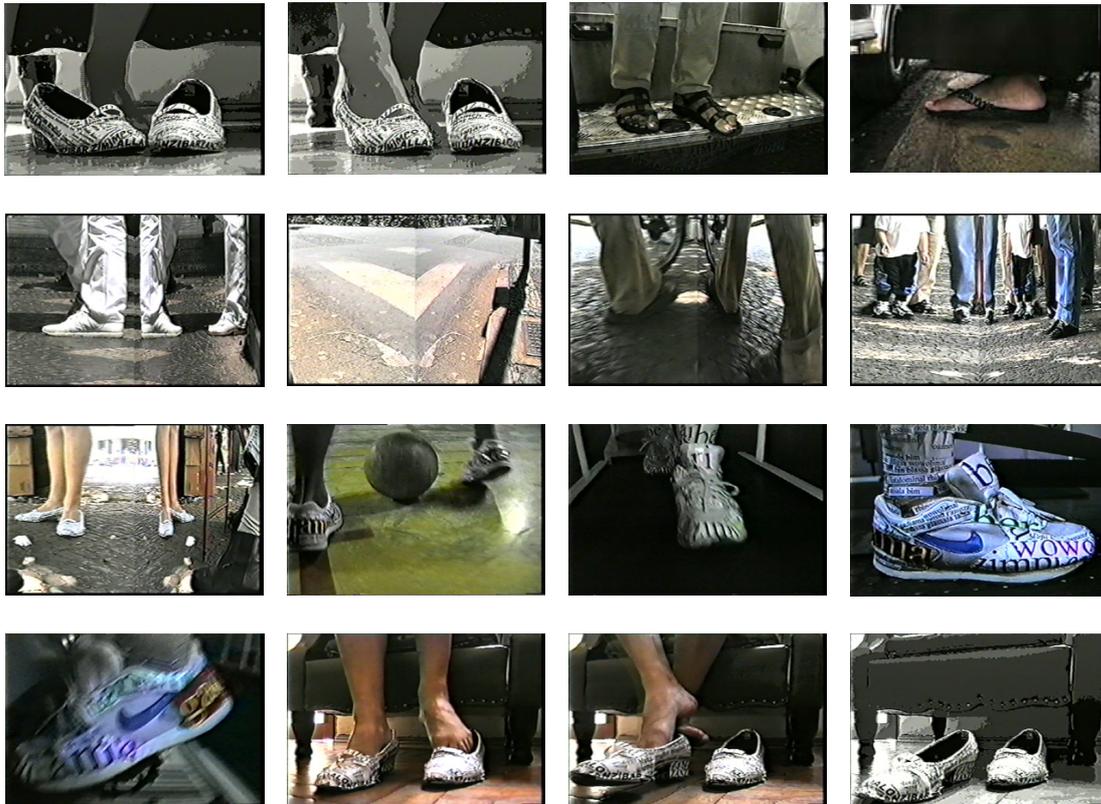
condicionado pela estrutura subjacente ao corpo, compreendido como um todo coerente. (Krauss, 1998, p. 331)

Nessa oportunidade questionei o significado de impressão, buscando entender o trabalho que vinha realizando, que não era gravura nem pintura. Durante o planejamento das filmagens, algumas questões me incomodavam, como por exemplo: poderia considerar o toque dos pés nas superfícies uma impressão? Como capturar o movimento dos pés caminhando sem perder a expressão da vida presente neste ato?

46 - *Mão agarrando o chumbo*. Filme. Richard Serra, 1969.

Segundo análises do cineasta Andreaei Arsensevich Tarkovskiaei, o filme realizado por Auguste Lumière *L'Arrivée d'um Train em Gare de la ciotat* resultou na invenção da câmera cinematográfica, da película e do projetor de imagens, tornando possível imprimir o tempo.

Pela primeira vez [...] o homem descobria um modo de *registrar uma impressão do tempo* [...] Conquistara-se uma matriz do *tempo real*. Tendo sido registrado, o tempo agora podia ser conservado em caixas metálicas por muito tempo (teoricamente, para sempre) [...] a possibilidade de imprimir em celulóide a realidade do tempo [...] uma pessoa que se move ou qualquer objeto material; além disso, o objeto pode ser apresentado como imóvel e estático, contanto que essa imobilidade exista no curso real do tempo [...] reside no fato de ele se apropriar do tempo, junto com aquela realidade material à qual está indissolúvelmente ligado, e que nos cerca dia após dia e hora após hora. (Tarkovskiaei, 1993, p. 71)



47 - *Impressamente*. Vídeo. Marilda Bernardes, 1999.

Esse exercício de filmar o ato de caminhar foi marcante para este estudo, confirmando a importância do habitar humano no mundo, ou seja, a existência da vida e da morte vistas pela ótica humana. Em seguida apresentaremos a frottagem, técnica que está relacionada com a transformação de um material que estava morto, dando-lhe um novo sentido, uma nova vida.

A frottagem

Segundo Hersel Browing Chipp, Max Ernest em 10 de agosto de 1925 foi levado por uma obsessão que colocou em prática as lições deixadas por Leonardo da Vinci em seu *Tratado da pintura*.

Depois de olhar fixamente para as manchas da parede, a cinza da lareira, as nuvens ou os regados, você descobrirá invenções admiráveis, das quais o gênio do pintor pode tirar partido para compor batalhas de animais e homens, paisagens ou monstros, diabos e outras coisas fantásticas que o honrarão. (Chipp, 1996, p. 433)

E ainda segundo Hans Richter, desde criança Max Ernest possuía um olhar aguçado em observar as coisas ao seu redor. Quando as pessoas perguntavam o que mais gostava de fazer respondia: “olhar”:

[...] ele desenvolveu o método da frottagem, observando o soalho de madeira de seu quarto. Fascinado pelo estranho desenho de madeira, ele cobriu-o com uma folha de papel, e esfregando (friccionando) um lápis sobre ela obteve um decalque destes padrões naturais, que induziam a novas invenções. Deste processo nasceram as incontáveis produções com formas de florestas e madeiras, que, na obra de Max Ernst, se repetem em paisagens, árvores, seres humanos e animais. (Richter, 1983, p. 218)

A utilização da frottagem estimula a imaginação do artista na criação das imagens “servindo como ponto de partida para pinturas que expressam o aginário subconsciente [...] A frottagem foi particularmente usada pelos surrealistas”.²⁰

Para entender melhor esta técnica, realizei a análise da obra *Eva, a única que nos resta* de Max Ernest (1925), óleo sobre cartão, estilo surrealista. Por meio do processo de análise, foi possível pesquisar alguns dados sobre o artista, que justificam seu interesse em desenvolver a frottagem. O primeiro contato de Max Ernest com a pintura ocorreu em 1894, enquanto observava o pai, que pintava uma aquarela chamada *Solidão*. O artista era sensível aos acontecimentos surgidos à sua volta.

²⁰ SCHMIDT, Christiane. (*Arte e ciência. Surrealismo*) Comunicação pessoal, 2001.



Ele era sempre atormentado por visões e acontecimentos envolvendo sua família e outras coisas, como por exemplo, um papagaio.

Esta obra expressa o ideal sobre a gênese bíblica e a personagem feminino. Verificou-se um certo gosto do artista em cenas onde as personagens estão em interiores, embora o espaço externo tenha uma presença muito forte.

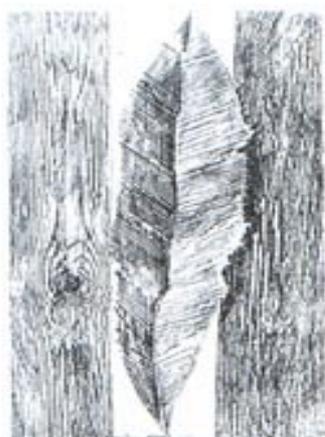
48 - *Eva a única que nos resta*. Óleo e gesso sobre cartão, 0,50 x 0,25cm. Max Ernst, 1925.

O contexto histórico e artístico do mundo em 1925, época em que foi descoberta a frottagem por Max Ernst, sofria ainda reflexos da primeira Guerra Mundial. A obra de Max Ernst teve várias influências, entre as quais podemos destacar: William Blake (1757-1827); o Dadaísmo, movimento do qual Max Ernst participou intensamente e que possivelmente o levou a desenvolver a frottagem. O Surrealismo que é considerado um movimento de idéias, um método para as investigações de experiências psicológicas (sonhos, visões, alucinações, criptoésias e estados de paixão intensa). Um momento em que as pesquisas de Sigmund Freud sobre o inconsciente e o sonho estavam em alta e, ainda, pode-se citar a pintura metafísica criada por Giorgio de Chirico. Em 1924 este artista viajou para o Oriente “a frottagem [...] já era conhecida na antiga Grécia e na China. Nas cavernas da China e em lápides tumulares, bem como na Grécia clássica, existia o hábito de gravar na pedra” (Richter, 1983 p. 226).

Compreendemos que a frottagem só foi considerada arte por volta de 1925, a partir das pesquisas realizadas por Max Ernst, nas quais obteve imagens que serviam como ponto de partida para elaboração de suas obras. Para este artista, a técnica da frottagem “trata-se de um meio para que o próprio material suscite a obra, de uma intervenção do acaso, e dos acidentes da matéria, na própria configuração do espaço plástico” (Gimferrer, 1983, p.6). Comprovamos a

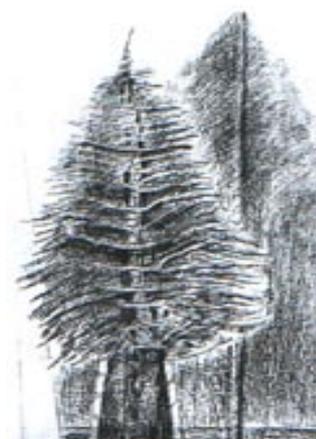
existência de duas formas de utilização da frottagem: aquela que simplesmente retira as imagens das texturas, friccionando o lápis no lado inverso do papel, bem como esta realizada na obra *Eva, a única que nos resta*, que foi um ponto de partida para a pintura. Primeiramente, o artista realizou decalque de texturas e, posteriormente, transferiu-as através de grattagens para o papel cartão, utilizando tinta a óleo.

Atualmente, a utilização da frottagem ainda é uma das formas de registrar a arte rupestre. Trata-se de uma técnica pouco utilizada por sua característica primária de impressão da imagem, fato que possibilita compreendermos a importância do contato das mãos com as superfícies, possibilitando ao artista uma relação visual através das imagens adquiridas.



49 - *Confidências*.
Frottagem lápis sobre
papel, 0,42 x 0,25cm.
Max Ernest, 1925.

50 - *Os costumes
das folhas*.
Frottagem lápis
sobre papel, 42,7 x
0,26cm. Max
Ernest, 1925.



Referindo à relação tátil com um objeto segundo Erwin Strauss:

O movimento tátil se faz por uma aproximação que começa no vazio e termina quando atinge de novo o vazio. Quando toco o objeto com minúcia ou esbarro nele por acaso e de forma irrefletida, em ambos os casos o abordo a partir do vazio [...] Todavia, enquanto minha mão entra em contato com o objeto deslizando sobre sua superfície, mantenho uma troca contínua que se caracteriza por uma aproximação a partir do vazio e um retorno a este. (Didi-Huberman, 1998, p. 161)

Pude compartilhar desta relação tátil no decorrer de vivências com meus alunos. Em determinada aula, propus levá-los para fora da sala, com a intenção de que eles observassem a luz do sol. Ao caminharem pelo pátio, partes de seus corpos refletiam através das sombras sobre o papel. Sugeri que eles copiassem as sombras de seus corpos e de seus colegas, que refletiam no papel através da luz do sol. Após estas experiências realizei várias frottagens no campus da Universidade de São Paulo — USP, contornando as sombras do meu corpo, pedestres, luminárias, orelhões, troncos de árvores e grades, colocando os papéis sobre os concretos.



51 - *Tronco de árvore*. Frottagem sobre sulfite, 0,30 x 0,20cm. Marilda Bernardes, 2000.



52 - *Auto retrato*. Frottagem lápis sobre papel, 0,30 x 0,20cm. Marilda Bernardes, 2000.

As frottagens realizadas a partir do contorno das sombras sobre as superfícies dos pisos levaram-me a realizar experiências com a máquina fotográfica, pela praticidade no registro de imagem. No próximo momento, abordo algumas questões que foram relevantes e facilitaram a compreensão da monotipia.

A fotografia

Segundo Filipe Dubois a máquina fotográfica é um meio de impressão da imagem, não se restringindo a reproduzir somente a aparência das coisas: “a fotografia [...] é em primeiro lugar, essencialmente, da ordem da *impressão*, do *traço*, da *marca* e do *registro* (marca registrada, diria Denis Roche)” (Dubois, 1993, p. 61). A fotografia distingue-se de algumas linguagens artísticas assemelhando-se a alguns signos: “aparenta [...] com signos como a fumaça (índice do fogo), a sombra (alcance), a poeira (depósito do tempo), a cicatriz (marca de um ferimento), o esperma (resíduo do gozo), as ruínas (vestígios do que estava ali)” (Dubois, 1993, p. 61). A partir da visão de Charles Sanders Peirce, podemos considerar um “*índice* o signo que significa seu objeto *somente* em virtude do fato se que está *realmente em conexão com ele* (Dubois, 1993, p. 62). E, ainda, “como todo índice, a fotografia procede de uma conexão física com seu referente: é constitutivamente um traço singular que atesta a existência de seu objeto” (Dubois, 1993, p. 94).

Para Roland Barthes “é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real que estava ali, são partes das radiações que vem me tocar [...] a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios atrasados de uma estrela” (Dubois, 1993, p. 60). Conforme pensamento de Cartier-Bresson, fotografar é também uma forma de desenhar: “o fato de utilizar uma máquina fotográfica ou um lápis pouco importa, é a mesma coisa, pois apenas o olhar é importante. São apenas instrumentos que mudam [...] Portanto a fotografia para mim não passa de uma forma de desenhar” (Carmo, 2000, p. 70).

Dentro da possibilidade de compreensão sobre a existência de um contato na fotografia, nas palavras de Filipe Dubois, “a fotografia é um *movimento rumo* ao contato [...] Se a fotografia é um movimento rumo ao contato é porque em primeiro lugar ela se expõe como *distância* e porque essa distância é inicial” (Dubois, 1993, p. 248). E, ainda segundo Michael Busselle, ao fazer um registro através de uma foto, é importante que as texturas do objeto sejam valorizadas para que tenhamos a sensação de estarmos em contato com ela: “a textura pode

ser considerado um fator de importância em uma fotografia, em virtude de criar uma sensação de tato, em termos visuais [...] nos dá uma idéia da sensação que teríamos em contato com ele” (Busselle, 1979, p. 24).

Para Christiane Schmidt, o descobrimento da fotografia

[...] atualizou ao mesmo tempo um paradoxo intrínseco à sombra, pois ela representa através do plano o volume de um corpo [...] O traço preto sobre o plano branco cria a possibilidade de representar o corpo de forma reduzida. A materialidade do corpo é anulada. A redução a seus contornos e ao plano serviu como ponto de partida para a técnica do corte do papel, da colagem, que pode ser considerado como característica da arte do século XX. Pelo ato de corte era colocada em evidência a noção de fragmento e do acabamento de uma obra [...] O corte, a fragmentação e a multiplicação tornam-se um princípio da arte do século XX.²¹

Philippe Dubois conta-nos o mito da sombra relatada por Plínio, relacionando-o com a história da pintura e possivelmente da fotografia:

os dois amantes estão num quarto iluminado por um fogo (ou por uma lâmpada) que projeta na parede a sombra dos jovens [...] à moça ocorre a idéia de representar na parede com carvão a silhueta do outro aí projetada: no instante derradeiro e flamejante, e para matar o tempo, fixar a sombra daquele que ainda está ali, mas logo estará ausente. (Dubois, 1993, p. 117)

A fotografia mumifica o tempo, sendo possível às pessoas guardarem recordações. Filipe Dubois dá o exemplo do texto extraído de uma carta escrita por Elizabeth Barret à sua amiga Mary Russel, que nos coloca em contato com

²¹ SCHMIDT, Christiane. (História das técnicas e tecnologias da arte) Comunicação pessoal, 2001.

uma situação bem próxima a esta que o texto menciona sobre a história da pintura. “Eu queria tanto possuir algo que me lembrasse de tudo o que pode me ser caro nesse mundo. Não apenas a semelhança é preciosa nesse caso — mas as associações e o sentimento de proximidade imposto por esse objeto” (Dubois, 1993, p. 122).

Durante esta pesquisa compreendemos que o papel da luz do sol é gravar a imagem dos objetos nas superfícies apresentando-se em forma de sombra muda, que se movimenta quando os objetos se movem, dando vida na imagem. Na sombra não vemos os detalhes dos objetos, ela comunica somente sua forma que, conforme o brilho do sol, se apresenta mais nítida sobre as superfícies, delineando um mundo habitado por sombras. Conforme a posição do sol, elas se apresentam em formatos diferentes: no período da manhã e à tarde, aparentam estar esticadas — a luz do sol alonga as imagens, apresentando-as numa outra realidade. Ao meio-dia, apresentam-se achatadas. Três momentos em que é possível presenciar essas nuances.

No bairro de Vila Mariana, em São Paulo, registrei imagens de sombras refletidas sobre os concretos e calçadas através da fotografia. Achei adequado o uso da fotografia pela praticidade e rapidez no registro das imagens, uma vez que era um local onde havia tráfego de muitos pedestres. Foi possível realizar uma série de fotografias de sombras refletidas nos pisos e calçadas, as quais intitulei de *Grades* e *caminhantes*, partindo da idéia de que as pessoas nas cidades vivem fechadas em suas casas protegidas por grades.

Essa experiência com os registros fotográficos possibilitou focalizar as ações do tempo sobre os materiais, documentou a emoção dos locais em que a beleza permaneceu escondida. Tornando-se testemunha de cada resultado, mostrou caminhos, levantou questionamentos e fez com que aprendêssemos a olhar conscientizando-nos de que a realidade de cada momento é única na passagem do tempo.



53 - *Grade*. Fotografia da sombra refletida sobre pisos, 2001.



54 - *Caminhante*. Fotografia de sombra refletida sobre concreto, 2001.

Neste trabalho ela congelou as imagens originais das monotípias, que foram impressas em um momento que já é passado, proporcionando ao leitor um conhecimento prévio da obra, que é uma simulação da realidade. “Qualquer foto só nos mostra por princípio o passado, seja este mais próximo ou distante” (Dubois, 1993, p. 89).

A fotografia possibilitou também o acompanhamento do registro de cada etapa das impressões. Reconheço sua importância no processo como sendo um meio adequado para expressar o momento de impressão das monotípias. Entretanto, corremos o risco de não conseguir apresentar as tonalidades reais de cada cor, devido às impressões. Percebi dessa forma que, ao observarmos uma fotografia, ela nos proporciona melhor consciência da imagem. Ela se apresenta como um testemunho de cada fragmento colorido que surgiu misteriosamente no espaço de cada monotípia, sendo possível perceber a grande quantidade de brancos que são responsáveis em expressar as imagens, colocando-as em primeiro plano. Verifica-se que, na monotípia *O Caminhante 1*, a figura humana aparenta estar saindo do quadro. A cor marrom localiza-se no fundo da

composição, sugerindo um aspecto de profundidade. “A fotografia torna visíveis inúmeras coisas que o olho humano, mais lento e menos preciso, não consegue captar: passando a fazer parte do visível” (Argan, 1999, p. 81).

Segundo Alice Brill,

não podendo mais ignorar a existência da máquina, é preferível que o artista faça uso consciente dos meios mecânicos ao seu alcance, em vez de submeter-se ao uso gratuito dos mesmos. Se a máquina faz parte da nossa vida cotidiana, devemos usá-la explorando-lhe todas as facetas e possibilidades de expressão, sem esquecer, entretanto, que esta expressividade é o objetivo da arte e que o seu resultado final deve ser ditado pela consciência do artista. (Brill, 1988, p. 110)

Compreendemos que a luz e a sombra estão relacionadas aos registros da máquina fotográfica. A utilização da fotografia neste trabalho foi um exercício para compreender o processo de impressão desta tecnologia no fazer artístico, e reforçou a presença do cotidiano na minha poética. Em seguida apresentaremos os motivos pelos quais escolhi realizar as impressões das monotipias nas chapas de aço.

4.2 As matrizes

Os concretos e aços

A escolha das matrizes de chapas em aço carbono efetivou-se com a intenção de continuar as impressões que realizei em 1995 e 1996. Naquela época produzi a série de monotipias que denominei *Aparessência I — Concretos*. Utilizei pisos de cimentos deteriorados como matriz, explorando as texturas e os acidentes que a corrosão proporciona através dos desgastes das superfícies. Após ganhar de presente do meu irmão — que é torneiro mecânico e fabricava

peças para barcos — uma peça de aço, coloquei-a estendida no quintal ao relento, coberta por um tecido branco (cretone) por uma semana.



55 - Peça utilizada para testar impressões sobre o ferro, 1995.

A mesma enferrujou, possibilitando-me compreender que as matrizes de aço podem gerar cores. Denominei esta série *Aparessência II — Ferrugens*. Esse nome é um trocadilho que brinca com os conceitos das palavras aparência e essência — o que se mostra e a natureza das coisas. Rudolf Arnheim analisa que a forma como vemos os objetos “é determinada pela totalidade das experiências visuais que tivemos com aquele objeto [...] durante toda a nossa vida” (Arnheim, 1996, p. 40).

Meu trabalho foi tomando uma direção que eu ainda não compreendia. Desconhecia completamente a origem e a viabilidade da ferrugem no campo da arte. Em seguida apresento um resumo dos resultados relevantes da pesquisa que realizei com o intuito de compreender os fatores positivos e negativos da oxidação.

Iniciação científica

Em 1997, aceitei participar de uma Iniciação Científica no Instituto de Química da Universidade Federal de Uberlândia. Durante um ano convivi com químicos, engenheiros e físicos num ambiente colaborativo de laboratório, estudando a oxidação bem como realizando experimentos com vários tipos de aço. A partir dessa pesquisa, o fenômeno da oxidação ficou mais claro para mim.

Segundo João Francisco Duarte Junior é importante que o artista conheça seus materiais saiba suas origens,

aprenda a confeccioná-los a partir dos elementos naturais presentes [...] Estar atento para uma terra roxa ou amarelada naquele terreno baldio pelo qual passa diariamente pode significar-lhe a confecção de tintas violetas ou amarelas passíveis de emprego em seu trabalho (Duarte Junior, 2001, p. 34).

Esta pesquisa partiu do estudo dos conceitos básicos em química, os processos de oxi-redução, buscando aplicar as reações de oxi-redução de aço patinável e aço carbono nas artes plásticas bem como reconhecer aspectos positivos e negativos da corrosão. Numa perspectiva interdisciplinar (química, engenharia e artes plásticas) buscou-se explorar o conceito básico de reações com transferência de elétrons. Neste estudo, verificou-se a importância de se conhecer os fenômenos da corrosão, evitando danos ou aproveitando-os de forma produtiva. No campo das artes plásticas, tem-se feito uso dos efeitos da corrosão positivamente. Vários escultores utilizam o aço patinável devido à sua alta resistência, contrapondo-se ao aço carbono, que não apresenta a mesma resistência, mas cujo produto da oxidação pode ser utilizado como pigmento no campo da pintura. Observou-se que as condições ambientais favorecem o aparecimento da ferrugem e, conseqüentemente, da pigmentação. Além disso, comprovou-se que as chapas de aço patinável expostas na atmosfera por uma semana desenvolveram películas mais espessas que as placas de aço carbono. Após retirar o tecido das matrizes de aço carbono, as películas continuam aumentando até destruí-las completamente, ao passo que nas matrizes de aço patinável a película se transforma numa pátina, protegendo-as.



56 - Microscópio óptico onde foi monitorado o processo de corrosão das chapas de aço, 1997.



57 - Esquema da disposição das amostras de aço, 1997.



58 - Superfície da disposição das amostras de aço, 1997.

Através desta pesquisa, foi possível identificar aspectos positivos e negativos da corrosão. Verificamos aplicações de reações de oxi-redução em projetos arquitetônicos. Para isso, apresentamos fotografias do projeto arquitetônico do Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves em Belo Horizonte, um dos maiores símbolos de Minas Gerais. Sua arquitetura serve também como leitura e informação a seus usuários e evoca referências próprias ou caráter de materiais regionalistas. Esse projeto pós-moderno do arquiteto Aélio Maia recebeu o apelido de “rainha da sucata” pelos alunos de um colégio próximo, devido ao acabamento em chapas de aço Sac-41 (cor ferrugem).



59 - Fachada do Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves, Belo Horizonte. “Rainha da Sucata”.

Segundo Fábio Pannome;

Em 1933 a United States Steel Corporation apresentou ao mercado consumidor um aço, de nome comercial Cor-Tem, cuja alta resistência à corrosão atmosférica, sob certas condições ambientais de exposição, ocorre, pois o aço desenvolve em sua superfície uma película de óxidos aderentes e protetores chamada pátina, que atua no sentido da diminuição da velocidade de ataque . (Pannome, 1988, p. 1)

Constatou-se que, por meio das reações de oxidação-redução na obra de Marilda Bernardes, a ferrugem obtida pela corrosão do aço carbono foi usada como pigmento sobre cretone. Atualmente, são inúmeros os artistas que utilizam os efeitos da corrosão em suas obras, como o “conhecido sobretudo por suas esculturas de aço em grande escala, que não se prestam a um papel decorativo, Richard Serra” (Pimenta, 1997, p. 150).



60 - *Sem título*. Ferrugem sobre Cretone, 2,00 x 1,00m. Marilda Bernardes, 1996.

Acredita-se que o Brasil, e mais especificamente o estado de Minas Gerais, é considerado o maior produtor de minério de ferro. Este tipo de metal é comum naquela região — meu irmão trabalha com ferro, eu trabalho com ferro. A partir destes dados, compreendemos que “a diferença mais interessante da conceituação da cor relaciona-se com o desenvolvimento cultural” (Arnheim, 1996, p. 322). No campo da arte brasileira, entre os artistas que utilizam o aço podem-se destacar José Resende, Carlos Fajardo e Amílcar de Castro. Aracy do Amaral, ao referir-se à obra de Amílcar de Castro, afirmou que o ferro “é natural de Minas, está ao alcance da mão. Todo mundo sabe trabalhar com ferro. A superfície é domada — é partida e vai sendo dourada — é quando, e por fatalidade, o espaço

se integra, criando o não previsto” (Amaral, 1977, p. 243). Em Uberlândia, o artista plástico Edmar J. de Almeida e as tecedeiras do Triângulo Mineiro também utilizam o aço. “As tapeçarias são tecidas com pêlo de gato, os pigmentos fabricados com ferrugem de latas velhas” (Klintowitz, 1978, p. 88).

Esta pesquisa também se estendeu na análise dos aspectos negativos da corrosão, em que pudemos verificar a aplicação de reações de óxido-redução em projetos de tubulações de água. O Departamento Municipal de Água e Esgoto de Uberlândia — DMAE, empresa responsável pelo fornecimento de água para a cidade, utiliza em seus projetos de tubulações e reservatórios o aço SAC-41 (Cor-Tem). No DMAE é feito tratamento preventivo contra a ferrugem. Nas partes internas das adutoras, aplicou-se tinta Epox de poliamida para evitar saída de qualquer tipo de partícula solta e, assim, evitar a contaminação da água, aumentando a potabilidade. A utilização do SAC-41 (aço patinável) pelo DMAE permitiu melhorar a qualidade das tubulações, triplicar a vida útil dos materiais graças ao revestimento feito, além de aumentar a durabilidade do aço.



O conhecimento obtido nessa Iniciação Científica possibilitou-me compreender que as matrizes no contexto desta pesquisa cumprem o papel não só de gravar imagens, mas também de gerar cores.

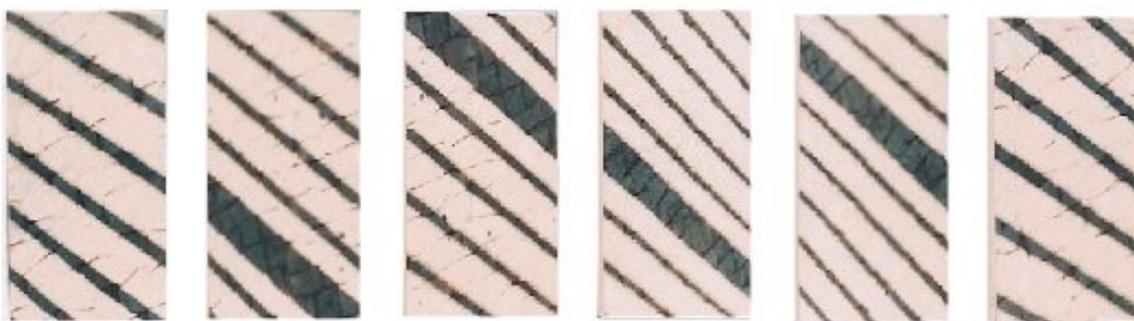
61 - Tubulações do DMAE construídas com aço SAC41, 1997.

Ou seja, durante o processo, acontece um compartilhamento em que o resultado depende do tempo de exposição do metal na atmosfera. Ao iniciar os estudos de *Uma poética da ação do tempo nas artes plástica: a monotipia*, já com um certo conhecimento da oxidação, detive-me em perceber os resultados dos efeitos da oxidação em outros materiais. Para isso, a seguir refletiremos sobre as matrizes construídas a partir das chapas de aço e recortes de plásticos descartáveis.

A construção das imagens

A monotipia, por ser uma técnica espontânea, proporciona ao artista liberdade para utilizar vários materiais na montagem da matriz. No primeiro momento, as chapas de aço foram cortadas em tamanhos pequenos para experimentação com os materiais. Propus-me a observar os materiais e explorar suas possibilidades, para poder interferir e fundir sua linguagem com a minha. Realizei as montagens utilizando fita crepe e sacolas descartáveis sobre as matrizes de aço. A fita crepe possibilitou-me isolar algumas áreas da chapa. Manuseando as sacolas descartáveis, percebi a possibilidade de utilizar as texturas desse material de fácil acesso.

As imagens que eram montadas a partir da observação de duas fotografias, *Grades* e *Caminhante*, tornaram-se um fato inquietante para mim. Sentia um conflito; por um lado, observava as imagens reais das sombras refletidas sobre os pisos e, por outro, as reproduzia em tamanhos menores no ateliê. Qual seria a solução? Montar as matrizes nos locais onde a sombra se projetava. Geralmente, as imagens eram observadas na rua ou na quadra da escola onde dou aulas, mas eis as dúvidas: como capturar estas sombras no tamanho real? Como solucionar as questões relacionadas ao tamanho das matrizes?



62 - *Grade*. Fotografia sobre eucatex, 0,70 x 0,20 cm. Marilda Bernardes, 2001.



63 - *Caminhantes*. Fotografia de sombra sobre concreto. Detalhe. 2001.

Comecei a refletir sobre o meu próprio corpo. Medindo o comprimento da sombra das minhas pernas, percebi que quase coincidia com minha altura, 1,65 m. Isso trouxe a solução para a altura de cada peça. E qual seria a largura de cada matriz? Reportei-me às impressões realizadas em 1995-1996, época em que intuitivamente decidi utilizar a metragem de 0,50 cm de largura. Mas atualmente qual largura eu utilizaria para confeccionar as matrizes? Ainda referente algumas medidas do meu corpo, detectei que meu quadril media 0,92 m, medida que dividida por dois resultou em 0,46 m. A partir daí decidi que as matrizes teriam 1,65 m de altura e 0,46 m largura.

As medidas da altura de minhas pernas puderam ser relacionadas com as imagens de pernas que eu geralmente observava na rua. Mas como seria a gravação, utilizaria minhas próprias pernas como parâmetro para capturar as imagens? Ou pediria a alguém que circulasse a sombra sobre a placa? Após pedir

que alguns alunos (as) posassem como modelos e observando as imagens masculinas e femininas, optei pelas imagens das pernas de uma aluna, que me pareceu esguia e delicada (a garota usava uma calça dobrada até os joelhos traje que é comum no vestiário das adolescentes). A dobra da calça nos joelhos proporcionou um resultado muito interessante.



64 - Medidas da altura e largura do corpo de Marilda Bernardes, 2003.

Do ponto de vista desta pesquisa, o sol foi um meio de gravação da imagem, segundo análises de Talbot: “As pranchas da presente obra foram impressas pela única ação da luz, sem qualquer ajuda do lápis do artista. São as próprias pinturas do sol e não, como alguns imaginaram, gravuras de imitação” (Fabris, 1991, p. 174).

A partir dessa imagem das pernas femininas, pude relacionar meu corpo com o corpo de outras pessoas — eu caminho, outras pessoas também caminham.



65 - Sombra de pernas sobre matrizes de aço carbono, 2003.

Após estas experiências, realizei várias montagens de desenhos das pernas no papel. A partir do contorno das sombras, colava o papel juntando dois tamanhos na vertical e reforçando a proposta de imprimir monotípias que tivesse 1,65 m de altura (a minha altura).

Com relação ao nosso corpo, na parte superior encontramos a cabeça, que engloba o que se pode chamar de intelecto, que pode ser considerado um laboratório de idéias, gravando as experiências que marcaram nossa vida durante o percurso da existência. Na parte inferior encontramos as pernas, parte de nosso aparelho de locomoção, que às vezes se apresentam em forma de linhas diagonais. As pernas, através do comando do cérebro, transportam este corpo, que grava as imagens do ato de caminhar, tanto sobre a face da Terra como de outras superfícies (concretos, chapas de ferro etc.) e que, conforme o brilho do sol, apresentam maior expressividade. Registram o momento, o agora (aquele instante que já é passado, momento único).

Nessas associações pude perceber semelhanças do meu corpo com o que se pode chamar de superfície da Terra; em ambos se verifica a existência de uma parte superior e inferior. Na superfície do planeta, a parte superior é composta pela atmosfera. A parte inferior é composta pela terra propriamente dita, na qual pisamos, e que pode ser considerada uma matriz em que fica gravada a existência de cada indivíduo. Esses fatores fizeram recortar a matriz, transformando-a em duas partes.

Outro dado relacionado foi a quantidade de água sobre a superfície do planeta Terra. Ela é essencial para nosso organismo, 70% de nosso corpo é composto de água. A Terra possui esta mesma proporção, o que constitui um fator importante para a preservação da vida.

Esta decisão de montar as matrizes tendo como parâmetro o tamanho do meu corpo exigiu sacolas maiores para os recortes. A partir desse momento, foi necessário comprá-las justamente para este fim. Para adquirir esse material, visitei a Rua Cantareira e a Rua 25 de Março em São Paulo locais especializados na venda de embalagens. Na área comercial pode-se observar o papel dos

plásticos descartáveis, eles revestem, protegem o que contém, sendo inutilizados imediatamente. Recordo que, em determinado dia de chuva, estava nestes locais à procura das sacolas azuis, que devido a sua cor são mais raras. No meio de uma multidão, as roupas coloridas das pessoas eram vistas através das transparências das capas de chuvas, e elas, ao se movimentarem, movimentavam as cores. Esses movimentos das pessoas reforçaram minha intenção de relacionar as monotipias com os luzeiros que governam o dia e a noite.

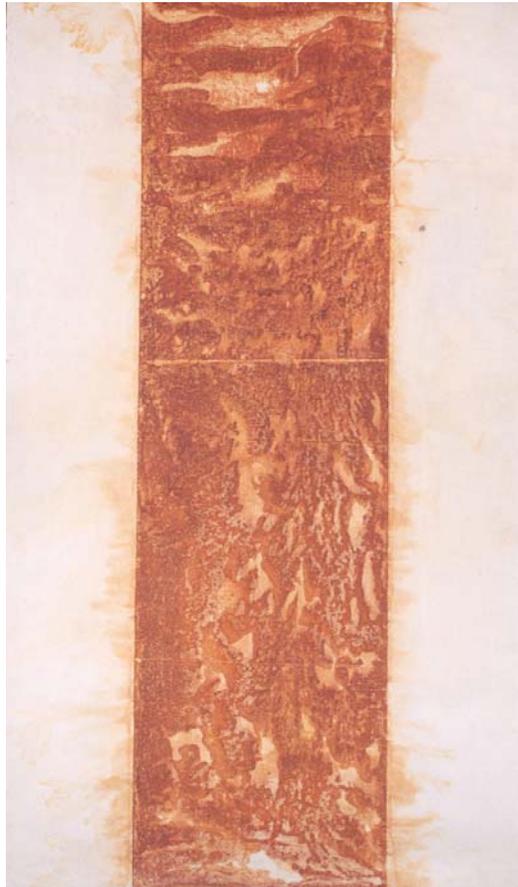
Adquiri sacolas brancas para as imagens dos *Caminhantes lua*, amarelas para os *Caminhantes sol* e azuis para os *Caminhantes água*. Após a montagem das matrizes com plástico, esse material foi exposto à atmosfera para produção de ferrugem, num período que variou de um a três dias. A sacola de plásticos colorida incorporou a cor juntamente com a ferrugem, apresentando as imagens com os efeitos da oxidação.



66 - Sacolas descartáveis amarela, azul e branca.

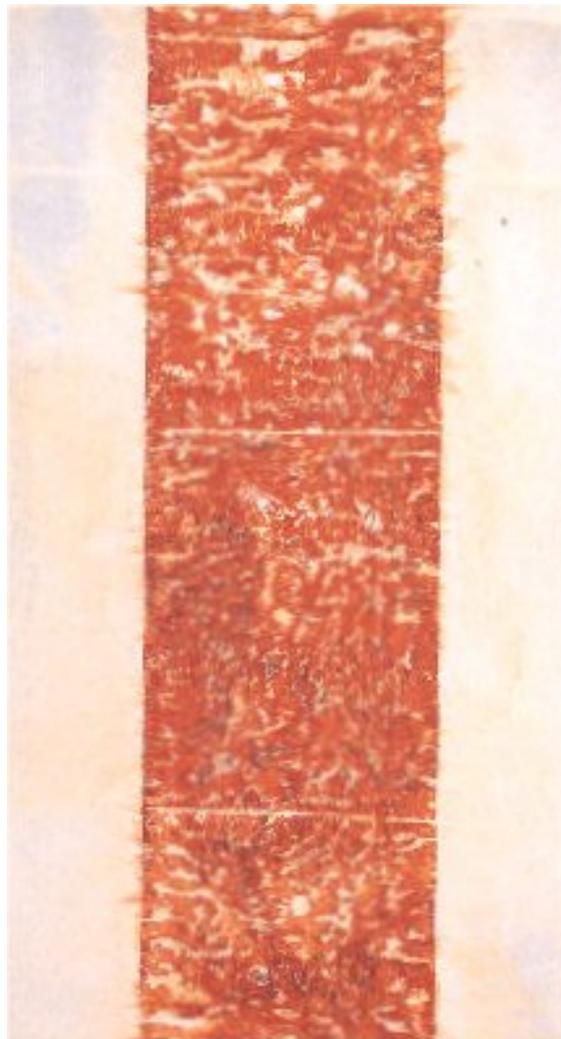
Em seguida, apresentaremos a poética proposta nessa pesquisa a qual compõe-se de uma análise estética das monotipias realizadas.

4.3 A poética: análise estética dos resultados plásticos de “A ação do ‘tempo impresso’ na monotipia”



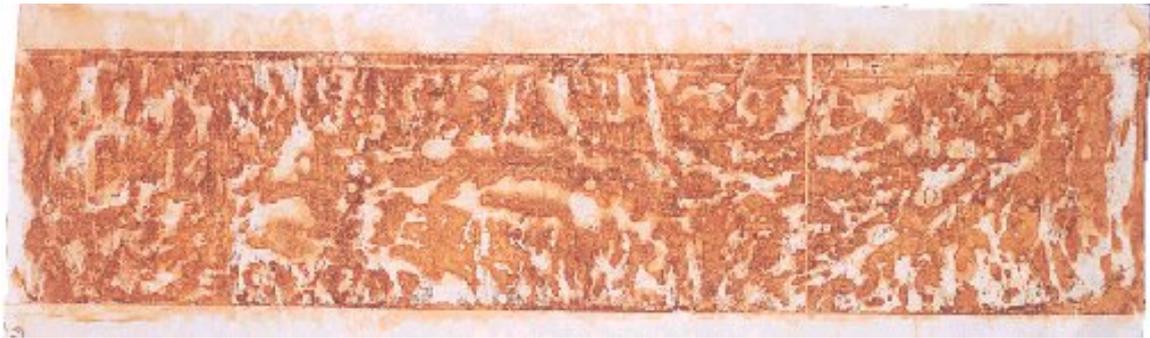
67 - *Textura 1*. Monótipia.
Ferrugem sobre cretone,
1,00 x 0,50cm.
Marilda Bernardes, 2002.

Textura 1 — A linguagem do metal apresentou-se de maneira densa, imprimindo uma cor marrom-escura, reportando às primeiras impressões realizadas. Percebe-se que a oxidação se espalhou em forma de transparências, até a moldura da monótipia. Essa imagem leva a várias percepções, mas é forte a expressão de movimento. Pequenas manchas claras causam efeito de profundidade. Os dois pontos brancos levam até o infinito do Universo. A experiência de ouvir a voz do material possibilitou descobrir outras possibilidades.



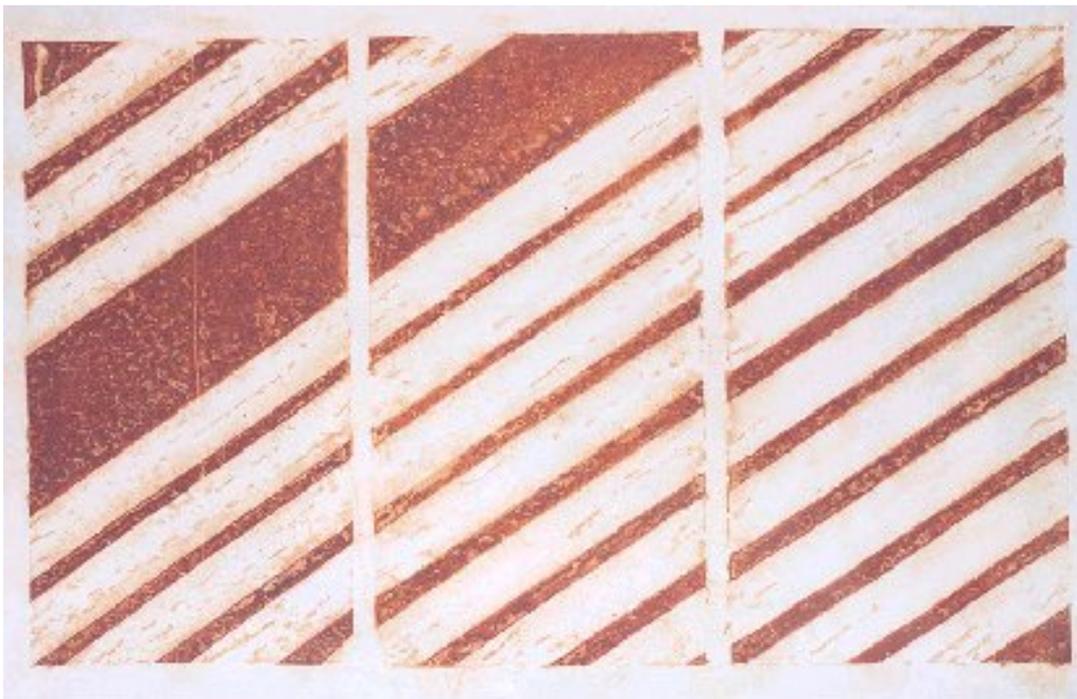
68 - *Textura 2*. Monotipia. Ferrugem sobre cretone, 1,00 x 0,50cm. Marilda Bernardes, 2002.

Textura 2 — O processo de oxidação está relacionado com a perda e ganho de elétrons. Aqui, o aço foi perdendo a capacidade de oxidar, resultando num marrom intenso, mas com certa suavidade. A cor formou-se a partir de grandes quantidades de marrons, intercaladas por pequenas manchas de brancos, as quais movimentam a composição, através de manchas maiores e menores. A oxidação ultrapassou a moldura com pouca intensidade, que apresentou leve tom amarelado.



69 - *Textura 3*. Monotipia.
Ferrugem sobre cretone,
1,00 x 0,50cm.
Marilda Bernardes, 2002.

Textura 3 — O metal exposto no ambiente criou naturalmente as suas imagens antes de ser coberto pelo tecido. Verifica-se que as manchas sugerem movimentos e a sensação de que as linhas originadas pela oxidação da placa se assemelham a contornos realizados pelo lápis. Através dessa expressão foi possível perceber outras formas de compreender a linguagem do aço.



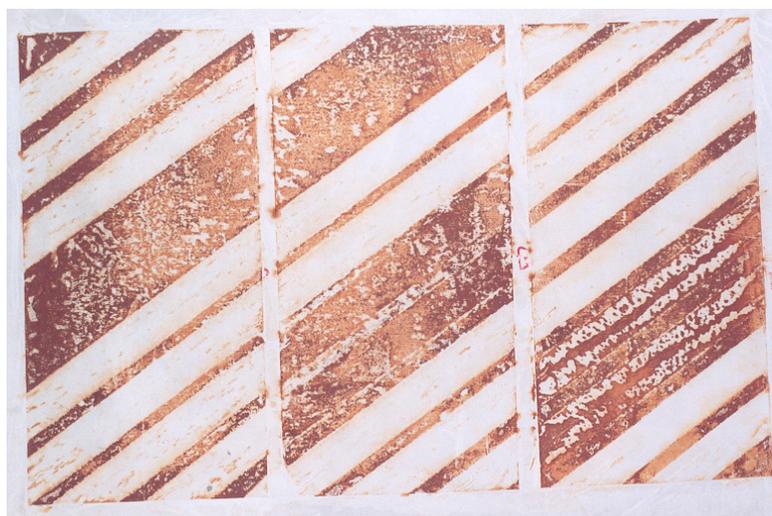
70 - *Grade 1. Monotipia. Ferrugem sobre cretone, 1,00 x 0,70cm. Marilda Bernardes, 2002.*

Grade 1 — O próprio processo da oxidação encarregou-se de elaborar um marrom intenso, para imprimir esta monotipia. Todavia, a fita crepe não foi capaz de impedir que a ferrugem penetrasse nas superfícies do tecido, apresentando-se em transparentes manchinhas, que ora caminham na mesma direção das diagonais, ora se contentam em simplesmente manchar o tecido com tonalidades amareladas. As duas linhas verticais interrompem o trajeto que as diagonais pretendem caminhar em direção à moldura, talvez numa busca contínua de outro espaço. A grande diagonal marrom escura, localizada do lado esquerdo da parte superior, propõe uma oportunidade de entrar nesse universo e a existência de vida, atrás da grade.



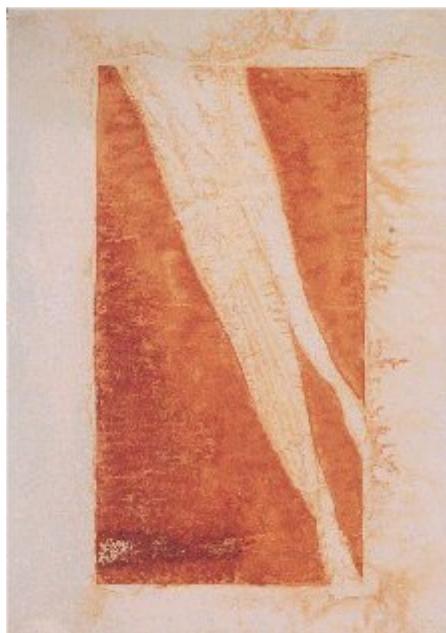
71 - *Grade 2*. Monotipia. Ferrugem sobre cretone, 1,00 x 0,70cm. Marilda Bernardes, 2002.

Grade 2 — A intensidade da primeira impressão já se distanciou, apresentando-se mais suave. Talvez numa expressão de calma e tranqüilidade por perceber a brancura do tecido que virá cobri-la. Nessa etapa do processo, as tonalidades da ferrugem aparentam-se num marrom limpo, proporcionando um certo frescor para o olhar. As diagonais chegam até nosso olhar num branco quase puro, devido a poucas interferências da oxidação. A primeira impressão está se diluindo, originando-se um segundo trajeto, no qual ainda está presente o primeiro momento, através dos resíduos da fita crepe que foi retirada, apresentando-se semelhante a superfícies descascadas. As duas diagonais propõem uma entrada nesse espaço que se apresenta através de um fundo intercalado por grandes quantidades de manchinhas brancas que se movimentam propondo continuidade da vida.



72 - *Grade 3*. Monotipia. Ferrugem sobre cimento, 1,00 x 0,70cm .
Marilda Bernardes, 2002.

Grade 3 — A linguagem do metal relata que já não é mais capaz de produzir um marrom tão intenso ou suave como no primeiro e segundo momentos. A ferrugem agora se aparenta semelhante à cor da terra, abrangendo grande área da composição. Notou-se a presença de tonalidades beges, que compõem praticamente todo o fundo da composição. As três grandes diagonais propõem o acesso ao espaço que se encontra no fundo da composição. As sacolas descartáveis propuseram um diálogo com a ferrugem e o tecido, afirmando ser possível estabelecer união nesse trajeto da impressão. Verificou-se a presença de resíduos de marcas comerciais nas cores vermelhas impregnadas na superfície do tecido. As marcas da fita crepe que foram retiradas, após cada impressão, permaneceram presentes até o momento final.



73 - *Caminhante 1*. Monotipia. Ferrugem sobre cretone, 0,70 x 0,50cm. Marilda Bernardes, 2002.

Caminhante 1 — O *Caminhante* é o personagem principal da composição. Apresenta-se em forma diagonal na cor branca. O efeito das sacolas descartáveis provocou um certo enrugamento na superfície. O olhar do espectador é levado a observar que tanto a figura humana quanto à moldura estão no mesmo plano, talvez propondo um caminhar rumo à liberdade. As várias sobreposições do pincel sobre o tecido molhado diluíram a ferrugem, provocando uma aparência fosca. Percebemos que a oxidação do metal ultrapassou as bordas da placa. O efeito opaco, provocado pelo contato do plástico com o tecido, possibilitou adquirir uma imagem fosca. O fundo da composição é composto por tonalidades que variam do bege claro em contraste com algumas áreas mais escuras. O efeito da impressão sobre o plástico produziu um brilho e a intensidade das cores e das manchas depende da quantidade de tempo da placa exposta na atmosfera. Em algumas cópias, a ferrugem ultrapassa a margem da placa provocando manchas, ora transparentes ora escuras, propondo que a imagem ultrapasse a moldura do quadro e habite neste mundo, numa busca de liberdade.



74 - *Caminhante 2'*. Monotipia.
Ferrugem sobre cretone,
0,70 x 0,50cm.
Marilda Bernardes, 2002.

Caminhante 2 — O ato da continuidade das impressões permitiu que o tecido erguesse e o ar impregnasse nos materiais. Uma mancha em formato de bolha, existente no canto direito circulado por uma falsa linha, ergueu-se sob o tecido, talvez pedindo para que a deixassem respirar. A grande mancha na diagonal começa a se perder, diluindo com o fundo. Tonalidades claras e outras mais escuras dão vida à composição através de seu movimento e profundidade. As cores nessa impressão provocam uma sensação de leveza. A ferrugem praticamente não atingiu a falsa moldura.



75 - *Caminhante 3*. Monotipia.
Ferrugem e pigmentos sobre cretone,
0,60 x 0,30cm.
Marilda Bernardes, 2002.

Caminhante 3 — As manchas interferem na figura delineada do *Caminhante*, diluindo-a, marcando seu corpo através de rugas provocadas pelos plásticos. O fundo da composição é formado por grande quantidade de manchas, que penetrou entre a placa e o tecido. A vida da composição é percebida através do movimento, proporcionado pelas manchas claras e escuras.



76 - *Caminhante 4*. Monotipia. Ferrugem e pigmentos sobre cretone, 0,60 x 0,30cm. Marilda Bernardes, 2002.

Caminhante 4 — O *Caminhante* que foi impresso a partir do isolamento realizado com as sacolas descartáveis, a retirada do plástico, toca através do tecido na chapa de aço oxidada, propiciando imprimir uma imagem marrom escura. A figura do caminhante continua disposta na diagonal. Nesse momento, figura e fundo praticamente se misturam com as manchas claras, médias e algumas áreas escuras. O enrugamento propiciado pelos plásticos sugere refletirmos sobre o envelhecimento da pele humana.



77 - *Acaso 1*. Monotipia. Ferrugem sobre plástico, 0,74 x 0,51cm. Marilda Bernardes, 2002.

Acaso 1 — O acaso determina um acontecimento qualquer que não está previsto. O erguer da placa de aço que estava sobre o plástico possibilitou observar as cores impressas sobre o mesmo. As imagens haviam se construído, criando contrastes entre a ferrugem e as transparências do plástico. Emocionei-me ao perceber que o plástico, utilizado para proteger as chapas dos pisos, poderia falar algo mais do que simplesmente funcionar como uma proteção. Isto me possibilitou produzir duas monotipias ao mesmo tempo, através da sobreposição do tecido sobre a placa e do plástico sob a placa.



78 - *Acaso 2*. Monotipia. Ferrugem sobre plástico, 1,00 x 30cm. Marilda Bernardes, 2002.

Acaso 2 — Uma grande mancha transparente habita o centro da composição, acompanhada por várias outras menores. No primeiro plano, encontra-se uma cor preta, seguida de um marrom escuro, que se torna alaranjado, graduando-se até as transparências dos plásticos.



79 - *Acaso 3* Monotipia.
Ferrugem sobre plástico,
1,00 x 30cm.
Marilda Bernardes, 2002.

Acaso 3 — O acaso construiu imagens que, se observadas atentamente, assemelham às pernas de pessoas caminhando. Existe um predomínio de marrom médio, estendendo até o mais claro. Observa-se que, nas monotipias impressas sobre o plástico, a moldura apresenta-se transparente, ou seja, a ferrugem não se espalha.



80 - *Grade e Caminhante 1*.
Monotipia. Ferrugem sobre
cretone, 1,00 x 0,50cm.
Marilda Bernardes, 2002.

Caminhante e Grade 1 — Juntar as três matrizes, desejando unir as três imagens que haviam sido impressas separadamente. Unir o ato de caminhar com as linhas diagonais, tendo como suporte as texturas que lembram a firmeza da terra em que caminhamos. As linhas diagonais expressam desorganização. Comparando este ao movimento de nossas pernas ao caminhar, percebe-se a semelhança entre as duas imagens. A função da grade é possibilitar a entrada ou saída de determinados ambientes. Esse exercício possibilitou compreender que, ao utilizar as linhas diagonais, estou expressando o ato de caminhar e as formas da grade.



81 -*Grade e Caminhante 2*.
Monotipia. Ferrugem sobre
cretone, 1,00x0,30cm.
Marilda Bernardes, 2002.

Caminhante e Grade 2 — A primeira tentativa de expressar, através do movimento das pernas, o ato de caminhar e a semelhança das diagonais da grade. As marcas comerciais das sacolas descartáveis, que até então eram utilizadas como isolante da placa e tecido, adquirem expressão própria, imprimindo sua linguagem no tecido. Verifica-se o contraste das formas das pernas com as cores marrons escuras que foram geradas pela ferrugem. As manchas amareladas e marrons sugerem um fundo composto pelo movimento.

Caminhantes Terra 1 e 2 — A terra é matriz que acolhe a minha sombra e a de outras pessoas, outros corpos caminhantes.

A exposição dos materiais por três dias na atmosfera produziu cores marrons escuras e claras, com algumas variações amareladas. Pequenas manchinhas brancas convidam o olhar a deter-se no fundo das composições, porém, são os recortes das sacolas brancas nos formatos de pernas que se colocam no primeiro plano.

Inconscientemente, inverti a aplicação dos líquidos. Os resultados vieram acompanhados da surpresa com a enorme quantidade de manchas, algumas pequenas, outras maiores, que o processo da oxidação produziu sob a superfície dos plásticos contrastando com o tecido. As manchas maiores e menores caminham em sentido diagonal, às vezes brancas, às vezes amareladas, propiciando ao nosso olhar deter-se em detalhes, como, por exemplo, a imagem do joelho dos caminhantes. Outras diagonais formadas a partir das dobras do plástico aparecem novamente do lado esquerdo das composições.

O contorno é visível na monotipia *Caminhantes Terra 1*, ao passo que, na composição do *Caminhante Terra 2*, figura e fundo se misturam. As imagens dos caminhantes movimentam-se para o lado esquerdo com a intenção de sair da tela na busca por outro espaço. Os caminhantes inferiores habitam a Terra, pisam no Firmamento. A enorme quantidade de manchinhas próximas aos seus pés faz com que associemos a respingos de água, presentes em superfície molhada, quando pisamos.

Os plásticos, que até então eram considerados somente isolantes do processo da oxidação, agora estão presentes no espaço da tela tornando-se parte do suporte. Em algumas áreas enrugaram-se, reforçando a possibilidade de relacionarmos as rugas com a passagem do tempo. Temos, ao final, uma impressão vertical cortada ao meio por uma linha horizontal, ou seja, dois retângulos que podemos associar à parte superior e inferior da superfície terrestre. Dois foram os processos de criação: o meu e aquele que o tempo criou a partir da exposição do material atmosfera. Por este comprovamos o que se pode chamar de sistema de co-autoria do tempo no processo de criação da imagem.



82 - *Caminhantes terra 1*. Monotipia.
Ferrugem e plástico sobre cretone.
0,46 x 1,65m.
Marilda Bernardes, 2003.



83 - *Caminhantes terra 2*. Monotipia.
Ferrugem e plástico sobre cretone,
0,46 x 1,65m.
Marilda Bernardes, 2003.

Caminhantes lua, sol, lua e água 1 — Os *Caminhantes* Terra transformaram em sol, lua e água, mas ainda possuem referências humanas, se observarmos atentamente os recortes no formato de pernas. Ao caminharmos sobre a face da Terra, durante o dia sentimos a luz do sol, à noite percebemos a claridade da lua. A água limpa refresca nosso corpo, traça caminhos pelo planeta Terra.

As colorações das composições estão relacionadas a estes conceitos acima. Marrom — a Terra é palco de todas as ações do ser humano. Amarelo — o sol, luzeiro maior que ilumina o dia. Branco — a lua, luzeiro menor que ilumina a noite. Azul — água, que é um sinônimo de vida.

Se analisarmos os recortes colocados ao contrário, podemos associá-los aos movimentos do ato de caminhar pelas ruas. As pessoas passam umas pelas outras em sentidos contrários, conforme a posição do sol e da lua suas imagens refletem através da sombra sobre a terra e águas. O olhar é convidado a observar o centro e as laterais da obra. As manchas marrons, amarelas, brancas e azuis realizam um percurso em diagonal com a intenção de alcançar as bordas do suporte. A exposição do material na atmosfera de um a três dias provocou o avanço do processo da oxidação sobre o tecido, gerando transparências que dão ritmo no todo da monotipia. Presenciamos a existência de marcas das ranhuras bem como a oxidação ocorrida antes de colocar o tecido sobre a placa de ferro, que proporcionou o surgimento de linhas e outras manchas claras e escuras.

Os fundos das composições são caracterizados por um forte marrom que em alguns momentos se apresentam claros, intercalados por pequenas manchas que possibilitam percebermos aspectos de luz e movimento. As manchas direcionam-se para as bordas do suporte. É característico de todas as peças serem cortadas por uma linha reta, que reforça a associação com as partes inferiores e superiores tanto da superfície da Terra quanto do corpo humano. As colagens do plástico sobre o tecido provocam leves ondulações que se assemelham às formas ao corpo humano (meu corpo). O processo de enrugamento dos plásticos se faz também presente nesta série, comprovando a existência do tempo biológico ou tempo da vida.



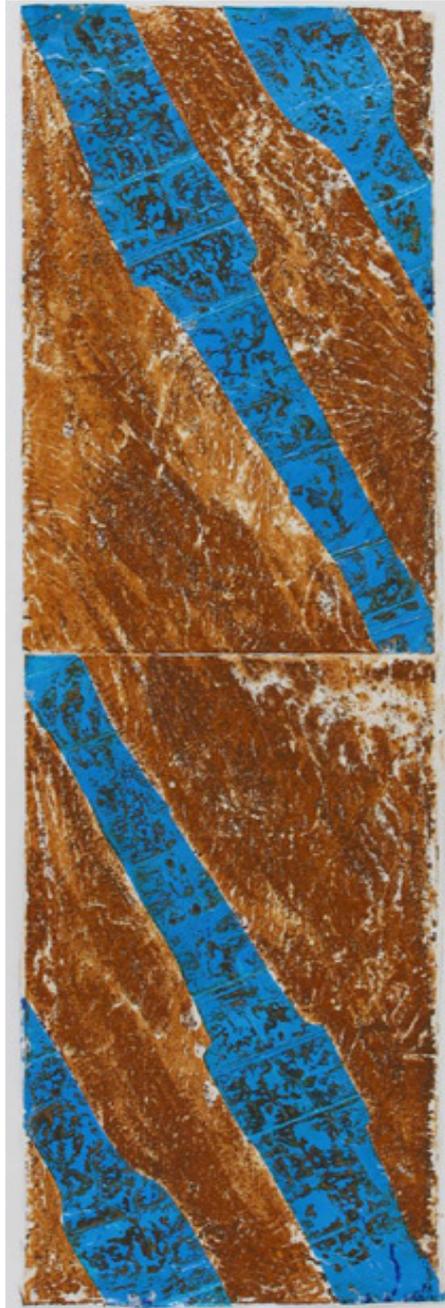
84 - *Caminhantes lua 1*. Monotipia.
Ferrugem e plástico sobre cretone
0,46 x 1,65m.
Marilda Bernardes, 2003.



85 - *Caminhantes sol 1*. Monotipia.
Ferrugem e plástico sobre cretone,
0,46 x 1,65m.
Marilda Bernardes, 2003.



86 - *Caminhantes lua 1*. Monotipia.
Ferrugem e plástico sobre cretone,
0,46 x 1,65m.
Marilda Bernardes, 2003.



87 - *Caminhantes água 1*. Monotipia.
Ferrugem e plástico sobre cretone,
0,46 x 1,65m.
Marilda Bernardes, 2003.

Caminhantes sol e lua 2 — Os caminhantes fragmentam-se a partir da inversão dos recortes menores das pernas, que se transformam nos luzeiros.

Amarelo — o sol. Sem ele, a vida sobre a face da Terra provavelmente seria inexistente confirmando a relação deste luzeiro com a vida. Somos aquecidos pelo sol. Dormimos, acordamos e nos alegamos com o sol, seu movimento caminha através de sua luz sobre a Terra. O branco — a lua. A tecnologia apagou seu brilho, que às vezes é visto através do silêncio poético das madrugadas. Ela possui quatro fases: cheia — uma bola; minguante — a metade de um queijo; crescente — uma criança; nova — o surgimento da vida. Os caminhantes lua passeiam sobre a Terra sonham, amam, fazem poesias. Eu sou caminhante lua. Eles são caminhantes lua.

A inversão dos recortes colados em diagonais, como se fossem um elo no centro do suporte, leva nosso olhar a se deter nas imagens dos luzeiros. Se observarmos o conjunto das quatro monotipias colocadas lado a lado, comprovaremos a presença das idéias do dia e noite. Olhando da esquerda para direita, verificaremos que o percurso dos luzeiros se inicia com o brilho do sol (dia). A mudança do dia para a noite é expressa em metade sol e lua. Os movimentos dos luzeiros cessam na fase cheia da lua.

A aparência de cada monotipia assemelha-se com as demais, no tocante à linha que corta a verticalidade do suporte. Nestas impressões, o plástico novamente provocou leves ondulações no suporte, ou seja, as superfícies apresentam-se quase planas. Praticamente em todos recortes dos plásticos uma linha na diagonal proporciona ao olhar deter-se pausadamente nas figuras dos luzeiros. Foi possível também analisar a questão do momento, o agora de cada imagem que hoje já são passadas, restando somente as recordações da memória.



88 - *Caminhantes sol 2*. Monotipia.
Ferrugem e plástico sobre cretão,
0,46 x 1,65m.
Marilda Bernardes, 2003.



89 - *Caminhantes sol e lua 2*. Monotipia.
Ferrugem e plástico sobre cimento,
0,46 x 1,65m.
Marilda Bernardes, 2003.



90 - *Caminhantes lua minguante 2*.
Monotipia. Ferrugem e plástico sobre
cretone
0,46 x 1,65m.
Marilda Bernardes, 2003.



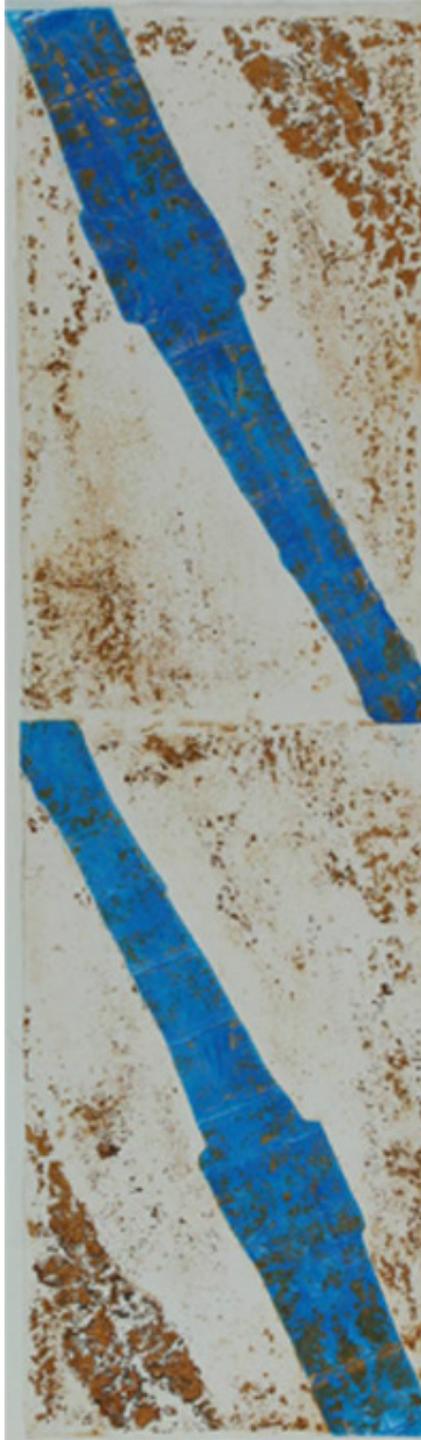
91- *Caminhantes lua cheia 2*. Monotipia.
Ferrugem e plástico sobre cretone,
0,46 x 1,65m.
Marilda Bernardes. 2003.

Caminhantes água 2 — Os *Caminhantes* continuam seu trajeto fragmentando, transformando em água a partir do recorte maior; o outro recorte menor apresenta a forma de uma mancha, talvez expressando que esteve ali. A água cai, na forma de chuva, sobre a Terra, ou então se evapora rumo à atmosfera, transformando-se em nuvens. Um tubo. As juntas dos joelhos assemelham-se às tubulações de águas que abastecem as populações, o nosso corpo (meu corpo). A água mantém as espécies vivas sobre a Terra, escoas das torneiras ou dos olhos, em forma de lágrimas. O caminhante água habita também no corpo.

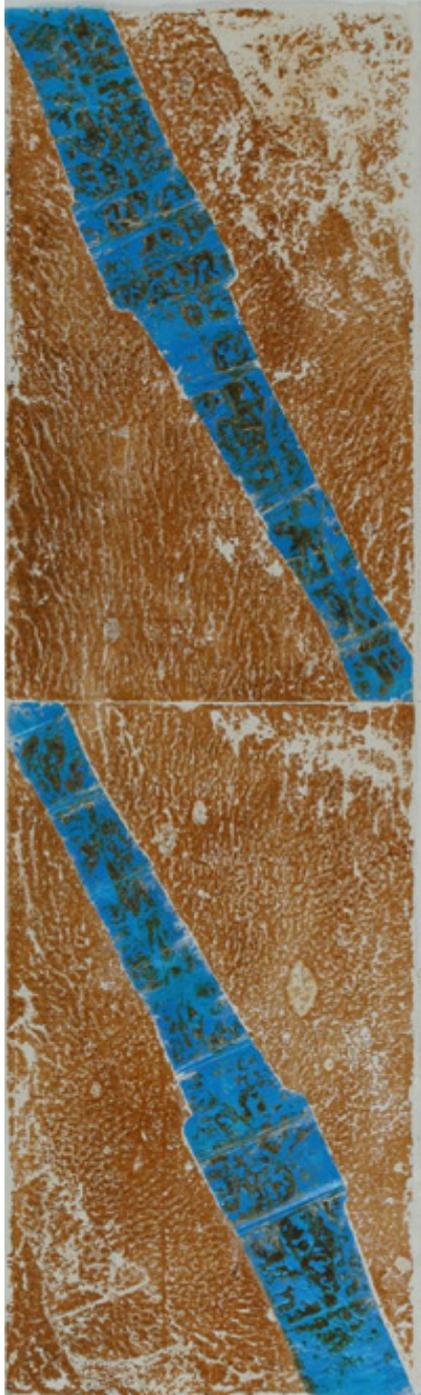
Os azuis dos plásticos traçam caminhos em diagonais, a partir das diferentes tonalidades azuladas. Isso se deve às constantes sobreposições de pigmentos do lado contrário dos recortes dos plásticos. A exposição do material na atmosfera por um dia provocou oxidação e o surgimento de manchas que variam de tonalidades ocreas escuras e claras, que, sobrepostas sobre a cor azul, se apresentam esverdeadas.

O ritmo da composição é expresso através das imagens que caminham da direita para a esquerda, proporcionando ao olhar imaginar os pingos da chuva sobre a terra ou a evaporação da água rumo à atmosfera. Grandes quantidades de manchas proporcionam sensação de movimento em cada composição. As emendas dos plásticos separam os recortes no formato de pernas propondo ao olhar se deter no trajeto proposto pelas imagens em diagonal. A colagem do plástico possibilita que o suporte se apresente levemente arredondado, permitindo a continuidade das associações com o corpo humano (meu corpo).

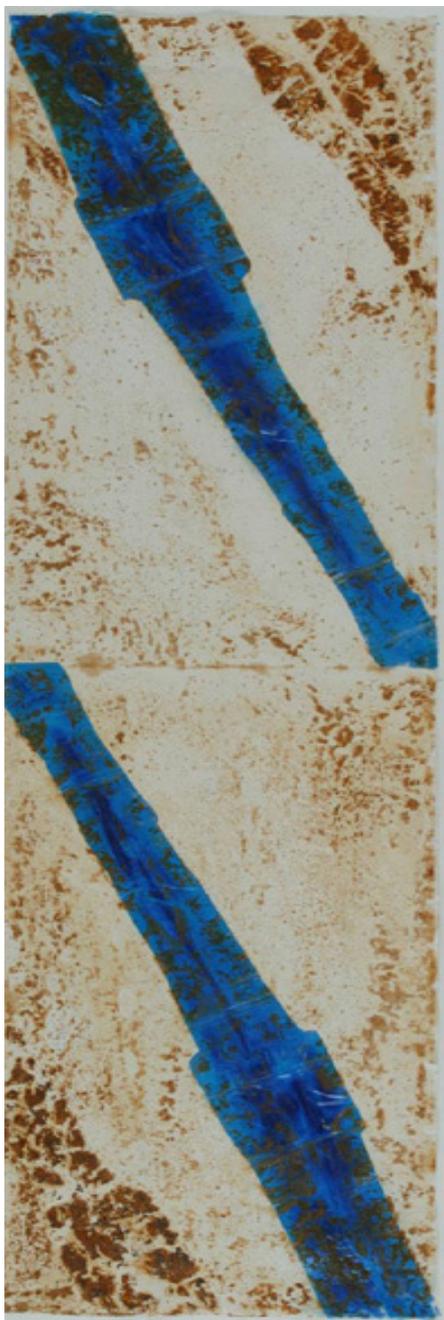
A verticalidade de cada monotipia ainda é separada por uma linha reta, que transforma o suporte em parte superior e inferior. Os fundos marrom-escuros das impressões nos fazem relacioná-los com a Terra; já aqueles com fundos claros, a atmosfera. A superfície da Terra. Observando o conjunto das cinco monotipias, temos ao final a imagem da grade impregnada dos movimentos das pernas, que se fundiram em uma só imagem.



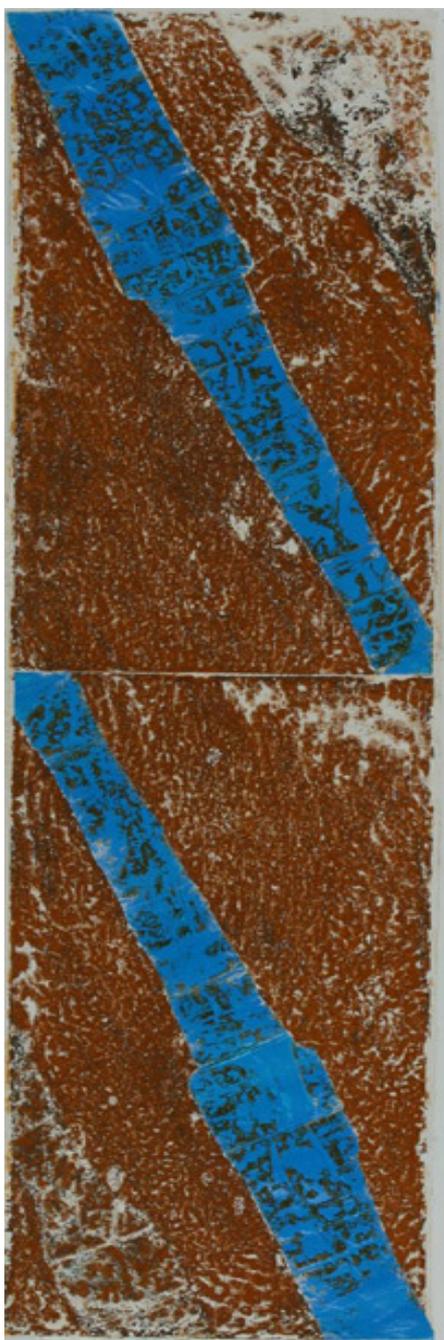
92 - *Caminhantes água 2*. Monotipia.
Ferrugem e plástico sobre cretone,
0,46 x 1,65m.
Marilda Bernardes, 2003.



93 - *Caminhantes água 2*. Monotipia.
Ferrugem e plástico sobre cretone,
0,46 x 1,65m.
Marilda Bernardes. 2003.



94 - *Caminhantes água 2*. Monotipia.
Ferrugem e plástico sobre cretone,
0,46 x 1,65m.
Marilda Bernardes, 2003.



95. *Caminhantes água 2*. Monotipia.
Ferrugem e plástico sobre cretone,
0,46 x 1,65m.
Marilda Bernardes, 2003.

Caminhantes sol, lua e água 3 — As imagens dos *Caminhantes* fundem-se com a terra, sol, lua e águas. Linhas retas cortam as composições em várias partes, propondo um encontro com o espaço. A cor marrom presente nos dois quadrados de cada composição degrada-se em tonalidades ora escura, ora mais claras, até atingir a cor branca. Esses dois quadrados cercam os grandes retângulos localizados no centro dos suportes, que representam os luzeiros e as águas. A materialidade do plástico devido à exposição ao sol por uma semana aparenta-se enrugada, reafirmando o envelhecimento da pele humana.

O sol — A intensidade do brilho do sol sobre a Terra realiza um trajeto, ou então, um caminho. Aqui este luzeiro se apresenta através de um intenso amarelo, que ocupa praticamente a maior parte do suporte. As cores amarelas e ocres contrastam com o branco, manchas compõem as imagens propondo um trajeto através da materialidade que se apresenta na aparência de texturas.

A lua — Os brancos contrastam com os ocres escuros e médios. O efeito da oxidação ultrapassou o tecido atingindo o plástico, possibilitando ao olhar contemplar as manchas amareladas. Estas aparentam aspectos de movimento da parte inferior para o superior, proporcionando uma associação com o vento em movimento.

A água — É composta por um azul celeste sobreposto pela cor ferrugem. Em algumas áreas, as cores misturam-se, tornando em verde ou em um azul puro. A atmosfera azul, uma paisagem celestial. O fundo do mar azul, uma paisagem marinha.

Aqui o corpo se fundiu com a terra, sol, lua e águas. O corpo dos caminhantes. O meu corpo. Tudo se transformou no Universo. Devido à quantidade de plástico, os suportes apresentam-se arredondados. Essas formas arredondadas me fazem associar com as formas redondas do corpo humano. Paulo Sérgio Duarte, referindo-se à obra de Flávia Ribeiro, analisa: “As mantas de Flávia Ribeiro pareciam seres planos [...] Dada a natureza do material, sua queda era quase uniforme, mas permitia ondulações” (Duarte, 2002).



96 - *Caminhantes sol 3*. Monotipia.
Ferrugem e plástico sobre cretone,
0,46 x 1,65m.
Marilda Bernardes, 2003.



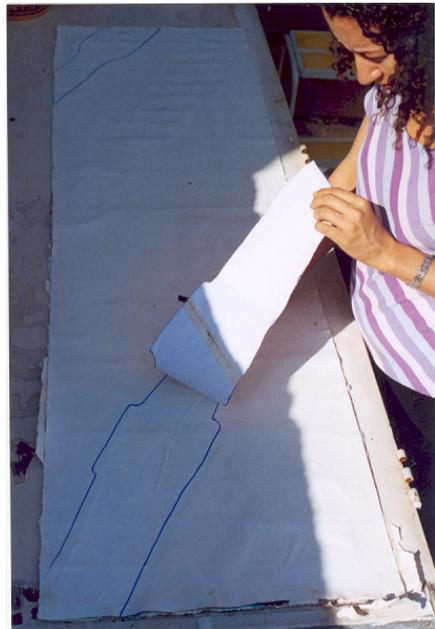
97 - *Caminhantes lua crescente 3*.
Monotipia. Ferrugem e plástico sobre
cretone, 0,46 x 1,65m.
Marilda Bernardes, 2003.



98 - *Caminhantes água terra 3*.
Monotipia. Ferrugem e plástico sobre
cretone, 0,46 x 1,65m.
Marilda Bernardes, 2003.



99 - *Caminhantes água céu 3*. Monotipia.
Ferrugem e plástico sobre cretone,
0,46 x 1,65m.
Marilda Bernardes, 2003.









100 - Processos de impressão das monotipias sobre plástico e chapas de aço.

CONCLUSÃO

A presente pesquisa justifica-se por contribuir com o processo de criação de novas poéticas no campo da arte brasileira. Para tanto, detivemo-nos em compreender o tempo e as cores como fatores importantes no âmbito das artes plásticas. O tempo é um assunto complexo, intrinsecamente ligado ao desenvolvimento cultural, visto que cada cultura tem sua maneira de percebê-lo. No Oriente as pessoas são voltadas em valorizar a natureza; já no Ocidente, o relógio é um objeto controlador de cada momento. Diante da existência de vários tempos, consideramos importantes para esta pesquisa os tempos climáticos, biológicos e o tempo da física. Ao estudarmos o tempo, compreendemos também que a memória e o tempo podem ser considerados a mesma coisa. A memória registra os acontecimentos de um tempo que já passou, mas é este passado o responsável pelo nosso presente.

A ação do tempo sobre a materialidade no cotidiano proporciona o surgimento de imagens, comprovando a existência dos sistemas de autoria do tempo. Dentro desse sistema de criação de imagens, encontramos os fatores entrópicos, responsáveis pela degradação do universo em todas as áreas do conhecimento. Os estudos apontaram ser possível a existência de dois tipos de entropia: a entropia gerada espontaneamente através dos desgastes da natureza e aquela em que o ser humano (artista) desorganiza um material ou uma imagem (desenho, pintura etc.), propondo uma outra ordem. No campo da arte, acreditamos que são utilizados esses dois tipos de entropia, dos quais os artistas têm tirado proveito dentro dessa proposta de desorganização e reorganização para criar suas obras. A degradação possibilita o aparecimento de outras cores que podem ser encontradas nos papéis descolorados e nos fenômenos da oxidação. Esses fatos proporcionaram a compreensão de que existem diversas possibilidades em obter cores nas artes plásticas além daquelas que convencionalmente conhecemos — que é o caso das cores fisiológicas, físicas, químicas e aquelas produzidas a partir dos próprios utensílios utilizados pelo

artista. Comprovamos que as cores se originam de várias maneiras e que sua utilização está relacionada com a sensibilidade do artista.

Os estudos sobre a técnica da monotipia como meio de impressão comprovaram a existência das gravações feitas pelo homem e aquelas que surgem espontaneamente na Natureza. Pude relacionar que as minhas experiências com a gravura e a xilogravura me levaram a caminhar rumo à técnica da monotipia. O fazer gravura possui uma diversidade de normas; a monotipia é um processo espontâneo, em que o artista trabalha livremente. A partir deste pensamento comprovamos que uma monotipia não pode ser considerada gravura, mesmo que se tenha originado dos meios de impressão. A palavra monotipia relaciona-se a algo de caráter especial e único. O conhecimento da obra de Edgar Degas foi um dado relevante neste estudo, que o considera um forte referencial para esta técnica, devido à grande quantidade de monotipias que produziu. Partindo de minhas experiências utilizando os concretos e chapas de aço, constatei que existem várias maneiras e diversos materiais que podem ser utilizados para imprimir uma monotipia.

Diante desses resultados foi possível refletirmos sobre o valor da monotipia no mundo contemporâneo. Qual é a vantagem de utilizar um sistema de reprodução da imagem considerado primário? Acreditamos que esta técnica pode ser uma oportunidade para que as pessoas resgatem os conceitos e o valor de beleza do único, frente às propostas de reprodução que o múltiplo oferece. O século XXI apresenta-se-nos como uma época de grandes avanços na área das tecnologias, o caráter reproduzível da arte contemporânea propõe o distanciamento do objeto único, as linguagens tradicionais de arte como, por exemplo, a monotipia, entram em crise. Na impressão de uma monotipia o artista deixa sua marca na matéria contrariando as reproduções contemporâneas, nas quais é ausente o toque da mão do artista. Diante desses fatos, percebemos que a nossa sociedade foi ultrapassada por um sistema social que cada vez mais adquire o caráter de uma máquina. Acreditamos, entretanto, que o artista, ao utilizar uma técnica, deve pensar na expressividade da obra.

Achei oportuno selecionar artistas, na maioria brasileiros, que configuraram referenciais importantes pela utilização do tempo como construtor de imagens e pelo uso da técnica da monotipia. Observou-se que os artistas estudados têm um histórico no campo das impressões e pintura. Os temas de suas obras estão relacionados ao cotidiano e às situações que acontecem ao seu redor.

Edgar Degas foi apaixonado pelo movimento. Para Daniel Senise o volume é um fator determinante das figuras que expressam a terceira dimensão. Carlos Vergara propõe sentir e pensar a brasilidade e conviver com o chão em que ele pisa. Herman Tacasey modificou um sistema que já estava pronto associando sua obra aos conceitos de entropia. Luise Weiss fundiu sua imagem a partir dos retratos do avô e bisavô paternos. Beatriz Basile Silva Rauscher considerou o tempo um gravador. Flávia Ribeiro imprimiu um corpo vegetal. O contato com a obra destes artistas possibilitou contextualizar minha produção plástica e confirmar meus questionamentos sobre o papel do tempo e a técnica da monotipia nas artes plásticas.

Os resultados plásticos obtidos em *A ação do “tempo impresso” na monotipia* confirmaram a importância do uso de outras técnicas — dentre elas a colagem, o vídeo, a frottagem e a fotografia — para compreensão das imagens realizadas nesta poética. As fotografias *Grades* e *Caminhante* propiciaram criar imagens observando a realidade das sombras projetadas pelo sol sobre as superfícies. Reconheço que este ato me auxiliou na compreensão visual de minha poética, complementado as experiências adquiridas com a Iniciação Científica de que participei em 1997.

As reflexões realizadas a partir das medidas do meu corpo auxiliaram-me decidir os tamanhos das monotipias as quais tiveram como parâmetro minha altura e largura (1,65 m x 0,46 m). Ao refletir sobre meu corpo compreendi que a parte superior é composta pela cabeça, a inferior pelas pernas. Associando esta percepção à superfície da Terra, nas partes superiores da atmosfera habitam os luzeiros e a parte inferior é composta pela terra-superfície em que pisamos. Esses fatores fizeram-me recortar a matriz transformando-a em duas partes.

As construções das monotípias partiram da reflexão de que a Terra pode ser considerada matriz que acolhe a minha sombra e a de outras pessoas, outros corpos caminhantes que se transformaram em sol, lua e água. Todas as composições possuem referências humanas assemelhando-se aos luzeiros e à água. Observando o resultado final das composições, percebemos que as manchas caminham em sentido diagonal, às vezes brancas, às vezes amareladas ou azuis, com a intenção de alcançar as bordas do suporte. O recorte colocado ao contrário propicia associações aos movimentos do ato de caminhar pelas ruas. A colagem do plástico possibilitou que o suporte se apresentasse levemente arredondado, permitindo associações com o corpo humano (meu corpo). Os fundos marrom-escuros das impressões nos fazem relacioná-los com a Terra; já aqueles com fundos claros, com a atmosfera. O resultado final apresenta dois processos de criação: o meu e aquele que o tempo criou a partir da exposição do material na atmosfera, ato pelo qual comprovamos a existência do sistema de co-autoria do tempo em *Uma poética da ação do tempo nas artes plásticas: a monotípia*.

E, por fim, considero o tempo, a materialidade dos plásticos transparentes e a fotografia como fortes apontamentos para futuros estudos. As questões temporais estão diretamente relacionadas com a vida e apresentam-se nos na forma de tempo biológico e o tempo da física. A materialidade dos plásticos transparentes diante do olhar pode ser associada ao visor da máquina fotografia, sendo possível considerar que a fotografia contempla meu interesse em aprofundar conhecimentos sobre esta técnica no fazer artístico.

BIBLIOGRAFIA

Livros

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Petrópolis: Vozes, 2002.

ARNHEIM, Rudolf. *Hacia una psicología del arte: arte y entropia*. Madrid: Alianza Editorial, 1980.

_____. *Arte e percepção visual. Uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira, 1996.

AMARAL, Aracy A . *Projeto construtivo da arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1977.

ARGAM, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1988.

BADE, Patrick. *Degas*. Lisboa: Estampa, 1992.

BACHELARD, Gaston. *Dialética da duração*. São Paulo: Ática, 1988.

BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BISCHOFF, Ulrich. *Max Ernest. Para além da pintura*. Germany: Benedikt Taschen Verlag GmbH, 1993.

- BRILL, Alice. *Da arte e da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- BUENO, Maria Lúcia. *Artes plásticas no século XX*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.
- BUSSELLE, Michael. *Tudo sobre fotografia*. São Paulo: Pioneira, 1979.
- BUTI, Marco Francesco. *Ir, passar, ficar. Tese de doutorado, USP. São Paulo, 1998*.
- CARMO, Paulo Sérgio. *Merleau-Ponty: uma introdução*. São Paulo: Educ, 2000.
- CHIPP, Hersel B. *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- COSTELLA, Antonio. *Introdução à gravura e história da xilografia*. Campos do Jordão: Mantiqueira, 1984.
- COVENEY, Peter. *A flecha do tempo*. São Paulo: Siciliano, 1993.
- DAIX, Pierre. *Picasso o Criador*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- DELEUZE, Giles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DERDICK, Edith. *Formas de pensar o desenho*. São Paulo: Scipione, 1989.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DOMINGUES, Diana. *A arte no século XXI. Humanização das tecnologias*. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

- DÓRIA, Maria Bonomi Renato. *Gravura arte brasileira do século XX*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.
- DUARTE JUNIOR, João Francisco. *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. Tese de doutorado, Unicamp. Campinas, 2000.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1993.
- EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte. Um estudo sobre a psicologia da imaginação artística*. Rio de Janeiro: Zahar, s.d.
- EHRENSWEIG, Anton. *Psicanálise da percepção artística. Uma introdução à teoria da percepção inconsciente*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.
- ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Gallimard, 1969.
- ESSERS, Volkmar. *Henri Matisse 1869-1954*. Paris: Taschen, 1989.
- FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1991.
- GENTIL, Vicente. *Corrosão*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Ática, 1996.
- GIMFERRER, Pere. *Max Ernest*. Rio de Janeiro: Editora. Livro Técnico S.A., 1983.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Doutrina da cores — J.W. Goethe*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

KLABIN, Vanda Magia. *Richard Serra*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Helio Oiticica, 1997.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminho da escultura moderna*. Martins Fontes: São Paulo, 1998.

KRAUSS, Rosalind. *Formeless*. Nova Iorque: Zonne Book, 1997.

KLINTOWITZ, Jacó. *Versus: 10 anos de crítica de arte*. São Paulo: Espade, 1978.

LIGHTMAN, Alan. *Sonhos de Einstein*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário*. São Paulo: Edusp, 1993.

MALINOWSKI Bronislaw. *Uma teoria científica da cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1970.

MANNERING, Douglas. *Vida e obra de Degas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MIRÓ, Joan. *A cor dos meus sonhos*. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.

MOLES, Abraham A. *Teoria dos objetos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

PANNOMI, Fábio Domingos. *Investigação elipsométrica do efeito do ar atmosférico sobre o aço carbono e um aço patinável*. Dissertação de mestrado, USP. São Paulo, 1988.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1969.

- PINTO, Karen Astrid Muller. *A poética do corpo em movimento: do conhecimento à expressão*. Tese de doutorado, ECA, USP. São Paulo, 2002.
- PRIGOGINE, Ilya. *O nascimento do tempo*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- RAUSCHER, Beatriz Basile da Silva. *Xilogravuras secas: O estudo de um meio de linguagem*. Dissertação de mestrado, Unicamp. Campinas, 1993.
- RESENDE, Ricardo. *Gravura. Arte brasileira no século XX. Desdobramento da gravura contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.
- RICHTER, Hans. *Dadá arte e antiarte*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- RUSSELL, Bertrand. *ABC da relatividade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.
- SANTAELA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- TALL, Edward T. *A dimensão oculta*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- TARKOVSKIAEI, Andreaei Arsensevich. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- THOMSON, Richard. *Degas. Les nus*. Paris: Nathan, 1998.
- UNESP. *Coordenação Geral de Bibliotecas. Normas para publicações da Unesp*. São Paulo: Editora Unesp, 1994, 4 vols.
- YOURCENAR, Marguerite. *O tempo, esse grande escultor*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

WISNESKI, Kurt. *Monotype/Monoprint History and techniques*. Nova Iorque: Bullbrier Press, 1995. Tradução de: Silvana Silva Feitosa.

Catálogos

ARAUJO, Emanuel. “Carlos Vergara: à procura da cor brasileira”, In Carlos Vergara: 1989-1999. Catálogo de Exposição. São Paulo: Pinacoteca, 1999.

BOYLE, Família. 19ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987.

CLARK, Lygia. *Caminhando*. Barcelona: Fundação Antoni Tàpies, 1997.

DUARTE, Paulo Sergio. *Repouso em movimento*. São Paulo: Galeria Millan, 2002.

FARIAS, Agnaldo. *Carlos Fajardo*. XIV Exposição internacional de Arte da Bienal de Veneza. S.n.t. [1993?].

KENDALL, Richard. *Degas landscapes*. Houston: Yale Press, 1993.

MILLAN, Galeria. “Flavia Ribeiro”, In Catálogo de Exposição. São Paulo: Galeria Millan, 1988.

ROESLER, Galeria Nara. “Carlos Vergara”, In Carlos Vergara. São Paulo: Galeria Nara Roesler, 2001.

ROSA, Rafael Vogt Maia. *Universalis*. XXIII Bienal Internacional São Paulo. Fundação Bienal. São Paulo, 1996.

ROSA, Rafael Vogt Maia. 5th International Istanbul Biennial. In Catálogo de Exposição. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo, 1997.

ROSA, Rafael Vogt Maia. Corpus Consociatus. In Catálogo de Exposição. Galeria Millan. São Paulo, 1999.

ROSA, Rafael Vogt Maia. *Herman Tacasey*. In Catálogo de exposição Herman Tacasey, Centro Cultural Maria Antonia. São Paulo, 2002.

SOUSA, Valmir de. XXII Bienal Internacional de São Paulo. In Catálogo de Exposição. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo, 1994.

TULLIS, Garner. Garner Tullis Workshop. In Catálogo de Exposição. São Paulo: MAM, 1995.

Artigos em revistas

LAGNADO, Lisete. “Daniel Senise: conquistando o volume”, *Galeria*, nº 13, 1988.

PANNOMI, Fabio Domingos e WOLYNEC, Stephn. “A ferrugem que protege”, *Ciência*, V. ID, n 57, Ed. SBPC, 1989.

PIMENTA, Ângela e NAVES, Rodrigo. “O talento maior de Serra, *O desequilibrista*”, *Veja*, nº 48, 1997.

Jornais

AUGUSTO, Sergio. Rauschenberg. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 de junho 1992. Caderno Mais, p. 11.

MARTINS, Marília. “O lixeiro da artes plásticas”, *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 9 de junho 1992. Ilustrada.

Sites

MARTINS, Floriano. “Max Ernest: além da pintura”, p. 1, acessado em 2001.
<<http://www.secrel.com.br/jpoesia/ag4ernst.html>>

SAMAIN, Etiene. “Fotografia, morte e história”, pp. 3-4, acessado em 2000
<<http://www.studium.iar.unicamp.br/seis/morte/pg3.htm>>

SPROVIERO, Mario Bruno. “Entropia: ‘progresso’ para a destruição!”, pp. 1-10, acessado em 2001.
<<http://www.hottopos.com/vdletras2/mario.htm>>

LISTA DE IMAGENS

1.	<i>Sem título.</i> Monotipia. Concreto e pigmentos sobre cretone, 3,00 x 2,00m. Marilda Bernardes, 1995.....	16
2.	<i>Sem título.</i> Monotipia. Concreto e pigmentos sobre cretone, 2,00 x 2,00m. Marilda Bernardes, 1995.....	17
3.	<i>Sem título.</i> Monotipia. Concreto e pigmentos sobre cretone, 1,50 x 2,00m. Marilda Bernardes, 1995.....	18
4.	<i>Sem título.</i> Monotipia. Concreto e pigmentos sobre cretone, 1,00 x 2,00m. Marilda Bernardes, 1995.....	19
5.	Processos de impressão das monotipias sobre os concretos, 1995....	20
6.	<i>Sem título.</i> Monotipia. Ferrugem sobre cretone, 1,95 x 2,00m. Marilda Bernardes, 1996.....	21
7.	<i>Sem título.</i> Monotipia. Ferrugem sobre cretone, 1,50 x 2,00m. Marilda Bernardes, 1996.....	22
8.	<i>Sem título.</i> Monotipia. Ferrugem sobre cretone, 1,66 x 2,00m. Marilda Bernardes, 1996.....	23
9.	<i>Sem título.</i> Monotipia. Nylon polivinil ferrugem sobre cretone, 1,20 x 2,00m. Marilda Bernardes, 1996.....	24
10.	<i>Sem título.</i> Monotipia. Nylon polivinil ferrugem sobre cretone, 1,20 x 2,000m. Marilda Bernardes .1996.....	25
11.	<i>Sem título.</i> Monotipia. Nylon polivinil ferrugem sobre cretone, 0,60 x 2,00m. Marilda Bernardes, 1996.....	26
12.	Processos de impressão das monotipias sobre chapas de aço, 1996.	27
13.	<i>O homem que anda.</i> Bronze, 84 cm. Rodin, 1877.....	37
14.	<i>Fontaine</i> (ready-made). Porcelana, 61cm. Marcel Duchamp, 1917....	37
15.	<i>Iestia.</i> Bronze e veludo, dimensão variável. Flávia Ribeiro, 2001.....	38
16.	<i>Caminhando.</i> Papel com várias dimensões Lygia Clark, 1964.....	39
17.	<i>Visão superior da escada.</i> Acrílico sobre tela, 1,00x0,90 m. Marilda Bernardes,1994.....	42
18.	<i>Curvas da escada.</i> Acrílico sobre tela, 1.00x0,90 m. Marilda Bernardes, 1994.....	43
19.	<i>Detalhe da escada.</i> Acrílico sobre tela, 1,00x 0,90 m. Marilda Bernardes, 1994.....	43
20.	<i>Degraus da escada.</i> Acrílico sobre tela, 1,00x1,00 m. Marilda Bernardes, 1994.....	44
21.	<i>Ferragens da torre.</i> Acrílico sobre tela, 1,10x1,30 cm. Marilda Bernardes,1994.....	44
22.	<i>Muro.</i> Monotipia sobre papel de poliéster, 2,40x2,10 cm. Carlos Vergara, 1994.....	47
23.	<i>Disco.</i> Xero/ gravura em papel sulfite, 44x28 cm. Beatriz Basile da Silva Rauscher, 1993.....	49
24.	<i>Sem título.</i> Acrílico sobre tela, 1,20x 0,60 cm. Marilda Bernardes, 1993	58
25.	<i>Sem título.</i> Acrílico sobre tela, 1,20x 0,60 cm. Marilda Bernardes, 1993.....	58

26.	<i>Sem título.</i> Acrílico sobre tela, 1,00x0,90 cm. Marilda Bernardes, 1993.....	59
27.	<i>Sem título.</i> Acrílico sobre tela, 0,80x0,80 cm. Marilda Bernardes, 1993.....	59
28.	<i>A Família do pintor.</i> óleo sobre tela 1,43x1,94 cm. Henry Matisse, 1911.....	65
29.	<i>Ambiente Vermelho.</i> Instalação. Marilda Bernardes, 2000.....	66
30.	<i>Sem título.</i> Xilogravura sobre papel 45,50x 25,50cm. Marilda Bernardes,1995.....	70
31.	<i>Sem título.</i> Xilogravura sobre papel 45,50x 27,52cm. Marilda Bernardes,1995.....	70
32.	<i>Dorço Feminino.</i> Pastel sobre monotipia 0,58x0,42cm. Edgar Degas, (1834-1917).....	77
33.	<i>A Estrela.</i> Pastel sobre monotipia 0,58x42cm. Edgar Degas.....	84
34.	<i>Sem título.</i> Técnica mista sobre tela 268x212cm. Daniel Senise.....	85
35.	<i>Tríptico Pantanal.</i> Monotipia sobre lona crua 100x290cm. Carlos Vergara, 1997.....	87
36.	Jacarés do Pantanal.....	87
37.	<i>Sem título.</i> Instalação vidros gravados, vidros fundidos e ferro, 5x5m. Herman Tacasey, 2002.....	90
38.	<i>Retratos.</i> Monotipia sobre papel 0,80 x 0,60cm. Luise Weiss, 1995....	92
39.	<i>Terra.</i> Xero/ gravura em papel sulfite. 44x28 cm. Beatriz Basile da Silva Rauscher, 1993.....	95
40.	<i>Floribus Explere.</i> Mista sobre papel 70x65 cm. Flávia Ribeiro, 1995/96.....	96
41.	<i>"Inventário".</i> Cimento e cola sobre papel canson, 5,00 x 2,00m. Marilda Bernardes, 1995.....	105
42.	<i>Semelhantes.</i> Papelão sobre cretone, 0,50 x 0,65 cm. Marilda Bernardes, 1997.....	106
43.	<i>Trajatória.</i> Papelão sobre cretone. 0,32 x 0,47 cm. Marilda Bernardes,1997.....	107
44.	<i>Imagem em quadrinhos.</i> Papelão sobre cretone, 0,13 x 0,89cm. Marilda Bernardes, 1997.....	107
45.	<i>Espaço terreno.</i> Papelão sobre cretone, 0,29 x 0,42 cm. Marilda Bernardes,1997.....	107
46.	<i>Mão agarrando o chumbo.</i> Filme. Richard Serra, 1969.....	109
47.	<i>Impressamente.</i> Vídeo. Marilda Bernardes, 1999.....	110
48.	<i>Eva a única que nos resta.</i> Óleo e gesso sobre cartão, 0,50x0,25cm. Max Ernest, 1925.....	112
49.	<i>Confidências.</i> Frottagem lápis sobre papel, 0,42x0,25cm. Max Ernest, 1925.....	113
50.	<i>Os costumes das folhas.</i> Frottagem lápis sobre papel, 42,7x0,26cm. Max Ernest,1925.....	113
51.	<i>Tronco de árvore.</i> Frottagem sobre sulfite, 0,30x0,20cm. Marilda Bernardes, 2000.....	114
52.	<i>Auto retrato.</i> Frottagem lápis sobre papel, 0,30x0,20cm. Marilda Bernardes, 2000.....	114

53.	<i>Grade</i> . Fotografia, 2001.....	118
54.	<i>Caminhante</i> . Fotografia, 2001.....	118
55.	Peça utilizada para testar impressões sobre o ferro, 1995.....	120
56.	Microscópio óptico onde foi monitorado o processo de corrosão das chapas de aço, 1997.....	121
57.	Esquema da disposição das amostras de aço, 1997.....	122
58.	Superfície da disposição das amostras de aço, 1997.....	122
59.	Fachada do Centro de Apoio Turístico Tancredo Neves, Belo Horizonte. “Rainha da Sucata”.....	122
60.	<i>Sem título</i> . Ferrugem sobre Cretone 2,00x1,00m. Marilda Bernardes, 1996.....	123
61.	Tubulações do DMAE construídas com aço SAC41, 1997.....	124
62.	<i>Grade</i> . Fotografia sobre eucatex.0,70x0,20 cm. Marilda Bernardes, 2001.....	125
63.	<i>Caminhante</i> . Fotografia. Detalhe. 2001.....	126
64.	Medidas da altura e da largura do corpo de Marilda Bernardes, 2003..	127
65.	Copiando sombras de pernas sobre matizes de aço carbono, 2003...	127
66.	Sacolas descartáveis amarela, azul e branca.....	129
67.	<i>Textura 1</i> . Monotipia. Ferrugem sobre cretone, 1,00x0,50cm. Marilda Bernardes, 2002.....	130
68.	<i>Textura 2</i> . Monotipia. Ferrugem sobre cretone, 1,00x0,50cm. Marilda Bernardes, 2002.....	131
69.	<i>Textura 3</i> . Monotipia. Ferrugem sobre cretone, 1,00x0,50cm. Marilda Bernardes, 2002.....	132
70.	<i>Grade 1</i> . Monotipia. Ferrugem sobre cretone, 1,00x0,70cm. Marilda Bernardes, 2002.....	133
71.	<i>Grade 2</i> . Monotipia. Ferrugem sobre cretone, 1,00x0,70cm. Marilda Bernardes, 2002.....	134
72.	<i>Grade 3</i> . Monotipia. Ferrugem sobre cretone, 1,00x0,70cm - Marilda Bernardes, 2002.....	135
73.	<i>Caminhante 1</i> . Monotipia. Ferrugem sobre cretone, 0,70x0,50cm. Marilda Bernardes, 2002.....	136
74.	<i>Caminhante 2'</i> . Monotipia. Ferrugem sobre cretone, 0,70x0,50cm. Marilda Bernardes, 2002.....	137
75.	<i>Caminhante 3</i> . Monotipia. Ferrugem e pigmentos sobre cretone, 0,60x0,30cm. Marilda Bernardes, 2002.....	137
76.	<i>Caminhante 4</i> . Monotipia. Ferrugem e pigmentos sobre cretone, 0,60x0,30cm. Marilda Bernardes, 2002.....	139
77.	<i>Acaso 1</i> . Monotipia. Ferrugem sobre plástico, 0,74x0,51cm. Marilda Bernardes, 2002.....	140
78.	<i>Acaso 2</i> . Monotipia. Ferrugem sobre plástico, 1,00x30cm. Marilda Bernardes, 2002.....	141
79.	<i>Acaso 3</i> Monotipia. Ferrugem sobre plástico, 1,00x30cm. Marilda Bernardes, 2002.....	142
80.	<i>Grade e Caminhante 1</i> . Monotipia. Ferrugem sobre cretone,1,00x0,50cm. Marilda Bernardes, 2002.....	143
81.	<i>Grade e Caminhante 2</i> . Monotipia. Ferrugem sobre	

	cretone, 1,00x0,30cm. Marilda Bernardes, 2002.....	144
82.	<i>Caminhantes terra</i> . Monotipia. Ferrugem e plástico sobre cretone. 0,46 x 1,65m. Marilda Bernardes, 2003.....	146
83.	<i>Caminhantes terra</i> . Monotipia. Ferrugem e plástico sobre cretone, 0,46 x 1,65m. Marilda Bernardes, 2003	147
84.	<i>Caminhantes lua 1</i> . Monotipia. Ferrugem e plástico sobre cretone, 0,46 x 1,65m. Marilda Bernardes, 2003	149
85.	<i>Caminhantes sol 1</i> . Monotipia. Ferrugem e plástico sobre cretone, 0,46 x 1,65m. Marilda Bernardes, 2003.....	150
86.	<i>Caminhantes lua1</i> . Monotipia. Ferrugem e plástico sobre cretone, 0,46 x 1,65m. Marilda Bernardes, 2003	151
87.	<i>Caminhantes água 1</i> . Monotipia. Ferrugem e plástico sobre cretone, 0,46 x 1,65m. Marilda Bernardes, 2003.....	152
88.	<i>Caminhantes sol 2</i> . Monotipia. Ferrugem e plástico sobre cretone, 0,46 x 1,65m. Marilda Bernardes, 2003.....	154
89.	<i>Caminhantes sol e lua 2</i> . Monotipia. Ferrugem e plástico sobre cretone, 0,46 x 1,65m. Marilda Bernardes, 2003.....	155
90.	<i>Caminhantes lua minguante 2</i> . Monotipia. Ferrugem e plástico sobre cretone, 0,46 x 1,65m. Marilda Bernardes, 2003	156
91.	<i>Caminhantes lua cheia 2</i> . Monotipia. Ferrugem e plástico sobre cretone, 0,46 x 1,65m. Marilda Bernardes, 2003.....	157
92.	<i>Caminhantes água 2</i> . Monotipia. Ferrugem e plástico sobre cretone, 0,46 x 1,65m. Marilda Bernardes, 2003.....	159
93.	<i>Caminhantes água 2</i> . Monotipia. Ferrugem e plástico sobre cretone, 0,46 x 1,65m. Marilda Bernardes, 2003	160
94.	<i>Caminhantes água 2</i> . Monotipia. Ferrugem e plástico sobre cretone, 0,46 x 1,65m. Marilda Bernardes, 2003.....	161
95.	<i>Caminhantes água 2</i> . Monotipia. Ferrugem e plástico sobre cretone, 0,46 x 1,65m. Marilda Bernardes, 2003.....	162
96.	<i>Caminhantes sol 3</i> . Monotipia. Ferrugem e plástico sobre cretone, 0,46 x 1,65m. Marilda Bernardes, 2003.....	164
97.	<i>Caminhantes lua crescente 3</i> . Monotipia. Ferrugem e plástico sobre cretone, 0,46 x 1,65m. Marilda Bernardes, 2003.....	165
98.	<i>Caminhantes água mar 3</i> . Monotipia. Ferrugem e plástico sobre cretone, 0,46 x 1,65m. Marilda Bernardes, 2003	166
99.	<i>Caminhantes água céu 3</i> . Monotipia. Ferrugem e plástico sobre cretone, 0,46 x 1,65m. Marilda Bernardes, 2003.....	167
100.	Processos de impressão das monotipias sobre plástico e chapas de aço.....	171

