

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
UNICAMP**

**INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM ARTES**

Desenhos e Pinturas: Expressão e Construção
Fábio de Bittencourt

Campinas – fevereiro de 2005

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
UNICAMP**

**INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM ARTES**

Desenhos e Pinturas: Expressão e Construção

Fábio de Bittencourt

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da Unicamp como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes sob a orientação da Prof^a Dra. Luise Weiss.

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**
Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8ª / 6244

| | |
|-------|--|
| D351d | De Bittencourt, Fábio. Desenhos e pinturas: expressão e construção. / Fábio De Bittencourt. – Campinas, SP: [s.n.], 2006. Orientador: Luise Weiss. Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. 1. Desenho. 2. Pintura. 3. Expressão. 4. Expressionismo. 5. Processo criativo I. Weiss, Luise. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. |
|-------|--|

Título em inglês: “Drawings and pictures: expression and construction”
Palavras-chave em inglês (Keywords): Drawing – Picture – Expression - Expressionism
Creative process
Titulação: Mestre em Artes
Banca examinadora:
Prof. Dr^a Luise Weiss
Prof. Dr^a Marco Antônio Buti
Prof. Dr^a Lygia Arcuri Eluf
Prof. Dr. Roberto Berton de Ângelo
Prof^a Dr^a Maria de Fátima Morethy Couto
Data da defesa: 25 de Fevereiro de 2005

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo
Mestrando **Fábio de Bittencourt** - RA 850327, como parte dos requisitos para a obtenção do
título de **MESTRE EM ARTES**, apresentada perante a Banca Examinadora:

Profa. Dra. Luise Weiss - DAP/IA - UNICAMP
Presidente/Orientador

Prof.Dr.Marco Francesco Buti - DAP/ ECA - USP
Membro Titular

Profa.Dra. Lygia Arcury Eluf - DAP/IA - UNICAMP
Membro Titular

85874008

Dedico a minha mãe
Lúcia Maria

Agradecimentos

Desejo expressar minha gratidão àqueles que, de diferentes formas, muito contribuíram para o desenvolvimento dessa dissertação de mestrado.

Antes de mais nada, quero agradecer especialmente à Professora Dra. Luise Weiss pela disposição, pelo estímulo e pela precisa orientação que ajudaram-me a produzir mais do que uma análise e a encarar a vida acadêmica de uma forma muito enriquecedora.

Aos professores Regina Aparecida Polo Muller, Maria de Fátima Moretti Couto, Roberto Berton de Ângelo, Lygia Arcuri Eluf, Marco Antonio Buti e Paulo Mugayar Kuhl pela atenção e orientação.

À Traço Publicações, a Flávia Fabio, Fabiana Grassano, João André Garboggini e Maria Cecília Campos pelo apoio técnico e incentivo.

Resumo

Esta dissertação trata de um processo de produção em Artes Visuais, enfocando os desenhos e as pinturas realizadas pelo autor entre 1993 e 2004. Compreende uma análise da produção, descrevendo-se materiais e procedimentos, bem como a exposição de séries de obras realizadas antes e depois da pesquisa. A primeira parte constitui o ponto de partida para a reflexão sobre os procedimentos e a relação entre eles e o modo pelo qual o autor constrói sua linguagem. A segunda parte mostra como mudanças podem ser observadas em seu processo de produção. Por outro lado, a análise mostra como toda a trajetória do artista, do passado aos dias de hoje, bem como sua obra pode ser contextualizada no campo do expressionismo.

Abstract

This dissertation is on a production process in visual arts focusing the designs and the paintings made by the author from 1993 to 2004. It is an analysis of the production, describing material and procedures as well as the exhibition of the series of artworks, made before and during the research. The first part is the starting point for thinking about procedures and the relationship between them and the way by which the author have built his language. The second part shows how changes can be observed .in his production process. On the other hand, the analysis shows how all the artist's trajectory from the past to nowadays can be contextualized in the expressionist field as well as his work itself.

Sumário

| | |
|--|------|
| Agradecimentos..... | ix |
| Resumo..... | xi |
| Abstract..... | xiii |
| Introdução..... | 01 |
| Capítulo 1: As obras..... | 03 |
| Capítulo 2: Processo Criativo..... | 21 |
| Conclusão..... | 39 |
| Bibliografia..... | 45 |
| Anexo 01: Agendas – caderno de desenhos..... | 49 |
| Anexo 02: Pinturas..... | 67 |
| Anexo 03: Artistas..... | 80 |

Introdução

O objetivo dessa pesquisa foi a realização de séries de desenhos e pinturas que, dando continuidade a minha produção artística e reunidas juntamente com trabalhos anteriores na exposição constitutiva desta dissertação, permitiu uma análise e reflexão de um processo de produção em Artes Visuais.

A necessidade desta reflexão surgiu e no desenvolvimento de series de trabalhos criados a partir de 1998 como "Elucidário" (1998), "Psicopompo", (2000) e "Retratos"(2001).

Nestas series era recorrente o procedimento de na tentativa de construir algumas figuras a técnica própria da minha expressividade alterava profundamente o resultado. Neste sentido, a autonomia da técnica se revelava de maneira mais contundente com relação às experiências passadas onde prevalecia um procedimento mais construtivo. Isto é, na conformação da obra, as ações plásticas como escorridos, raspagens, veladuras e acidentes técnicos passaram a ser relevantes. Por outro lado as bases da poética expressionista em minha obra sempre estiveram presentes na abordagem dos temas colhidos no cotidiano, na gestualidade, na subjetividade, na carga emocional da fatura técnica.

Na verdade minha formação deu-se em ambientes de influência tradicionalmente expressionista como o Museu Lasar Segall e no contato com os alunos artistas que tiveram, assim como eu, uma formação tradicional nas técnicas do desenho e da pintura no sentido de desenvolver conceitos básicos de domínio técnico.

Isto se deu no período de 79 a 81, vindo a coincidir com o ressurgimento da pintura nos anos 80, nomeada como Neo-Expressionista, Bad Painting ou Transvanguarda, a qual passei a me identificar e estudar acompanhando os artistas deste movimento, de modo a alimentar o investimento feito até então na busca de uma linguagem própria e contemporânea.

Esta dissertação trata de, através da análise de conjuntos de obras, propor esta contextualização e descrever um processo particular de criação como

contribuição à pesquisa em Artes Visuais.

Os conjuntos de obras escolhidos para análise e que são exibidos na defesa desta dissertação compreendem desenhos em agendas – cadernos de desenhos [1993-2003], as séries "Elucidário" [1998], "Psicopompo"[2000], "Retratos"[2001], "Auto-retratos"[2002], "Mickeyes"[2002], "Paisagens"[2003] e "Tributo" [2003-2005].

A dissertação apresenta no primeiro capítulo, a descrição das obras, no segundo capítulo, o processo criativo e na conclusão, os resultados da análise deste material descritivo.

CAPÍTULO I

As Obras

01. Agendas- cadernos de desenhos

Esta série extensa tem origem no meu passado, resgatando-se uma série de 10 agendas, datadas dos anos de 1993 a 2003, como uma amostra da manifestação espontânea do desenho em meu processo criativo. A agenda é um suporte prático e imediato enquanto possibilidade expressiva, abarcando o registro direto de minhas idéias, captando o momento em que surgem e fazendo uma conexão imediata com o meu cotidiano e universo circundante, um processo artístico fluente no dia a dia. Enfim, ela é um meio de guardar a memória, captando instantaneamente os sentimentos.

De início, observando o surgimento das imagens nas agendas como, por exemplo, no ano de 1993[ver anexo 01. imagem:01], vemos nas folhas, composições carregadas de imagens que se misturam com textos, quase como uma linguagem "caótica" ou "desconexa" como uma escrita automática, um processo similar ao usado pelos surrealistas, deixando aflorar possivelmente um "inconsciente adormecido" que emerge com uma organização própria com liberdade expressiva e diversidade de técnicas.

Com relação às questões temáticas destas primeiras agendas, suas páginas apresentam composições figurativas. A figura humana aparece, ora facetada ou seccionada, misturando-se com a imagem de um animal, ou agrupa-se, onde figuras alongadas aludem ao universo musical. Muitas vezes estas imagens são a gênese de um trabalho posterior como vemos na imagem abaixo da página[ver anexo 01:imagem 2], onde a figura simbólica de uma mulher com forma cordial e crucifixo veio originar objetos¹ futuros. Estes seres surgem de um universo íntimo e interiorizante, muitas vezes contextualizados no cotidiano do

¹ Estes objetos compõem a série intitulada "Bonecas" realizada pelo artista nos anos 93-94 criados a partir de estudos em desenho.

artista. Os personagens sinistros do ambiente musical e noturno figuram nestas composições híbridas.

A rudeza com que são representados remontam a vontade de tentar reanimar o espírito de uma "pureza" e "esterilidade" técnica e expressiva. Mesmo estudando os princípios básicos da construção da figura humana, através dos métodos de estudo da anatomia humana e expressividade da forma, opto em resgatar, antes de mais nada, a minha expressividade onde técnica, forma e expressão funcionam de maneira conjunta. Sendo assim, existe um privilégio da expressão destas figuras representadas, em detrimento de conceitos pré estabelecidos em convenções. O princípio da negação da imagem da figura humana proporcional está presente nesta construção. Esta negação é fundamentada no propósito do artista, no seu cotidiano e no vínculo da sua obra com uma resistência ideológica, no caso sua ligação com movimentos alternativos como o meio "underground", musical, noturno e urbano.

Nestas composições, [ver anexo 01:imagens 03 e 04] agenda 1993, experimento uma variedade de imagens que transbordam da minha memória e do meu inconsciente, deixando fluir instantaneamente num contínuo de figuras. A meu ver, estas composições remontam a obras de artistas que trafegam no limite do expressionismo e do surrealismo. Neste, sentido meu trabalho se aproxima de correntes da produção contemporânea como o Neo-expressionismo ou Nova-figuração pelo seu caráter narrativo, figurativo, expressivo e simbólico, verificado na gênese destas composições. [ver anexo 01:imagem 07]

Na agenda de 1997, utilizando as técnicas do grafite e da esferográfica, revelei preocupações com o meu cotidiano mais rotineiro, imagens de minha casa, cafeteiras de bar, uma santa de costas- retratada numa procissão religiosa local- ou o retrato de uma mulher junto a uma forma híbrida- entre a imagem de uma rosa e da figura humana- revelam o transbordamento do meu inconsciente na vontade de expressar meus sentimentos.[ver anexo 01:imagem 05]

A partir de 1998, fica claro a predominância nos desenhos destas agendas uma imagem muito peculiar - a imagem da cabeça humana. Estas agendas vão

retratar de uma maneira múltipla e obsessiva imagens de cabeças dentro de uma grande variedade técnica, formal e expressiva. Brotando inconscientemente no papel percebo minha intenção na busca incessante de soluções em resolver a problemática da estrutura e sua expressão. Retomo constantemente esta imagem, variando em sua estrutura, expressão e composição. Combinadas a outras imagens como elementos gráficos, letras, e formas orgânicas vão compor um universo lírico, como fruto do próprio exercício mental do desenho, tendo como símbolo principal esta imagem originária. [ver anexo 01:imagens 11 e 12]

Já as imagens feitas a partir do ano de 1999, agendas de 1999 a 2001, apresentam composições indefinidas ou híbridas, transpondo os limites entre a figura e a paisagem. Observamos nos desenhos, estas imagens em sobreposições com técnicas variadas como giz de cêra, pastel ou esferográfica.

Na agenda de 2000 temos o surgimento de pequenos estudos feitos com a imagem do Mickey, seriam os primeiros reflexos relativos a uma série de pinturas surgidas a partir do ano 2002. [ver anexo 01:imagens 09]

A agenda de 2001 apresenta inovações técnicas, um maior investimento com relação à utilização de materiais e técnicas empregadas. Exploro variadas técnicas como o gizão, o guachê, o nanquim[seco ou aguado], o pastel e as canetas esferográficas e surge a técnica da monotipia [ver anexo 01:imagem 14]. Ao desenhar uma imagem no papel com o giz pastel oleoso, esta imagem é reproduzida em rebatimento na página lateral pelo próprio peso do papel ao fechar da agenda. A imagem obtida por espelhamento é um exemplo da casualidade técnica. Estas composições em número de 16, são imbricadas pelo excesso de traços escuros preenchendo o espaço, resultando numa monotipia feita com duas imagens. Estes desenhos trazem a questão da dualidade da imagem em seu espelhamento, revelando em sua expressão sentimentos de apreensão e dúvida nesta duplicidade. Estas imagens configuram uma dualidade entre paisagem e figura humana que causa uma impressão indefinida, tendendo a uma abstração.

O aparecimento de duas pequenas composições em nanquim e lápis dermatográfico, retratando objetos - natureza morta- na agenda de 2002, vai ser

decisivo para a mudança dos elementos compositivos e simbólicos nas obras subsequentes. Imagens de um crânio, um telefone celular e duas aparas de unha são suficientes para implantar uma nova vertente expressiva em minha obra, a possibilidade de compor um universo múltiplo, aberto em sua significação, oriundo da aglutinação espontânea e inconsciente de vários elementos simbólicos. [ver anexo01:imagem 15]

A partir de então, e de uma maneira semelhante, realizarei composições em outras técnicas de desenho e pintura, permitindo uma abertura conceitual e temática em minha produção. Estas composições simbólicas serão as bases estruturais da série "Tributo" que veremos adiante.

Os materiais com que o desenho é executado nestas agendas são em sua maioria de uso cotidiano, ou seja utilizados não para a prática exclusiva do desenho artístico e sim para a escrita comum como canetas esferográficas e lápis grafite. Por outro lado, temos também configurações realizadas com o gizão de cera -estaca, o lápis dermatográfico e canetas tipo hidrocor. [ver anexo 01:imagem 12]

Nos procedimentos adotados na construção destes desenhos, acabo por edificar uma plataforma segura como base para a realização de outros trabalhos em suportes variados. Este mesmo processo é que vai ordenar a construção de uma linguagem pictórica em minha obra, o aspecto gráfico, o acaso- a emergência de imagens da memória e do inconsciente, um aparente caos e desordem, mas na verdade de uma organização interna correspondendo aos instintos e sentimentos interiores do meu ser. Estes aspectos estarão a serviço na construção da obra, modelados por processos de sobreposições, justaposições, onde as imagens se confundem, esvaziam-se e reafirmam sua identidade num ciclo contínuo, onde veladuras e apagamentos com a tinta acrílica, o verniz, o carvão ou o papel de sêda velam, revelando uma matéria fruto da incerteza e da somatória de correções e insatisfações do sujeito na busca de sua perfeição. [ver anexo 02: imagens 23]

02.Elucidário

Esta série de pinturas tem origem em imagens de jornais e revistas do meu cotidiano na tentativa de registrar alguns acontecimentos ou imagens significativas que, de certa maneira, acabam atravessando o meu imaginário. Neste caso, temos a memória do sujeito como espelhamento da própria obra onde ele, no desfazer do trabalho, busca outro tipo de esclarecimento sobre o acontecido. Em sua maioria, são imagens de um repertório urbano e sensual - a figura humana. Imagens e diagramações das publicações [jornais ou revistas] motivam construções através da técnica da pintura em contraposições de preto e branco, colagens e aguadas sobre tela que visam recriar uma atmosfera bruta e marginal. [ver anexo 02: imagens 19 a 22]

Esta série foi realizada em 1998, em técnica mista sobre tela. Os materiais são carvão, tinta acrílica nas cores preto e branco, aguadas em cinza, papel de seda colado. A série "Elucidário" tem como tema duas fontes principais, uma publicação chamada "Elucidário do Amor Experimental" vol. II. , edição especial de ciência popular, e jornais da imprensa corrente, principalmente o jornal "Noticias Populares"- jornal do trabalhador, publicado no ano de 1998.

A primeira é provavelmente um almanaque editado por volta de 1958, com fotos de mulheres de destaque na imprensa da época, atrizes e modelos, e matérias que tratam de temas como sensualidade e sexualidade. Da mesma maneira, são imagens de mulheres do jornal "Noticias Populares" que representam as fontes desta série.

Observa-se na série "Elucidário", uma forte presença gráfica que discute com materiais pictóricos. Primeiramente, temos uma linha demarcada com carvão que conforma a estrutura da imagem. A superfície, de lona crua é trabalhada com uma textura anterior, feita com aguadas de tinta acrílica e verniz acrílico, uma colagem de papel de seda, tentando, assim, obter-se uma textura de algo desgastado, corrosivo, velho, de algo que sofreu uma ação de uma intempérie. Trata-se de uma referência aos muros da cidade, ao grafite, a tapumes

envelhecidos, ou mesmo a imagens envelhecidas, que se encontram-se na cidade, no cotidiano do artista. A colagem em papel é realizada por dois motivos, o desgaste e a possibilidade de acelerar a secagem da tinta. Enquanto a tinta ainda esta molhada é aplicada uma camada de papel sobre ela com o resultado de uma transparência da área que foi pintada. A construção de uma textura amassada ou enrugada de papel possibilita, rapidamente, aplicar outra camada ou pintar por cima. Este circunstancia técnica foi criada em função de um temperamento pictórico mais instantâneo, onde é necessária uma rápida fatura, um rápido manuseio do material sobre a tela ou seja pouco tempo na conformação da imagem. Ao se trabalhar com a imagem da figura humana, opta-se por uma captação rápida e veloz, a fim de marcar a sua expressão envolvente e sua gestualidade de modo direto, preciso e essencial. De qualquer modo, as camadas de papel fazem alusão à técnica do desenho devido á sobreposição, retomando a superfície propícia para o desenho.

Nestas obras, as imagens são representadas em uma dimensão natural, na escala de 1/1 na tentativa de uma confrontação mais direta da imagem com o espectador e o sujeito criador, uma tensão estranha entre imagem representada e realidade. Possibilitando também maior expressão na soltura do traço pois esse campo vai sofrer interações, justaposições de camadas de tinta em preto e branco ou em cinzas executadas com verniz acrílico. Elementos gráficos planos como letras, traços, setas e formas geométricas que constróem simbologias, recobrem, justapõem e atravessam a imagem principal da mulher . Observando o todo temos um contexto, uma atmosfera pictórica onde figura e fundo se misturam numa composição confusa, caótica, aludindo ao universo da imagem originária, ao histórico da figura representada. Ações desta natureza apagam, desmantelam, desconstróem a aparência original em função da potencialidade desses elementos plásticos que, misturados na superfície da tela obtêm maior expressividade. [ver anexo 02: imagem 23]

03.Psicopompo.²

Estes trabalhos fazem parte de uma série de pinturas intitulada "Psicopompo", cuja proposta é utilizar a pintura na construção de imagens, neste caso, retratos de cães e, através de possibilidades técnicas, relacionar a expressão do animal com a expressão pictórica. Com o desenho rápido, a pincelada gestual e o uso da cor procuro expressar sentimentos relativos à violência, medo e abandono, constituintes de uma condição humana no meio urbano. [ver anexos02: imagens 24 e 25]

Nestas pinturas, destaca-se a importância da construção da imagem através do gesto. Basicamente três procedimentos se completam. No início, a feitura de grandes superfícies com a pintura gestual, quase que chapada mas com informalidade, remete diretamente à superfície dos tapumes ou muros existentes na cidade com uma aparência meio desgastada, absorvendo as imperfeições da intempérie. Num segundo momento, é o desenho através de longos e livres gestos executados com a técnica do carvão que esboçam traços na tentativa de conformação da imagem do animal. Em alguns momentos, estes traços são refeitos ou realçados na vontade de corrigir a forma anterior, admitindo-se esta como realidade inata ao processo. Neste sentido, todas as "falhas" ou tentativas serão admitidas, apresentando-se estes "rabiscos" como procedimento da construção, como se fossem rastros.

Após definida a imagem compositiva, introduz-se a técnica da acrílica com grandes pinceladas gestuais carregadas de muita tinta. Em sua maioria, predomina a cor preta e suas derivações em cinza, obtidas com o verniz acrílico. Desse modo, procura-se definir a composição, o momento definitivo, com muita atenção aos gestos e sua capacidade de abarcar a forma específica. É quando se percebe uma atitude e uma aparência semelhante a dos desenhos a nanquim

² Mitologia grega. Nome dado a todo ser animal que encarna uma entidade espiritual um tipo de totêmico.

executados pelos orientais, quando se define a forma com poucos e decisivos gestos.

Estas superfícies pictóricas remetem aos tapumes desgastados pelo tempo, e são uma metáfora sobre a memória coletiva, imagens de lugares e animais quase sempre despercebidos e desinteressados pelo transeunte urbano. Em minha memória, estas imagens de muros desgastados e lugares abandonados remetem a minha infância na cidade de São Paulo, muito comuns nas minhas aventuras infantis de desbravar terrenos baldios, pulando muros, escalando entulhos de construções e adentrando em pequenas matas.

Abaixo, apresento texto poético escrito sobre a série "Psicopompo" em 2000, ano da criação das obras.

"Cães...

Nas minhas pinturas tornam-se seres simbólicos, "Psicopompos", que povoam meu cotidiano. Meu olhar é voraz para com eles, tento captar algo que me escapa através do gesto e da expressão, para isso uso pouca cor e objetividade, estranhamentos formais compõem a paisagem urbana que transpassa o corpo do animal. Estes elementos conformam meu imaginário, buscam um momento de estranhamento onde o novo, aquilo que se apresenta, é apenas parte reconhecível da identidade, portanto constituinte e apenas manifestada."

04. Retratos

Esta série de 16 obras em acrílico sobre tela trata de uma relação plástica entre a fotografia e a pintura. A partir de algumas fotos pessoais, resolvi tomar as imagens reproduzidas nas fotos como tema. De início, o trabalho foi realizado no sentido de aliviar o sujeito com relação a preocupações temáticas ou simbólicas e sim realçar a pesquisa com o fazer pictórico. É fato a relação íntima com as imagens retratadas- retratos de minha pessoa ou pessoas que convivo, as obra manifestam a memória do sujeito enquanto captador do seu cotidiano e a

possibilidade de eternizar aquelas imagens reproduzidas em pinturas, eternizando a experiência emocional vivenciada. Em verdade, esta é a premissa que justifica esta tarefa, em extrair de fotos, pinturas. Ao reelaborar estas imagens com outro sentido, revivenciar estes momentos com um sentido mais íntimo, mais existencial, mais dramático, atribuída uma significação inexistente nestas fotografias, a meu ver. Com este propósito, moldo meus sentimentos através da linguagem plástica, utilizando para tal todos os procedimentos e alterações que contribuem para esta realização.

Com relação ao conteúdo plástico das obras realizadas, elas apresentam uma alteração "radical" com relação aos elementos plásticos, principalmente com relação à luz, alternando variações tonais entre preto, branco e cinza e apresentam modificações dos valores da fonte original – a fotografia. As imagens assim construídas são sacrificadas em sua estrutura, devido a busca incessante em resolver problemas de luz e espaço e, neste processo, surgem momentos ou situações inusitadas de "estranhamento". As casualidades como manchas, escorridos, colagens e sobreposições são considerados e comprometem a sustentação da imagem inicial, criando um afastamento da fonte e muitas vezes, pela radicalização deste procedimento, chegam ao apagamento desta mesma imagem. A obra "Auto-retrato com coco" ilustra este procedimento onde a estrutura da representação do "rosto" da imagem é resultante de várias ações contínuas, alternadas entre apagamentos e sobreposições, constituindo no final, manchas disformes em lugar de elementos de representação do retrato tradicional, como olhos, nariz e boca. [ver anexo 02.imagem 26]

Outra obra que nos diz sobre estas alterações resultantes desta "vontade" do sujeito é "Auto-retrato com pia" retratando o próprio artista na sua tarefa diária em lavar os pincéis. [ver anexo 02. imagem 28]

Depois de várias investidas na construção desta imagem, no sentido de me auto-retratar no exercício de pintor, decido romper instantaneamente com esta proposta, como que se vencido por esta tarefa. Neste momento, percebo a ineficácia do sujeito no embate fiel à pintura. Este é um fato que prova a

experiência do acaso e do limite eminente entre intento e produto artístico.

Abdicando assim desta estrutura figurativa contraposta a uma outra realidade formal e mais abstrata, lanço mão deste argumento na tentativa de apagar a imagem do sujeito com formas construtivas[retângulos em preto e branco] que invadem a linearidade da composição, desconstruindo a narrativa da obra e fundando um hiato. Talvez ai eu tenha logrado o limite entre o artista e a obra, e respeitando a minha limitação, tornei-o manifesto.

As pinturas assim passam a reter em seu corpo pictórico a memória do processo realizado, efetuando um deslocamento entre o conceito de memória do sujeito registrado e num segundo momento a memória pictórica.

05. Auto-retratos

Como primeira proposta, utilizei como modelo a minha imagem através do espelho e trabalhei em seis auto-retratos em grande formato, aproximadamente 170x120 cada, em tinta acrílica sobre lona [ver anexo 02:imagens 30 e 31]. Procurei realizar uma difícil tarefa na tentativa de uma auto-documentação da minha imagem. Pretendi retratar a imagem do meu rosto, sabendo da dificuldade em realizar obras que sustentem um diálogo produtivo entre representação e expressão. De início, me deparei com o desafio de representar a imagem observada através de um pequeno espelho, transpondo a para o grande suporte. Desta maneira, procurei fugir das facilidades de representação adquiridas com a vivência e a experiência, o tempo e o manuseio adquirido. Minha intenção foi a de realizar grandes retratos que me permitissem soltar e potencializar a minha expressão através de uma fatura gestual e fluida e estabelecer um contraponto com a construção desta grande imagem, tendo como premissa de manter alguns elementos constitutivos do retrato como olhos, nariz e boca. Neste processo, as quatro primeiras obras tiveram como qualidade intenções mais realistas, visto ser um primeiro contato com esta manifestação. Nota-se, de qualquer maneira, um despreendimento da estrutura fechada da imagem de uma cabeça.

Nas duas obras subseqüentes, me aventurei na direção de uma maior liberdade representacional com relação à estrutura. Enfatizei o caráter expressivo da figura, da própria expressão do rosto, procurando assim um caminho mais duvidoso e casual. Provocando uma outra manifestação formal, permiti que acasos técnicos e formais como gestos, manchas e raspagens aparecessem com maior intensidade, tocando assim em um novo território ainda estéril. Entendo estas novas manifestações que, a priori, fogem da minha compreensão, como princípios de uma essência da própria realidade da expressão artística.

Considerando estas obras inacabadas ou em andamento e, olhando-as no tempo, sinto uma falta. Talvez elas ainda carecem de uma aventura, de um outro estímulo que possa contrapor esta imagem estática— que me incomoda— com outra realidade. Estão incompletas, aguardarei o instante oportuno para que uma outra realidade possa se manifestar coexistindo com estas imagens e que venha tensioná-las.

06. Mickeys

Depois de um processo de saturação da série anterior, resolvi assumir uma atitude inusitada com relação aos processos de pintura. Esta série composta por trinta obras em tinta acrílica sobre papel de 96x66 cm cada, surge da absorção de um acaso ocorrido no meu cotidiano. Deparei-me com um catálogo de brinquedos colocado no portão de minha residência, onde estava impressa a imagem do personagem de histórias em quadrinho e filmes infantis, o rato Mickey Mouse. Esta imagem por alguns segundos prendeu minha atenção no sentido da sua significação e também, pela possibilidade de realizar uma proposta convincente com uma imagem tão desgastada em nossos dias como a do Mickey.

O desgaste desta imagem e as suas simbolizações relacionadas a americanização, colonização sócio-cultural e violência passaram a fazer parte do meu repertório temático na exploração de um universo plástico que abarca-se estes conceitos. Trabalhando com uma imagem simbólica e, ao mesmo tempo,

atraente pelo seu aspecto formal e colorístico com algumas formas ovais, eu construo uma cabeça com duas grandes orelhas. Esta imagem me possibilitou libertar das preocupações temáticas e enfatizar mais a pintura, propriamente dita, ou seja o aspecto pictórico como faturas, raspagens, composição, cores e a expressão da figura. A imagem original do Mickey foi sacrificada em função do aspecto crítico pelo qual optei. Partes do rosto foram alteradas, como por exemplo, a exclusão dos olhos, deformando-a e causando um estranhamento, fruto do próprio procedimento pictórico de relevar o aspecto momentâneo da pintura em detrimento de um projeto preconcebido ou do comprometimento de resguardar a imagem primária do personagem.

Meu envolvimento com a pintura foi intenso. Com relação a cor trabalhei no sentido de experimentar livremente combinações com colorações clássicas na história da arte, optando por uma palheta com cores quentes— tons de terra, amarelos, ocres combinados com azuis e sombras escuras com tons escuros de preto e marrom. A intenção técnica era a de retomar conceitos colorísticos, explorados anteriormente por artistas do período Barroco. As imagens representadas variavam em sua composição, criando novos espaços que alteravam continuamente a cor, originando através de sobreposições de camadas de tinta uma fatura de grande variação cromática. [ver anexo 02: imagens 32e33]

Talvez a importância maior desta série resida na propriedade técnica de alterar a forma ou estrutura inicial da imagem do Mickey. Os procedimentos técnicos adotados como uma forte atitude gestual, o encharque de tinta que escorre pelo papel, as investidas freqüentes na imagem, antes mesmo da secagem alteram de uma maneira crítica e sarcástica a imagem preservada do "pequeno rato animado", conferindo a esta série seu valor principal.

07. Paisagens

Esta série se originou durante a realização da disciplina "Expressão Plástica Bidimensional", quando foi proposto um trabalho plástico e prático. Na verdade, eu não vinha trabalhando a imagem da paisagem em minhas pinturas o que, logo de início, tornou-se uma superação a ser atingida. Passei a observar e meditar sobre o sentido da paisagem na pintura e principalmente sobre qual poderia ser a minha paisagem. Deixei naturalmente que este processo de reflexão me levasse a um esclarecimento sobre a determinação do tema na realização de uma proposta.

Dois meses de curso já haviam se passado, quando um fato casual e determinante ocorreu. Eu me encontrava dormindo em minha casa e acordei assustado com um grande tiroteio, escutando claramente as rajadas de metralhadoras e os estampidos de pistolas automáticas, numa perseguição da polícia pela avenida a meia quadra de minha casa. Fiquei abalado com o acontecido e de imediato descobri que aquele fato seria a essência temática das minhas obras de modo a configurar uma paisagem.

No dia seguinte, decidi que começar com um procedimento realista seria a melhor maneira de captar expressivamente o lugar do acontecimento. Para tal, utilizei o método de desenho de observação como instrumento capaz de captar o possível caminho traçado pelo tiroteio. Andei durante duas horas por cinco quadras da avenida, realizando uma série de nove desenhos de observação em carvão sobre papel jornal a fim de captar a paisagem do acontecimento. O objetivo era, posteriormente, realizar pinturas a partir deste material.

Comecei a série de pinturas, utilizando carvão e tinta acrílica nas cores vermelho e preto, a fim de usufruir de uma grande dramaticidade cromática e simbólica destas cores, esquentando a atmosfera pictórica e aumentando o contraste entre os elementos formais. Árvores secas, construções de velhas casas e suas sombras fugidias espremem-se contra um grande muro da rede ferroviária, originando paisagens com uma atmosfera lúgubre e silenciosa. Imagens que carregam a dúvida sobre o fato. Ao final foram realizadas as oito paisagens que

constam do anexo 02. [ver imagens 34 a 36]

Analisando alguns procedimentos e características formais destas obras, destaco aquelas que configuram a essência do meu intento em captar a mesma dramaticidade vivida no decorrer do fato. São elas a captação de imagens sintetizadas pelo método da observação, trilhando o caminho do tiroteio, a escolha das cores vermelho e preto que me satisfazem enquanto qualidade pungente e ameaçadora, a atitude rápida e veloz em captar a imagem da avenida, relacionada diretamente ao movimento veloz da perseguição e a limpeza compositiva que com poucos elementos simboliza o acontecido.

08. Tributo

A maior das séries de pinturas, encontra-se em desenvolvimento. [ver anexo 02: imagens 37 a 45] Esta série, diferente das outras, apresenta uma diversidade formal e temática mais abrangente que as anteriores. Seu interesse restrito é a manifestação da pintura em diferentes situações temáticas, composicionais e pictóricas. São manifestações plásticas que apontam para um relato sincero sobre a memória do artista enquanto recordação ou instante de uma experiência vívida, seja ela presente no próprio ato da pintura, ou uma mescla de instantes da memória.

Trata-se de sobreposições entre o passado e o presente, na busca de aprofundar o conteúdo da obra, respeitando as casualidades e imprevistos no processo de construção e captando-se, através de atitudes pictóricas diferenciadas, um tráfego entre situações formais mais indefinidas, mais abstratas ao meu modo de ver, e situações ou construções claramente mais definidas enquanto signos reconhecíveis do cotidiano urbano. Este trafegar, norteado por uma liberdade expressiva e pautada pelo controle do desenho, permite-nos experimentar situações até então inalcançáveis na ampliação do processo de trabalho, potencializando resultados plásticos imprevisíveis.

A série tem seu início com duas pinturas nas cores preto e branco, em tinta acrílica sobre tela em formato médio de 140x110 cm intituladas "Casa Noturna I" e "Casa Noturna II".[ver anexo 02: imagens 40 e 41]. Nestas obras, procurei trabalhar sem a imagem direta de observação, com imagens da minha memória presente, contrapondo-as à série de auto-retratos em grande formato, citada anteriormente cujo objetivo havia sido uma análise da aparência e transformação do sujeito enquanto expressão.

Nesta série o sujeito não é analisado de modo intimista mas manifesta a sua experiência social. Estas pinturas levam em consideração um forte automatismo, procedimento adotado por artistas dadaístas e surrealistas que evidencie manifestações primárias do sujeito ou faz emergir expressões fecundas que se tornam visíveis não por um processo consciente de domínio pré-programado.

Estas obras tem como princípio a ocupação total do espaço compositivo, tomado por imagens onde cabeças, corpos, fragmentos de figuras, objetos do cotidiano, copos, garrafas, notas e pautas musicais, aparelhos sonoros, crânios, ou seja, uma grande quantidade de símbolos que se justapõem e se sobrepõem. Obtêm-se, assim, uma composição de grande dinamismo e movimentação.[ver anexo 02. imagem 42]

A série tem continuidade com duas obras sem título, de pequeno formato nas cores preto, branco, cinza, verde e suas tonalidades. Nestas obras, verificamos um forte apelo formal e orgânico, sem uma direção temática e figurativa mais dirigida, relatando uma vontade do gesto, física e corpórea. A superfície é assim preenchida com uma forte gestualidade, compondo-se uma massa orgânica indeterminada que se torna o centro da obra onde, apesar da ausência de um signo mais definido, é inegável a presença física da figura humana.

Prosseguindo, na mesma série, realizei duas pinturas em tinta acrílica sobre tela de 170x120 cada, retomando a cor verde, a partir de um fato: numa noite chuvosa, ao atravessar uma avenida, próxima a minha residência, observei

claramente o reflexo da luz verde do semáforo refletida sobre uma poça de água no asfalto. Utilizei o verde por, primeiramente, representar a atmosfera noturna, o silêncio, a profundidade e a solidão. Uma cor de difícil aplicação, aliada ao branco e preto tende à monotonia e à morbidez. Nestas pinturas, o verde fortalece o tema, apresentando naturezas mortas ou composições simbólicas onde uma série de elementos se aglutinam como uma massa única, fragmentos do corpo humano, como olhos ou cabeças, instrumentos [guitarras] e notas musicais, ampulhetas[tempo], ferramentas artísticas [pincéis, telas e latas de tinta]. Todos estes elementos constroem composições em tonalidades esverdeadas e esfumaçadas de preto e branco, enfocando realidades atuais do indivíduo criador, o pintor, o músico e o discotecário ou "dj". A realidade das artes sonoras ou musicais e pictóricas se encontram no tema destas obras. A plasticidade dos elementos musicais e sua força simbólica são pretextos enquanto forma, expressos em grandes símbolos gestuais com o predomínio do desenho enquanto veículo ordenador destas imagens. [ver anexo 02 :imagens 37 e 38].

Os objetos escolhidos e sua significação referem-se ao cotidiano do artista, são pretextos para a construção de um universo pictórico e que tenham uma importância equivalente enquanto manifestação crítica da atualidade. Por isso, a sua variedade simbólica e formal enfoca a figura humana e objetos variados, até a citação da paisagem, constituem uma construção metafórica dos acontecimentos.

Estas composições tonais com vários objetos dispostos no espaço da tela apresentam uma semelhança técnica e compositiva com a obra "Natureza Morta com crânios", óleo /tela, 55 x 89cm realizada pelo artista alemão Max Beckmann³. A mesma disposição de elementos e, tematicamente, uma imagem do crânio, aparecem em ambas, bem como a atmosfera solitária e sombria que despertam. [ver anexo 03. imagem 55]

Uma outra obra de importância pela particularidade do seu processo criativo é "Natureza anônima" uma pequena tela de 20x40 cms em tinta acrílica e pastel.

³ Pintor e desenhista alemão. Nasceu em Leipzig-ALE em 1884 e faleceu em 1950 em Nova York-EUA.

[ver anexo 02:imagem 43] Esta obra apresenta um procedimento diverso de tudo o que eu experimentara até então. A obra se inicia com um tipo de acaso ainda não descrito. Certo dia, andando na rua, achei esta pequena tela encostada num poste. Peguei-a e nela jazia uma imagem: sobre um fundo azul cobalto, esboça-se a pintura de três formas geométricas básicas, um triângulo amarelo, um quadrado vermelho com um detalhe de um triângulo verde limão e um círculo incolor. De imediato, achei uma obra infantil, ainda inacabada e que certamente a pessoa teria tipo muita dificuldade em realizá-la pois abandonara o processo, a ponto de deixá-la na rua.

Olhando a obra, me veio em mente a possibilidade de reaproveitá-la e tentar salvar aquela pintura. Estava colocado o desafio. Uma imagem tão estranha, um acontecimento ímpar - ela apareceu no meu caminho!- estavam aí todos os ingredientes que me instigavam a participar desta criação com uma parceria anônima. Chegando ao atelier, tomei a tinta preta e comecei configurar imagens de duas figuras compostas com outros elementos como flores, livros, guitarras, crânios e ossos, perfazendo uma pequena composição em preto/branco e algumas poucas linhas de um rosa pálido de pastel oleoso.

A casualidade deste acontecimento, deste achado, e a simplicidade técnica em solucionar este desafio é para mim de grande importância, diferenciando da feitura de outras pinturas, pelo peso da exigência que muitas vezes eu me dispunha na feitura da obra. Em verdade, vivenciei a experiência do despojamento, abrindo meu repertório, permitindo-me aceitar a proposta de um anonimato. Esta obra foi realizada durante a série "Tributo", daí a manifestação do mesmo universo temático.

Esta série, em andamento atualmente, refere-se em verdade à minha relação com a música, sempre presente em minha vida, reverenciando o meu cotidiano. Estas composições são grandes telas, 180x130 aproximadamente, apresentando a vida nos bares e shows de rock que costumo freqüentar. Refletindo o ambiente local, adequo estes ambientes à realidade da pintura. Um "clima" -atmosfera na pintura- repleto de informação sobre a inserção do sujeito no

cotidiano. Muitas vezes estas telas tratam tematicamente de temas específicos do meio do rock como é o caso da obra "O Furacão Kurt", uma homenagem a, Kurt Cobain, guitarrista falecido do grupo extinto "Nirvana". A imagem de um tornado emergindo de uma guitarra com uma paisagem devassada representa a personalidade conturbada e suicida de Kurt. [ver anexo 02 :imagem 39]

Alguns artistas alemães, destacando-se Walter Dahn⁴ e Helmut Middendorf⁵ [ver anexo 03:imagens 62 a 64],pertencem a este universo musical nas artes visuais. A partir dos anos oitenta, participaram da "cena" musical, formando bandas e atuando, simultaneamente, na música e na pintura. Em suas obras, aparece a influência deste meio noturno e boêmio, mostrando cenas dos bares e shows e destacando a imagem do músico de rock.

⁴ Pintor, desenhista e músico alemão. Discípulo de Joseph Beuys. 1954 nasceu em Krefeld, vive e trabalha em Colonia-ALE.

⁵ Pintor, desenhista e alemão. 1953 nasceu em Dinklage, vive e trabalha em Berlim-ALE.

CAPÍTULO II

Processo Criativo

O elemento plástico originário, aquele usado para romper a esterilidade do espaço é a linha, rica em possibilidades técnicas. Será ela responsável pelas primeiras manifestação gráfica da expressão, originando traços, imagens e texturas. Ela tem importância estrutural e expressiva através das técnicas do carvão e giz combinados com tinta acrílica, reestruturando a presença da forma ou do espaço e revela sua força imediata como meio expressivo em desenhos à grafite, gizão, crayon ou esferográfica observados nas agendas de uso cotidiano. [ver anexo 01]

Os desenhos executados nas agendas ou até em pequenas sobras de papel são os primeiros esboços ou estudos que vão guiar o aparecimento de obras futuras. Em pequenos espaços, uma variedade de composições e situações são experimentadas. Muitas vezes, não conformam imagens mas manifestam uma necessidade física de expressão no atrito de uma ponta contra a superfície, são gestos gráficos e repetitivos preenchendo áreas numa manifestação orgânica e intuitiva na busca de um motivo.

2.1. As Fontes Temáticas

Considerando o recorte feito em minha obra, a partir das séries de obras escolhidas, para análise do meu processo de trabalho artístico e, portanto, processo criativo, notamos a diversidade existente entre elas, ou seja a especificidade criativa em que cada uma acontece. Em alguns casos, esta divergência é menor tendo em vista encontros ou similaridades, devido a preocupações comuns ou porque nascem de um mesmo universo como os que têm como assunto - o cotidiano.

Dentro desse interesse temático específico, passamos a apontar algumas

fontes do universo criativo ou seja, como surgem as primeiras gêneses ou indicações da criação.

No caso das séries "Elucidário", "Psicopompo" e "Mickey's" identificamos um elemento em comum que surge do cotidiano, as fontes surgidas do universo gráfico da mídia, ou seja, estas séries são baseadas em impressos gráficos, mais especificamente revistas ["Psicopompo" e "Mickey's"] e publicações específicas sobre o assunto como é o caso de "Elucidário".

Existe uma forte relação entre estes materiais impressos, que atravessam casualmente o meu cotidiano no processo criativo. Composições e temas encontrados nestas publicações vão eclodir um interesse visual e circunstancial, por estarem de alguma maneira ligados a minha memória, passada ou presente. Estas imagens apresentam valores plásticos como composições, cores ou tonalidades que repercutem nas séries "Elucidário", "Psicopompo" e "Mickey's" que têm como temática os universos feminino (sensual), animal (cães) e infantil (crítico). Estes valores são explorados no sentido simbólico e alegórico remetendo a minha realidade interior e subjetiva.

Estas referências gráficas vão compor, combinadas com outra fonte criativa que são os elementos oriundos da minha memória. Em sua maioria, estes elementos figuram num universo onde a preocupação com a imagem da figura humana e sua representação é evidente.

Nas composições dos desenhos das agendas, encontramos outros elementos que são imagens de formas geométricas, estruturas imbricadas, amebóides ou arabescos que configuram composições oníricas em sua totalidade, pela combinação livre de realidades figurativas ou não. Elas fazem parte de uma memória mais longínqua, incerta e indecifrável, pela diversidade poética de seus elementos, talvez falem sobre a "deformação da imagem". Na sua incerteza, existe uma necessidade de aprofundar a realidade cotidiana num contexto de uma vontade relutante. [ver anexo 01:imagens 07 a 10]

As realidades se misturam: aquela originária do cotidiano com a memória do sujeito criador. Obviamente que este universo é dinâmico, cheio de

interferências e o artista deve se permitir e estar receptivo a elas, dentro de um princípio de liberdade e fruição da criatividade no sentido de evoluir, ampliar e desdobrar o sentido da sua obra.

Quanto a série "Retratos" que surge a partir de fotografias, encontramos uma preocupação diferenciada pelo fato das imagens já serem produzidas e selecionadas pelo artista, não tendo a casualidade como fonte, que atravessa o cotidiano, mas este cotidiano se mantém nas questões temáticas onde o artista se retrata e retrata pessoas íntimas do seu convívio. [ver anexo 02. imagem 26 a 29]

Já nas pinturas das séries "Elucidário", "Psicopompo", "Paisagens" e "Mickey's" a predominância temática ou o centro de atenção com relação ao motivo será a "figura humana". Mesmo em momentos que represento imagens de animais, paisagens ou objetos, a minha preocupação estará voltada para a problemática humana e seus desdobramentos. Como exemplo, na série "Psicopompo", a imagem do cão funciona como uma metáfora do ser humano ora abandonado, ameaçador ou vitimado. Estas obras sempre remetem profundamente a minha realidade circundante e interiorizante, são imagens ou fatos que me sensibilizam, chocam e repercutem diretamente em minha alma. Assim, admito um espelhamento em minha obra configurando um caráter auto-referente. [ver anexo 02]

2.2. Técnicas e Materiais

Destaco no processo de criação as técnicas mais utilizadas a fim de apresentar um universo representativo do que chamo expressão em minha obra. Chamo de técnica mista, a combinação de vários materiais, método utilizado na retomada técnica de algumas imagens, realçando o caráter temporal como aperfeiçoamento técnico.

Nos cadernos de desenho, as técnicas mais utilizadas foram: o giz crayon ou gizão de cera- tipo estaca, o carvão natural para desenho, o lápis dermatográfico, o lápis grafite, o guache, o nanquim e a caneta esferográfica.

Procurei utilizar cada técnica no sentido de explorar e valorizar suas características específicas, ou seja sua adequação a cada imagem. O giz crayon, gizão e lápis dermatográfico são utilizados no sentido de valorizar propriedades expressivas da linha e da superfície. Estes materiais permitem a realização de linhas de várias espessuras, da mais fina à grossa, demarcando fortemente a imagem e preenchendo rapidamente grandes áreas negras. Material muito utilizado visto seu fácil manuseio e rápida execução na manifestação da forma. O carvão é mais utilizado nas pinturas em acrílico sobre tela, como primeiro material na constituição das imagens. Combinado com acrílica, permite também variações de luz na obra, pela sua característica rústica e enfumaçada, enquanto pó aderido à superfície.

O lápis grafite e caneta esferográfica, materiais que têm como característica a valorização da linha em sua espessura e sinuosidade, permitem a realização contínua de formas lineares que através de sua saturação perfazem superfícies de alto valor gráfico revelando a movimentação do traço na aquisição de uma superfície.

O uso do guache e o nanquim é uma técnica que me permite trabalhar graficamente através do elemento linear e, diluídos em água, compor transparências- superfícies luminosas sobrepostas que através de um rápido manuseio, preenchem grandes superfícies. Permitem uma pronta alternância entre valores, onde a linha torna-se espaço, pela sua dimensão, e pela sua secagem. A técnica da ponta seca com a qual faço incisões na superfície desenhada, expõe a linha destacada do fundo negro.[ver anexo 01:imagens 11 a 13]

A tinta acrílica é o material mais utilizado na realização das pinturas desta pesquisa. Ela permite uma rápida execução da imagem, tendo como características principais: a secagem rápida, semi-brilho e transparência, processo acelerado com a utilização do secador de cabelos, isto me possibilita explorar estes procedimentos na constituição de uma imagem gestual e direta, aproveitando sua rusticidade primeira e a sobreposição de outras imagens, com uma alternância entre área chapada e aguada que apresenta ao final do processo uma densa

fatura, um rastreamento de cada etapa de construção da obra.

Quanto aos suportes, no caso das agendas, o papel é o sulfite ou o lay-out que por sua gramatura ser muito fina não oferece muita resistência a técnicas aguadas como a aquarela, o guache e o nanquim. Em outras situações, encontramos papéis variados como o canson, o cartão e o duplex, sendo o desenho realizado em superfícies variadas.

As pinturas das séries "Elucidário" e "Psicopompo" são realizadas diretamente sobre tecido, a lona ou a tela propriamente dita, isto é, o tecido esticado sobre um suporte de madeira chamado de chassis. Estes suportes são apropriados para pinturas com a técnica da tinta acrílica e sua combinação com outros materiais como, por exemplo, o carvão ou o lápis pastel seco ou oleoso.

A escolha do material é baseada na liberdade criativa absoluta, ou seja, em dias que já foi revogada e discutida historicamente toda uma concepção sobre a durabilidade do objeto de arte, opto em trabalhar com aqueles materiais que me oferecem maior liberdade expressiva, facilidade de aquisição e portanto adequação econômica também. Cito, na série "Paisagens" [ver anexo 02: imagens 34 a 36], a utilização e a escolha feitas pelo suporte e materiais como papel cartão, carvão e tinta acrílica, em vista da praticidade momentânea de captar aquele momento expressivo e também das suas qualidades que favoreceram e supriram interesses plásticos.

Neste sentido, o papel canson, sulfite ou cartão são os mais utilizados por se adaptarem a minha concepção técnica, enquanto resistência de materiais, fatura, efeito ou acabamento. Claro que considero a realidade material e seus limites físicos, com relação à adequação de cada suporte e sua adesão a outros materiais como lápis, canetas e tintas, compondo a fatura da obra.

A escolha feita por materiais como canetas esferográficas, hidrocores e lápis, corresponde a imediatividade, praticidade e fatura técnica na captação das imagens que me surgem instantaneamente. Eles permitem a realização de linhas escuras fortemente demarcadas e combinações de variadas espessuras na estruturação de imagens. Como exemplo, cito as imagens executadas nas

"Agendas". [ver anexo 01: imagens 12 e 13]

Muitas vezes estes materiais sofrem interferências a posteriori, combinados com tintas que permitem "feituas" aguadas como é o caso da utilização do nanquim em algumas imagens. Cabe lembrar que estas ações e alterações técnicas estarão sempre dirigidas no sentido de suprir uma necessidade expressiva.

Nas pinturas, temos uma outra combinação de materiais. Aqui, o desenho vai ser elaborado primeiramente com a técnica do carvão e, nesta etapa inicial em que a tela ou tecido ainda se encontram em estado virgem, realizo os primeiros traços que "cortam ou rasgam" a tela com tamanha gestualidade na "procura" da captação e conformação de imagens que vão se aglutinando na estruturação de uma composição. Posteriormente, estes traços serão alterados, quase sempre encharcados com camadas de verniz acrílico na produção de matizes de cinzas, oriundos da mistura entre os dois materiais: carvão e verniz. Nesta etapa, procuro com esta técnica conseguir uma manifestação luminosa, através de nuances de cinzas que conferem uma certa densidade às figuras. Este procedimento é um exemplo claro da importância do desenho na estruturação das obras, mesmo que trabalhadas com tintas e vernizes, de modo diferente de processos pictóricos colorísticos com a estruturação através da sobreposição e mistura direta de matizes de cor. A obra neste estado apresenta-se com a aparência gráfica ou com um aspecto de um desenho sobre tela, que num segundo momento será alterada com a sobreposição e justaposição de veladuras, colagens de papéis de seda, com cores ou mesmo estruturas monocromáticas em preto e branco, como nas séries "Elucidário" e "Retratos". [ver anexo 02: imagem 23]

Em processos pictóricos mais avançados durante a construção da obra, lanço mão de recursos gráficos para reestruturar a sua composição ou fortalecer suas imagens, compondo e organizando elementos de forte contraste tonal e intensa gestualidade dramática, como nas séries "Tributo" e "Psicopompo". Nestes processos, temos o exemplo do desenho ditando ou reestruturando a composição, ressaltando-se a sua importância implícita no processo criativo.

As tintas escolhidas na maioria das obras são aquelas que tem uma utilização apropriada a realidade do papel e primordialmente tem como principal característica uma "rápida secagem". Na maioria das vezes tintas como o nanquim, muito utilizado na combinação de desenhos nas agendas e a "tinta acrílica" sobre tecido ou tela são as que melhor se adequam às necessidades técnicas e expressivas do artista. São consolidadas através de sobreposições e justaposições de camadas de tinta, executadas rapidamente resultando numa rica e densa fatura num curto espaço de tempo. Uma posterior interferência com a técnica do carvão sobrepõe as camadas já executadas, adequando-se perfeitamente à proposta expressiva e possibilitando um procedimento dinâmico, com vigor e velocidade nas ações. São portanto condizentes com a minha "ansiedade e angústia" na captação e elaboração de uma imagem que seja fiel a meus sentimentos ou mais, num "mergulho interior" que precisa ser vivenciado na procura de uma solução ou completude.

2.3. Influências e afinidades

A influência de Lasar Segall⁶

No ano de 1973, ainda quando criança, aos meus nove anos de idade, tive o primeiro contato com a obra de Lasar Segall.[ver anexo 03:imagens 46 a 53]

Esta aproximação se deu por eu morar próximo ao Museu Lasar Segall, antiga residência e atelier do artista. O museu nesta época oferecia uma programação de cinema de arte, e eu estando a espera do início de um filme, tive a oportunidade de conhecer as salas de exposição do museu, apreciando uma representativa exposição contendo desenhos, gravuras, esculturas, pinturas, catálogos e publicações ilustradas pelo artista.

Destacamos este importante acontecimento basicamente por dois motivos: primeiro, o impacto que algumas obras de Segall ou mais especificamente a sua

⁶ Pintor, desenhista, gravador e escultor russo. Nasceu em Vilna em 1891, hoje Lituânia, participou da primeira geração de artistas expressionistas na Alemanha, atuou na Secessão em Berlim com os expressionistas Max Liebermann e Lovis Corinth, e fez parte da Sesseção de Dresden com George Grosz e Otto Dix. Radicou-se no Brasil em 1925 e faleceu em 1957, São Paulo-SP.

estética teve sobre a minha pessoa, ainda mesmo naqueles primeiros anos de minha vida e segundo, pela importância em minha formação, vindo posteriormente visitar assiduamente as dependências do museu e tornando-me aluno regular do atelier coletivo nos anos de 1980 a 1983. Nestes anos, se encontram o alicerce de minha obra. Fazendo aulas de desenho de observação e modelagem em argila [escultura], travei um contato mais "maduro" tomando conhecimento da experiência e da produção artística.

Observando-se as agendas- caderno de desenhos, pode-se encontrar referências do que nesta época mais me impressionou, isto é, os desenhos de Lasar Segall de forte aspecto rude, estilização, simplicidade, deformação, tensão composicional e expressividade, só para destacar alguns dos atributos presentes nestas obras. Ainda me lembro das figuras "horrendas" e deformadas com suas cabeças alongadas e semblante sombrios, traçadas com algumas poucas linhas, precisão absoluta, nudez temática e expressividade contundente, em obras como: "No manicômio", "Pintor e modelo", "Oração Lunar", "Efeito Lunar". [ver anexo 03:imagem 50]

Com relação à composição, verificamos uma concepção "tensa" ou uma espécie de "conflito" a partir da utilização do espaço ocupado, onde Segall aglutina figuras em um canto ou pequena área do papel criando uma tensão entre estas figuras que flutuam e se amontoam sobre um grande fundo vazio. Este exemplo é encontrado em obras como "As quatro perguntas", "Escriba e torá", "Interior com quatro figuras", "Morte do irmão de Margarete", "Grupo" , "Casal abraçado" e "Quatro figuras".[ver anexo 03:imagens 51 a 53]

No âmbito expressionista, é muito comum verificarmos a representação da imagem isolada da figura humana, seja através da representação do corpo inteiro ou da cabeça. Muitas vezes estas imagens fazem referência à problemática "niilista" vivida pelo artista, expressando sentimentos como solidão, angústia ou vazio, realizados no campo da auto-representação, ou chamado, historicamente de auto-retrato. Em Segall, isto pode ser notado em obras como "Figura com mãos no bolso", "Retrato de Mary Wigman", "Retrato de Paul Ferdinand Schmidt",

"Margaret" ou "Busto de mulher".[ver anexo 03:imagens 46 a 49]. Complemento esta idéia do sujeito "atormentado", citando Cardinal [1984:35]

"...é um sentido irreduzível da sua própria existência. Possuídos pelos apelos insistentes de seus impulsos, começam a formular expressões de sua emoção íntima que tenderão a confirmar a superioridade daquele que sente. Dessa forma, a arte funciona como um meio de sustentar a concepção de prioridade do sujeito". Ou reforçando esta tensão centrada no indivíduo criador, diz ele que "Uma pessoa intensamente emotiva e preocupada consigo mesma tem normalmente uma relação tumultuada com o mundo que o cerca. Um sujeito sensitivo está exposto a vida, sendo vulnerável ao duro impacto das contingências"[idem-ibidem].Esta relação pode ser verificada nas gravuras de Segall, destacando-se "Cabeça de mulher", "Retrato de G" , "Cabeça estudo", "Retrato de T" ou "Retrato de Dix"⁷. [ver anexo 03:imagens 48 e 49]

Sem desprezar as distâncias contextuais e as particularidades das poéticas, acredito nas similaridades plásticas e construtivas entre estas obras e meus desenhos traçados nas agendas-cadernos de desenhos. Os elementos plásticos revelam similaridade na sua construção : linhas constróem cabeças e figuras disformes que surgem do espaço branco da folha e aglutinam-se numa composição, revelando uma certa tensão pelo acaso de sua organização e quantidade no espaço. [ver anexo 01:imagens 16 e 17] O tracejado da linha configura uma alternância luminosa, conformando áreas de colisão entre figura e fundo ou aumentando a densidade luminosa na expressividade das imagens.

Uma aproximação com a obra de Max Beckmann⁸

Uma tentativa de compreender meu fascínio pela obra do artista alemão Max Beckmann [ver anexo 03:imagens 54 a 57] é abordar a materialidade visual

⁷ Otto Dix (1881-1969) pintor e gravador alemão, um dos fundadores do grupo Secessão de Dresden em 1919, participante ativo do movimento expressionista.

⁸ Pintor e desenhista alemão.Nasceu em Leipzig-ALE em 1884 e faleceu em 1950 em Nova York-EUA.

de sua obra, mais especificamente seus temas e sua técnica. A obra de Beckmann apresenta-se "desnudada", expondo com uma força brutal seus elementos plásticos. O artista explora campos distintos temáticos como: o retrato, a natureza morta, paisagens, temas mitológicos, sacros e cotidianos ou sociais; todos com a mesma essência de uma técnica "crua", direta, sem volteios ou reparos.

Suas figuras habitam um universo sombrio, elaboradas com grande desenvoltura formal e expressiva e são construídas como que num espanto, emergindo de uma natureza bruta. São desproporcionais e disformes, contornadas com largos traços negros. Prostitutas, jogadores, coringas, reis, bufões ou animais são personagens que ocupam o centro do quadro. Figuras grandes e disformes se agitam e comprimem composições carregadas de uma atmosfera plúmbea, disputam um espaço claustrofóbico e martirizante, figurando o drama da existência humana [ver anexo 03:imagens 56 e 57]. Citando o próprio Beckmann em depoimento:

" ...as figuras vão e vem, sugeridas pela sorte ou pela falta de sorte. Tento fixá-las despidas de sua qualidade acidental aparente. Um dos meus problemas é encontrar o "eu" que tem apenas uma forma e é imortal – encontrá-lo nos animais e nos homens, no céu e no inferno, que juntos, formam o mundo em que vivemos. [apud Chipp, 1999:189]

É na construção destas imagens que percebo uma identificação com algumas de minhas obras. O seu aspecto cru, tosco, rústico, como se ainda fossem preliminares de uma aparência direta, revelam no seu surgimento, a meu ver, a problemática da expressão em detrimento da estrutura, ou de certa forma, o sacrifício "vitorioso" de uma técnica expressiva que procura manter a sua imediaticidade e rusticidade, revelando aspectos da natureza em que surgem.

A composição de Beckmann é um quebra-cabeças, figuras humanas e objetos pleiteiam o espaço [ver anexo 03: imagem 54], dispostos numa perspectiva deformante. Elementos emergem do espaço da tela como que brotassem de um labirinto, o espaço é incômodo, sufocante, preenchido com a

certeza de uma necessidade existencial. As formas multiplicam-se numa ocupação espacial totalizante e conformam composições saturadas de imagens e, como já disse, de uma claustrofobia inquietante configurando uma metáfora do conflito.

O intimismo da obra de Phillip Guston⁹

Ao ver as grandes telas do artista canadense Phillip Guston na na XVI Bienal Internacional de São Paulo, em 1981, tive uma sensação de "choque". Estas grandes e estranhas pinturas apareciam com temas como que tirados de histórias em quadrinhos[ver anexo 03:imagens 58 e 59] e mudariam minha maneira de conceber uma pintura. Estas obras remetiam diretamente ao meu cotidiano, minha infância e remotamente a personagens de desenhos animados da tv. Até então, minha incipiente formação estética e minha concepção de pintura estavam ligadas a um modelo mais tradicional, como por exemplo, as pinturas datadas até o século XIX. Além da Bienal, a partir do início dos anos 80 acompanhei pessoalmente exposições¹⁰ que fizeram parte do meu cotidiano e da minha formação artística.

Com uma poética intimista, Guston reanima preocupações dos primeiros expressionistas, enfrentando a problemática da sua expressão em grandes

⁹ Pintor e desenhista canadense. Em 1913 nasceu em Montreal-CAN. Em 1937 naturalizou-se americano. Em 1980 morreu em Woodstock-EUA vítima de uma parada cardíaca.

¹⁰ Pintura como meio, MAC/USP. São Paulo[1983], Como vai vc Geração 80?, Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Rio de Janeiro[1984]. Tradição e Ruptura, Fundação Bienal de São Paulo[1983]. Grupo Casa 7. MAC/SP, São Paulo[1985]. Salão Paulista de Arte Contemporânea, Pinacoteca de São Paulo, São Paulo[1985]. Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades, MAC/USP[1985]. Daniel Senise-Exposições Individuais, São Paulo, Galeria Subdistrito Comercial de Arte [1985 e 1987],Galeria Tina Zapolli, Porto Alegre[1989]. Rodrigo Andrade-Exposições Individuais. Galeria Subdistrito Comercial de Arte, São Paulo [1986 e 1989]. Sergio Romagnolo-Exposições Individuais, Galeria Luisa Strina,São Paulo [1984 e 1986]. Leonilson-Exposições Individuais, Galeria Luisa Strina, São Paulo [1983,1985 e 1989] e Beralda Altenfelder:Galeria Sesc Paulista,São Paulo [1986], Paço das Artes,São Paulo[1987] e Galeria de Arte da Unicamp,Campinas-SP[1988]. Luiz Henrique Schwanke, Galeria Arco Contemporânea, São Paulo [1987]. Panorama da Pintura Brasileira, MAM-SP, [1985,1987 e 1989]. Pintura Brasil Década de 80.Itaugaleria,São Paulo [1991].

pinturas figurativas com relação a sua realidade. Trabalha com um universo temático voltado para a figura humana, quase autobiográfico, seja simbolizando ou expressando esse universo íntimo, espelhado no ambiente particular do ateliê, [ver anexo 03:imagem 59] nos objetos, na rua e aludindo a um universo lírico, limiar entre realidades figurativas e simbólicas.

Em entrevista, Guston descreve seu processo de criação, através da escolha do seu campo temático, restrito e cotidiano, ligado ao dia a dia, mais especificamente a sua relação com seu universo íntimo, no caso, o próprio ateliê, e da ligação com a tradição da pintura, citando alguns importantes pintores da História da arte[apud Hopkins, 1981]:

"[...] Um dia cheguei ao estúdio e estiquei uma tela na parede [eu nunca pinto num cavalete]; meu estúdio é um sobrado muito velho cheio de clarabóias sujas e muita bagunça; pensei comigo vou pintar exatamente o que vejo, sem pensar. Assim pinte o sobrado inteiro, como um desses Matisse¹¹-cavalete, cadeiras quebradas, fio elétrico pendurado, tudo inclusive a minha mão pintando. Veja só! Eu sei pintar! É tão bom quanto um Bonnard¹²! [...]"

Assim como Guston, explorei na série "Retratos" [ver anexo 02: imagens 26 a 28] este enfoque mais íntimo do sujeito, tendo como tema a realidade do meu dia a dia como pintor, momentos do meu atelier no fazer artístico, enfrentando problemas quanto a indecisão temática entendendo a importância da minha realidade circundante como conteúdo temático.

Além da questão temática, pode-se ver na obra de Guston, a tensão entre a linguagem abstracionista e a figuração, pois no processo de construção, emergem imagens do que ele chamaria de "sujeira colorida", ou o pastiche, usando sua própria metáfora, o "Golem", figura da mitologia germânica, que surge do barro. Objetos retirados do dia a dia, pintados em pequenas telas são recompostos em formatos maiores, num movimento de permutação e metamorfose, como por

¹¹ Pintor, desenhista e escultor francês. Em 1869 nasceu em Cateau e em 1954 morreu em Cimiez-França.

¹² Pintor e desenhista francês. Em 1867 nasceu em Fontenay-aux-Roses e em 1947 morreu em Cannel-França.

exemplo, blocos de prédios de uma paisagem urbana se transformando nas duas partes de um livro [Storr, 1986:66]. Assim, as imagens criam uma dualidade, situando-se entre o campo abstrato e o figurativo.

Ainda segundo Storr, “escolhidas dentre os objetos do dia-a-dia que o rodeavam, as coisas que preenchem a obra de Guston eram criadas em pequenos esboços que seriam depois incorporadas em trabalhos maiores, onde se tornavam nomes, verbos, pontuação de suas estórias”. Ele usa o que o rodeia, o dia-a-dia, símbolos, acontecimentos, figuras políticas como os encapussados da Ku-klux-klan, não como temas de uma arte engajada, mas para realizar uma atitude frente à arte, respondendo ao momento de desafio da perplexidade diante da tela a cada vez que iniciava um trabalho. [ver anexo 03 :imagem 58]Entendido como um embate, este processo resultava numa nova "criatura", usando a metáfora do Golem. As figuras escolhidas e a composição resultam do embate com a matéria. Enfaticamente, algumas de suas obras produzem claustrofobia mais do que transcendência, topografias e desabamentos que impedem a fuga das figuras. Por isso, lembram as pinturas em preto das paisagens sombrias e desnudas de Goya. Como na obra deste, a tensão dramática nas pinturas de Guston é esta ênfase no peso metafórico contra a qual lutam as figuras agitadas e inquietas da imaginação do artista. A tensão da obra se encontra entre a materialidade da tinta e a gestualidade do corpo.[idem, Storr:67]

A feitura da obra de Markus Lüpertz¹³

O artista alemão Markus Lüpertz é aquele que em especial me despertou um interesse desde 1992, quando pude acompanhar através de um vídeo [vídeo:Inter Naciones, 1983], uma amostra significativa do seu processo de trabalho. Neste vídeo, vê-se nitidamente o procedimento particular adotado pelo artista na concepção e construção de suas pinturas que servem de paradigma

¹³ Pintor, escultor, desenhista e professor alemão. Em 1941 nasceu em Liberec-ALE. Vive e trabalha em Berlim e Dusseldorf.

para cercar algumas bases ou princípios que a meu ver coincidem com proposições contidas em algumas das séries de minha obra, enfocadas nesta dissertação. Acho importante ressaltar a apreciação deste artista em ação no vídeo citado, visto acompanhar visualmente com detalhes a confecção da fatura da pintura e a gestualidade requerida no fazer de suas obras. Este acompanhamento das ações de Lüpertz na feitura da obra repercutiram diretamente em minha produção no sentido de uma amplidão com relação a minhas possibilidades técnicas e expressivas.

Lüpertz é um artista vigoroso, em ação, age de maneira enérgica, intensa e usando de uma ampla gestualidade na construção de suas pinturas. Sua medida é a intuição, é ela que guia suas ações e escolhas quanto a opções temáticas e colorísticas. Com relação a obra de Lüpertz, Armin Zweite descreve no seu texto "Pintura Ditirâmica" [1983: 2] que:

"[...] É verdade que ele usa o termo caracterizando o modo de sua representação[...] mas apesar disso, a palavra parece determinar também o nível do motivo. O quadro com o título "Ditirambo"[ver anexo 03:imagem 60] por exemplo, representa um motivo muito particular. Vê-se uma figuração misturada de elementos arquitetônicos, plásticos e zoomórficos de presença misteriosa e de impressão mesmo monumental. [...] É representado um objeto estranho que não se deixa fixar exatamente por palavras. Ditirambo - hino de quê?"

O próprio Lüpertz relata sobre estes "motivos" dizendo poeticamente:

"[...] O "Ditirambo"— colinas de areia, elevações de terra, montanhas e rochedos- montanhas de nós, acolchoados, cadeiras, bancos, forramentos de paredes,...tendas, tendas de circo e prédios em forma de tenda- medas de nabos e geleiras, andaimes de aço com bandeiras de quadros, pedras deitadas em concreto[areia em que, de repente, há pedras], campos de tropeçamento, o Westwall [Vala do Oeste -linha de defesa no oeste da Alemanha que Hitler mandou construir nos anos 38/39; nota do tradutor], campos de aspargos, chapas onduladas e cartões, traços de pneus em neve e areia, a Muralha [que parte Berlim;n.d.t.], troncos cortados em duas partes,...telhados e telhas, a

barragem,...bolo de forma circular, típico do sul da Alemanha, postes telegráficos, roupas estendidas na corda, carris e vagões ferroviários, capacetes de aço, nenúfares, ovelhas e rebanhos, chaminé, fabricas, verão, verde, verdes e verde.[apud Zweite,1983: 7]"

Observa-se, especificamente nesta série dos anos 70 e 80 chamada de Pintura Ditirâmbica , a versatilidade com que ele trabalha com esses valores, tema e processo, a abertura da sua obra no sentido de respeitar as manifestações inerentes a própria natureza da pintura e as variações cabíveis ao processo, incorporando o temperamento alterado do artista.

Assim como outros pintores expressionistas, Lüpertz atira-se num embate com a matéria, a tela é um espaço onde o artista está inserido, sua dinâmica é tomada por ações repetitivas onde ele arremete incansavelmente com grandes pinceladas e esguichos de tintas na obtenção de um descanso do olhar. O gesto, a sua gestualidade é de suma importância nesta realização.

Sobre este procedimento de Lüpertz, Zweite assinala que:

" o gesto de realização triunfa sobre o motivo, mas sem o extinguir totalmente, sem o desfigurar absolutamente. Embora Lüpertz pinte no estilo "concreto"[objetivo temático] ele tem mais interesse no próprio pintar do que no motivo representado pela própria pintura.[idem:ibidem]" e reforça dizendo "[...] Especialmente as pinceladas rápidas e largas cobrem todos os pormenores e coagem o material heterogêneo numa forma total que aparece como natural, anulando a fixação e o conteúdo dos elementos individuais sem os extinguir totalmente.[...]"

No desenvolvimento da obra de Lüpertz, percebemos uma atitude notavelmente inesperada e oscilante com relação a aspectos temáticos. Suas grandes telas gestuais muitas vezes são iniciadas com uma atitude absolutamente abstrata e informal, chegam a conformar uma realidade figurativa, ainda que crua. É velada, camuflada, na constituição de uma rica matéria pictórica, até que, como num embarque seguro, resolvem-se em formas biomórficas ou zoomórficas reunindo universos distintos como objetos e figuras [humanas ou não], objetos e paisagens ou figuras e paisagens. [ver anexo 03:imagem]. Com relação ao

processo criativo de Lüpertz, Armin Zweite lembra que:

"[...] A sua pintura virtuosa e o seu impulso veemente de realização, todavia, não só tem em vista a destruição do nimbo [resplendor] dos símbolos, o evidenciar, o susto da incompreensibilidade das coisas ou a demonstração do carácter facultativo de estilos pré-figurados, mas ele quer tornar a gênese do processo de realização artística o tema dos seus quadros, e prossegue chegando a uma extensão particular deste processo, às vias fisiológicas do próprio artista."[idem:ibidem]

Neste sentido, observamos a abertura temática e processual na obra de Lüpertz, quando permite esta rica variação em torno de temas e as adequações técnicas possíveis no processo de conformação da obra. Este fator ou característica vai ao encontro de minhas intenções e do desenvolvimento da feitura de minhas obras.

A pintura e a música na obra de Helmut Middendorf¹⁴.

É na obra do jovem artista Helmut Middendorf [ver anexo 03:imagens 62 a 64] que encontramos algumas semelhanças e familiaridades com relação à técnica empregada na construção das pinturas e no campo temático adotado. Sua técnica é "agressiva", constrói suas imagens com fortes e gestuais pinceladas carregadas de tinta que chegam a escorrer na superfície. Seu gesto é vigoroso, sua atitude perante o material e suporte é excludente, não admite correções mas de imediato o surgimento primeiro da forma, da imagem que brota virgem. Esta atitude técnica condiz com o seu espírito, com a sua vontade, com seus sentimentos e ansiedades, esta é uma condição primordial em que a técnica refere-se a sua existência, faz uma opção, uma escolha e não opta por uma maneira estilística. Middendorf retrata assim seu cotidiano, atuando como pintor e músico de rock, com a força de sua vida, como afirma Honnef [1992: 131]

¹⁴ Pintor, desenhista e músico. Em 1953 nasceu em Dinklage -Alemanha. Vive em Berlim.

"...gostaria de ter sido músico de rock e – tal como Salomé¹⁵, Walter Dahn¹⁶ e Albert Oehlen¹⁷ – tocou ocasionalmente em grupos de rock".

Quando Helmut escolhe como personagem principal de seus quadros o cantor de rock– o vocalista [ver anexo 03:imagens 62 a 64], percebemos claramente aspectos condizentes a seu cotidiano, uma transposição do cenário noturno e urbano dos grandes centros, a vida da noite, o show de rock. Seus quadros tendem reter a mesma vitalidade e agitação da música, captar a energia dos shows. A disposição de seus componentes perfazem a composição, o peso e a dramaticidade das músicas "punk's e hard-core's" e justificam suas pinceladas rápidas e escorregadias. Sua cor interior, noturna, remete a "strobos e spots" captando a atmosfera dos palcos do universo "underground".

Um panorama deste contexto urbano em que a pintura ressurgiu na década de oitenta, coincidindo com minha formação, a historiadora Carola Kraube comenta:

"No início dos anos oitenta, os jovens pintores tinham renunciado à pretensão de introduzir a arte na vida. Não reclamavam uma arte intelectual, mas sim uma pintura intensa, que satisfizesse os sentidos. Queriam exprimir os seus pensamentos e sentimentos "imediate e autenticamente", como os expressionistas do grupo "Brücke"¹⁸, queriam pintar quadros de sua época. Esta atitude valeu-lhes a designação de "Neo-expressionistas". Selvagens, atrevidos e senhores de si, descurando todas as convenções- sobretudo convenções artísticas-, pintaram como quiseram aquilo que os interessava no momento. Pintavam a existência nas grandes cidades, os noctívagos e os clientes assíduos das discotecas ou tematizaram nos seus quadros a relação entre os sexos. Em resumo: pintaram a sua própria vida. As questões de historia do estilo não interessavam a estes novos selvagens. Por isso, recorreram tranqüilamente ao repertório formal da história da arte e serviram-se de meios estilísticos que lhes pareciam úteis

¹⁵ Pintor, desenhista e performer. Em 1954 nasceu em Karlshuhe -Alemanha. Vive em Berlim.

¹⁶ Pintor, desenhista e performer. Em 1954 nasceu em Krefeld -Alemanha. Vive em Colônia.

¹⁷ Pintor e desenhista. Em 1954 nasceu em Krefeld -Alemanha. Vive em Dusseldorf.

¹⁸ A Ponte [Die Brücke]. Grupo de artistas alemães formado por quatro estudantes de arquitetura em 7 de junho de 1905 em Dresden, Alemanha. Eram eles Fritz Bleyl, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel e Karl Schmidt Rottluff. Dedicaram-se a produção de pinturas, desenhos e gravuras e realizaram varias exposições conjuntas, chegando a ter 75 membros e dissolvido em 1913, antes da guerra.

para conferir a seus quadros o efeito que desejavam. O seu anarquismo estético não se enquadrava em nenhuma tradição; eram a "Transvanguarda".[Kraube, 1995:118]

Assim como em Middendorf, algumas de minhas obras [ver anexo 02. série Tributo] retratam este universo, quase que com as mesmas intenções, temas que retratam figuras noturnas, cantores de rock, guitarras, mulheres dançando, cenas de bares, recorrentes na série "Tributo". Minha técnica esta minada deste ambiente, desta atmosfera. Figuras flutuam no espaço da tela como se fizessem parte de um "show", vivendo num torpor –um "dopping", um estado de entrega [de minha pessoa] como que permitisse se invadir pela presença espiritual da "Arte" pois ai estaria sendo sincero a meus sentimentos mais sublimes. [ver anexo 02:imagens 40 a 42]

Sobre estas preocupações do artista expressar o seu cotidiano através de um prisma mais íntimo, Roberto Galvão afirma que:

"Um [...] tópico seria a preocupação com a expressividade. Não a expressividade dos conflitos e problemas sociais, e sim o drama mais íntimo. Até a angustia do próprio fazer pictórico tem sido expressada, e mesmo os artistas de construção mais rigorosa, geométrica, tem essa preocupação". [Catálogo BR 80,1991:34]

Conclusão

O elemento primal e primordial do meu processo de trabalho é o *Desenho*. É ele que "detona" o primeiro ato, ele é o portador da experiência vivida, traz potencialmente toda possibilidade de manifestar minhas emoções e desejos, traz o universo das idéias para o mundo— para a realidade, traz o incompreensível e inesperado. Como Paul Klee¹⁹ dizia, o artista não reproduz a realidade, torna-a visível [2001]. Esse "meio" é dotado de valores essenciais para mim, ele é mais que um instrumento estético ou expressivo, ele é uma maneira de "ver" o mundo, de "estar" no mundo e, de alguma maneira, apoderar-se de coisas vitais à minha existência. Portanto, a sua constituição é estranha, ele traz em si a impossibilidade do "realizar", traz a incerteza do fato, dialoga e manifesta a minha incerteza quanto a realidade como na histórica "*Dúvida de Cézanne*". O biógrafo de Cézanne²⁰, Frank Elgar, fala sobre este caráter incerto de seu processo cercado pela instabilidade[1987: 213]:

"... assim fica-se desconcertado perante uma paixão que, no seio da desordem, procura uma ordem nova, e que entende substituir as tradições recebidas por uma nova tradição. Cada quadro de Cézanne revela uma busca apaixonada do absoluto "pictórico" através da instabilidade, das mutações, até das contradições do mundo e de si próprio..."

Neste sentido, o desenho é algo parecido com o citado acima, algo que se altera a cada momento, as coisas acontecendo no desenho e concomitantemente na minha vida. Mas ele é uma manifestação, ele impõe "algo", ainda indecifrável, fala-me sobre a existência, atesta um momento da realidade, onde as coisas acontecem no "bojo" da realidade.

É na linha, o elemento plástico originário, que as primeiras vontades ou desejos são concretizados, objetivamente, o desejo de construir uma forma ou um

¹⁹ Pintor e desenhista suíço. 1879 Nasceu em Berna -SUI e em 1940 morreu em Muralto-Locarno - SUI. Foi um grande experimentador de materiais e desenvolveu uma linguagem íntimista e particular.

²⁰ Pintor e desenhista francês. Em 1839 nasceu em Aix-en-Provence onde faleceu em 1906.

símbolo dotado de uma intensa carga expressiva, uma forma capaz enquanto elemento criador de captar todas as vontades e desejos do sujeito. É aí que o artista demonstra o processo irradiador de apreensão das imagens. Nos desenhos das agendas, esta linha aparece sinuosa, fragmentada, curvilínea e multidirecional, construindo a imagem. Individualmente, conforma a estrutura da imagem e de maneira agrupada, constrói superfícies. O ritmo e a fluidez, relativos à continuidade do traço, alternam o toque no papel e sua constância no espaço. A linha aparece ritmada em traços paralelos no sentido de preencher áreas constituindo a luminosidade da imagem.

Este é o relato da "vontade": os desenhos das agendas são pequenos testemunhos na crença, quase que ritual, do fazer artístico, denunciam o meu compromisso futuro, amarram e perturbam a minha mente, preenchem o vazio do motivo, a falta. A cada dia, repasso inquietamente meu olhar nestas inscrições, no seu conjunto caótico, mas que guardam a substância que eclodirá na formação plástica e expressiva das obras. Ainda que eu não a veja na sua totalidade, concebo esta existência.

As dúvidas no processo

Como artista, percebo a dificuldade em localizar uma dúvida específica no meu processo criativo. Elas são várias mas vou admitir que duas seriam as principais dentro de um grupo amplo e irrestrito, à medida que avança meu processo. Em verdade, como já disse, existe uma vontade inata de relatar e expressar plasticamente minhas vivências, experiências ou mesmo minha vida, mas vou tentar destacar aquelas que mais me preocupam no processo ou me afligem.

Uma primeira dúvida seria de ordem temática que em primeira instância se refere às primeiras vontades de registrar algo quando, no começo, no início de tudo, ainda quando o suporte não foi marcado, ainda quando não foi feita nenhuma ação, reside uma grande dúvida— o que desenhar, o que pintar, o que

fazer neste espaço, ou seja, qual a temática específica.

Neste momento primal, recorro instintivamente a duas fontes de criação: primeira, a uma "vontade" física e expressiva e segunda, a minha "memória". Trata-se de uma memória próxima, certamente ligada a meu cotidiano e que transita entre a realidade vivenciada e a fantasia, com um certo lirismo. Pode-se constatar este recurso nas séries "Elucidário", "Psicopompo" e "Tributo", onde me aproximo de situações ou contextos sociais, libertando meus desejos ou obsessões, justificando inserções distintas de realidades que coexistem no mesmo tempo/espaço e, finalmente, construindo uma narrativa simbólica ou surreal.

Esta imagem é "mutante", isto é, alterada, transformada, apagada, reduzida a outra coisa ou quase nada, se necessário, neste processo de apreensão da uma realidade interior. Em alguns casos, inicio uma obra tratando de uma imagem figurativa e ao final já não a tenho mais, ela me escapa, ela se transforma e se molda para outra coisa, mas guarda toda a essência do sujeito na tentativa de uma solução.

Um elemento primordial de construção deste "campo" é o desenho, potencialmente é ele o elemento irradiador da forma, da passagem sutil da gênese criativa— da idéia para a materialidade do mundo. Registrado em agendas-cadernos de desenhos ou pequenos papéis materializam as vontades do sujeito ou propriamente sua memória.

Marcas, registros de pensamentos são idéias deixadas e registradas nos guardanapos e pequenos pedaços de papéis que originam pinturas ou simplesmente ficam ali. Recorro sempre a estes desenhos, as agendas, não que estes determinem o resultado final, mas porque guardam o relato sincero da captação de uma imagem. Eles possuem o potencial latente, como se eu fosse buscar um "lugar seguro" onde eu revivo as ações, tirando dali uma postura certa, tudo aquilo que determina a construção da obra.

A segunda dúvida é com relação à técnica . Esta tem a missão de carregar uma "verdade", a minha vontade de que seja fiel aos meus sentimentos, de a cada traço, gesto ou pincelada, trazer uma pureza e uma essência do meu mundo

interior, como auto-conhecimento, isto é, buscar fundo dentro de mim. Desejo que esta imagem, gesto, mancha e escorrido tenham a capacidade de revelar este obscuro e indecifrável universo íntimo. Nesta tentativa de busca da verdade, surgirão ações como apagamentos, sobreposições e veladuras que vão se desdobrando e sobrepondo à medida que a obra avança, no intuito de uma totalidade ou desfecho. Neste momento da busca de uma verdade, é importante frisar o sentimento semelhante ao "enfrentamento" em uma batalha que é travada não só na instância física da matéria mas dentro do sujeito, na sua interioridade, num diálogo íntimo com a sua existência, nos seus sentimentos, justificando assim sua essência vital.

Estes sentimentos são instâncias constituintes do processo criativo: minha ansiedade, as aflições que sinto no ato de produzir e, porque não dizer, o que sinto na condição de ser humano e na preocupação inerente do ser na busca ou no esclarecimento do sentido da vida.

As decisões técnicas e plásticas com relação ao material escolhido, isto é, suporte, formato, tema das séries, atitude e construção das obras estarão a serviço destes sentimentos. Tentarão dar vazão a minha expressão, tomada por esta vontade repleta de dar sentido às questões filosóficas.

Com relação à realização da feitura da obra, as "escolhas" dos materiais, quanto ao suporte- papel, tela, tecido-, tintas- nanquim, acrílica, guachê- e formatos-variados- conformam os procedimentos técnicos.

Na imediaticidade técnica que tenta responder a minha "ansiedade" ou "inquietação", encontram-se os materiais de rápida secagem e forte impacto imagético e expressivo como a tinta acrílica. Ela é utilizada no sentido de tirar partido desta sua característica, mais adequada ao manuseio rápido na captação instantânea da realidade. Este fator me obriga a uma atitude ligeira e instantânea na construção de minhas imagens, na obrigação de lidar com a aparência irrefutável da fatura que vai surgindo e incorporando-se à obra.

É fundamental para mim, neste processo, o sentido de "liberdade" irrestrita na construção da obra. Todos os procedimentos fazem parte de um corpo único e

íntegro, decisivos para a sua consolidação. Tais procedimentos como a inversão de um valores plásticos – a luminosidade – estarão servindo a questões íntimas e interiores. Como exemplo deste, temos obras da série "Retratos", Auto-retrato com coco onde, observando a imagem originária, ou seja uma fotografia, encontramos nesta valores luminosos de tonalidade clara ou mesmo branca que no final do processo apresentam uma inversão, chegando a tons escuros ou mesmo a tonalidade preta.

Outros procedimentos utilizados no processo criativo e que carregam em si uma grande parcela de dúvida são o apagamento, a veladura e as sobreposições, feitos com papéis colados ou com verniz. São utilizados no sentido de velar parcial ou totalmente imagens construídas que não satisfazem os anseios formais e expressivos.

Em algumas pinturas, as imagens iniciais são sacrificadas em relação às dificuldades expressivas e estruturais, perpetuando determinado sentimento ou idéia. Exemplos que ilustram bem estes procedimentos são a série "Elucidário", realizada inteiramente com veladuras em papel de seda com verniz, e algumas obras da série "Retratos" como é o caso de "Auto-retrato com pia" onde a imagem do sujeito, no caso um auto-retrato, é eliminada em função de uma limitação expressiva. Cito uma anotação própria feita durante a realização de um trabalho: "...a imagem não me satisfazia enquanto seus valores formais e expressivos...". Ela foi então coberta por uma forte construção mais abstrata e construtiva, com retângulos escuros, ocultando totalmente a figura inicial.

Para situar e analisar o contexto histórico em que acontecem fatos e desdobramentos que dizem respeito a minha formação e produção artística em desenvolvimento, propus o "recorte" que compreende as séries "Elucidário"[1998], "Psicopompo", [2000] e "Retratos"[2001], por julgar que nestes trabalhos encontrava-se o resultado de processos de construção que poderiam ser descritos e analisados a partir da noção de confronto.

A medida em que a produção prática e a pesquisa se desenvolveram, pude observar que nas séries que surgiram, "Mickey's", "Paisagens", "Auto-retratos" e

"Tributo", houve um deslocamento. Admiti, neste sentido, que os procedimentos adotados nestas últimas séries, não revelavam mais as mesmas atitudes, esvaziando o sentido de confronto como imperativo, e norteavam a produção para outra direção, com interesses que não diziam mais respeito a esta noção.

Este deslocamento se deu de modo a fortalecer o enfoque temático em torno do meu cotidiano, interesse evidenciado nas séries produzidas durante a pesquisa. Posso perceber agora que este deslocamento se direcionou de dentro para fora, do sujeito para sua realidade circundante, como por exemplo a influência da música em "Tributo".

Finalmente, devo concluir e enfatizar que, na análise do meu processo de criação, a identificação e a comparação de afinidades técnica e expressiva com as correntes de ordem "expressionista" foram abordadas enfocando a produção prática. Foram as próprias obras dos artistas escolhidos, pertencentes à corrente expressionista histórica, que ofereceram possibilidades de esclarecimento, entendimento e reflexão sobre este processo.

Bibliografia

- Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Companhia das letras, São Paulo, 1992.
- Batchelor, David. *Minimalismo*. Cosac & Naify, São Paulo, 1999.
- Behr, Shulamith. *Expressionismo*. Cosac & Naify, São Paulo, 2001.
- Berry, William A. *Drawing the human form*. New York. Van Nostrand, 1977.
- Prater, Andreas. *A Pintura do Barroco*. Colônia. Taschen, 1997.
- Bischoff, Ulrich. *Edvard Munch*. Taschen. Colônia. 1990.
- Boneffoy, Yves. *Giacometti*, Flammarion. Paris, 1991.
- Bosi, A. *Reflexões sobre a Arte*. São Paulo. Editora Ática, 1986.
- Canton, Kátia. *Novíssima arte brasileira*. Iluminuras, São Paulo, 2000.
- Chipp, H. *Teorias da Arte Moderna*. Martins Fontes, São Paulo, 1990.
- Cardinal, Roger. *O Expressionismo*. Editora Jorge Zahar. São Paulo, 1990.
- Cedillo, Adolfo Gomes. *Motherwell*. Madrid: Poligrafa, 1996.
- Civita, Victor. *Técnica dos grandes mestres*. São Paulo: Nova Cultural, 1986.
- Cumming, Robert. *Para entender a Arte*. Editora Ática. São Paulo, 1996.
- Dieterich, Anton. *Goya-dessins*. Paris: Chêne, 1975.
- Disler, Martin. *Catálogo 18º Bienal de São Paulo*. Berna, 1985.
- D'offay, Anthony. *George Baselitz-Paintings 1964-1967-Catálogo*. London, 1985.
- Dücker, Alexander. *Von Beuys bis Stella -Katalog*. Berlin, 1986.
- Düchting, Hajo. *Paul Cézanne*. Colônia: Tashen, 1999
- Elgar, Frank. *Cézanne*. Rio de Janeiro: Verbo, 1987.
- Elger, Dietmar. *Expressionismo*. Colônia: Tashen, 1991.

- Gohr, Siegfried. *Markus Lüpertz*. Hirmer, Munique, 1997.
- . *Markus Lüpertz*. Michael Werner, Colônia-New York, 1996.
- Gombrich, Ernest Hans. *A História da Arte*. Jorge Zahar Rio de Janeiro, 1979.
- . *Arte e Ilusão*. Martins Fontes. São Paulo, 1990.
- Hayes, Colin. *Guia completa de Pintura y Dibujo*. Madrid. H.Blumes, 1980.
- Hodin, J.P. Edvard Munch. Thames and Hudson. London, 1972.
- Hofstatter, Hans H. *Arte Moderna- Pintura, Desenho e Gravura*. Verbo. Lisboa, 1980.
- Honnef, Klaus. *Arte Contemporânea*. Colônia. Taschen, 1988.
- Hopkins, Henry T.- "Phillip Guston-Uma recordação" in *A Participação dos Estados Unidos da América na XVI Bienal Internacional de São Paulo*, São Paulo, 1981.
- Juliet, Charles. *Giacometti. A catalogue raisonné*. Paris. Hazan, 1986.
- Kandinsky, Wassily. *Do espiritual na Arte*. Martins Fontes. São Paulo, 2000.
- Klee, Paul. *Sobre a Arte moderna e outros ensaios*. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2001.
- Kraube, Anna Carola. *Historia da Pintura*. Könemann. Colônia, 1995.
- Lachenal, François. *Cem anos de arte na Alemanha*. Offenbach: Giese-Druck, 1985.
- Lord, James. *Um retrato de Giacometti*. Iluminuras, São Paulo, 1998.
- Mcshine, Kynaston. *BerlinArt*. The Museum of Modern Art. New York, 1987.
- Maillard, Robert. *Dicionário da Pintura Moderna*. Edimax. São Paulo, 1967.
- Meili, Jean Guichard. *Matisse-Grandes Artistas*. Verbo. Lisboa. 1983.
- Miller, Álvaro. *Antologia de textos nacionais sobre a obra do artista*. Funarte. Rio

de Janeiro, 1982.

Moore, Henry. *A shelter Sketchbook*. British Museum. London, 1988.

Naves, Rodrigo. *A forma difícil*. Editora Ática, São Paulo, 1996.

————— *Goeldi - Espaços da arte brasileira*. Cosac & Naify.

São Paulo, 1999.

Néret, Gilles. *Gustav Klint*. Colônia. Taschen, 1994.

O'hara, Frank. *Jackson Pollock*. Belo Horizonte: Itatiaia, ,1960.

Ortega y Gasset, José .*Adão no paraíso e outros ensaios de estética*. Cortez. São Paulo, 2002.

Pedrosa, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. Perspectiva: São Paulo, 1975.

Read Herbert. *A arte de agora agora*. Perspectiva: São Paulo, 1972.

Reis Júnior, José Maria dos. *Goeldi* . Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1966.

Riemschneider, Burkhard. *A arte na virada do Milênio*. Colônia.Taschen, 1999.

Salztein, Sônia. *Diálogos com Ibere Camargo*. São Paulo. Cosac & Naify, 2003.

Segall, Lasar. Textos, Depoimentos e exposições. Museu Lasar Segall.

São Paulo, 1993.

Sylvester, David. *Entrevistas com Francis Bacon*.São Paulo. Cosac&Naify, 1995.

Spieler, Reinhard. *Beckmann*. Colônia: Taschen, 1995.

Stangos, Nikos. *Conceitos de Arte Moderna*.São Paulo:Jorge Zahar, 1991.

Steiner, Reinhard. *Egon Schiele*. Colônia: Taschen, 1992.

Storr, Robert. *Philip Guston*. Cross River, New York, 1986

Thomas, Henry / Thomas, Dana Lee. *Vidas de Grandes Pintores*. Livraria do Globo. Rio de Janeiro e Porto Alegre, 1946.

Valladão, Claudia de Mattos. *Lasar Segall: Expressionismo e Judaísmo*.

São Paulo, Perspectiva, 2000.

Van Der Wolk, Johannes. *The Seven Sketchbooks of Vincent van Gogh*, New York: Abrams, 1987.

Venâncio Filho, Paulo. *Iberê Camargo: Desassossego do mundo*. Axis Instituto Cultural. Rio de Janeiro, 2001.

Zweit, Armin. Markus Lüpertz. Bienal de São Paulo. 1983. São Paulo-SP.

Waldman, Diane. *Georg Baselitz*. New York. Solomon Guggenheim, 1995.

Wolf, Norbert. *Kirchner-À beira do abismo do tempo*. Taschen, Colonia, 2003.

Wood, Paul . *Modernismo em Disputa*. Casac & Naify. São Paulo, 1998.

Catálogos e textos:

___ A Participação dos Estados Unidos da América na XVI Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo, 1981.

___ Catálogo Geral: XVI Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo, 1981. vol. I. Bienal.

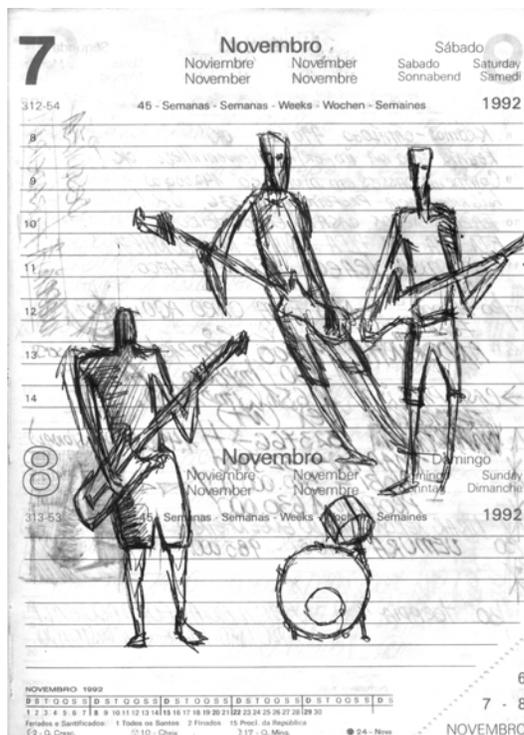
— Iberê Camargo. *Novos Estudos CEBRAP. A paixão na pintura*. 1992.

— Markus Lüpertz. *Kunstsammlung*. Nordrhein-Westfalen. 1996.

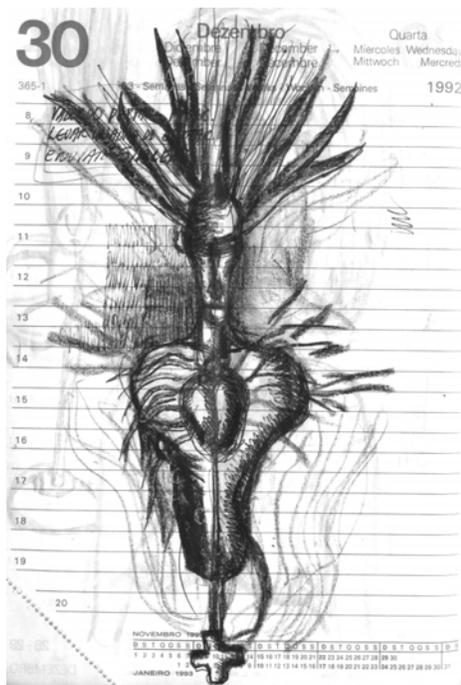
— Ole Sparring. Dinamarca. XVIII Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo, 1985.

— Oswaldo Goeldi. Galeria Thomas Cohn. São Paulo-SP, 1999.

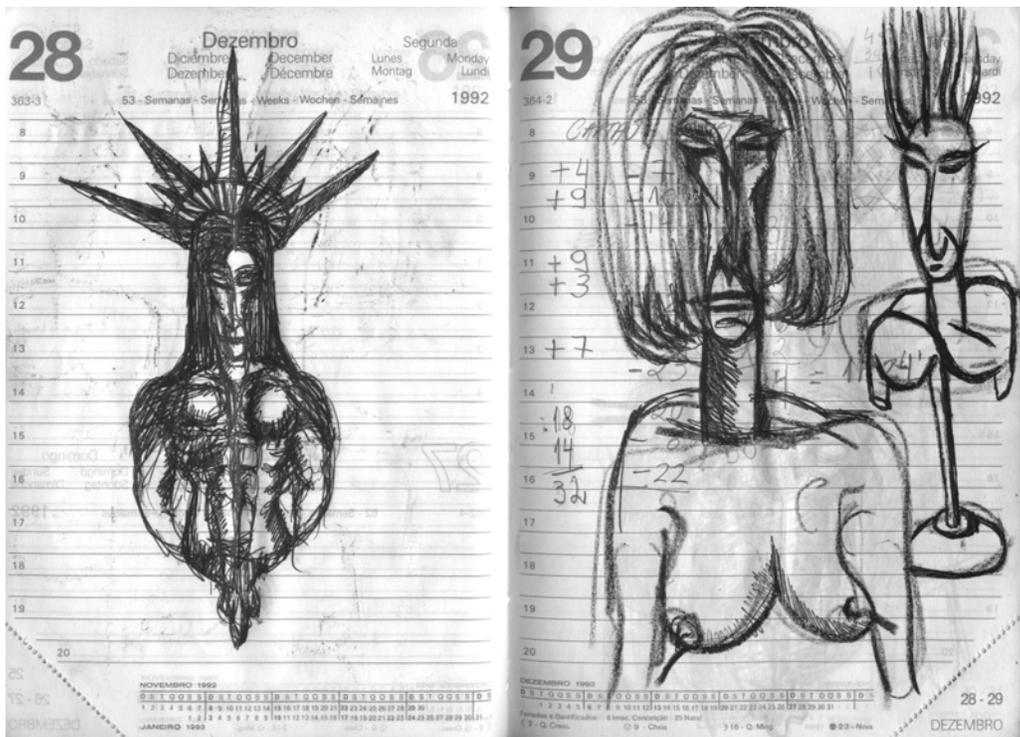
Anexo 1. Agendas- caderno de desenhos



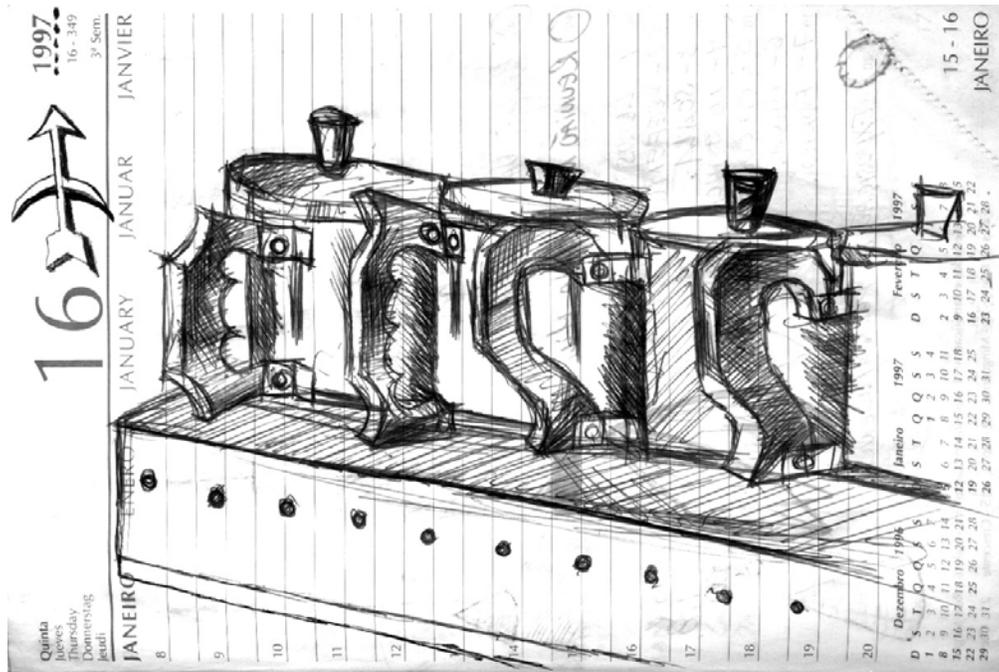
1. Desenhos: agenda 92.mista/papel. 1992. 30x22 cm



2. Desenhos: agenda 92.mista/papel. 1992. 30x22 cm



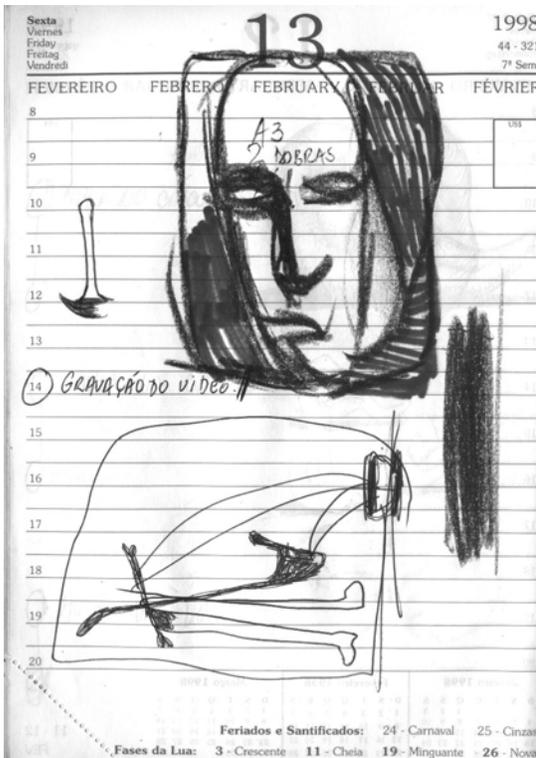
3. Desenhos: agenda 96.mista/papel. 1996. 30x22 cm



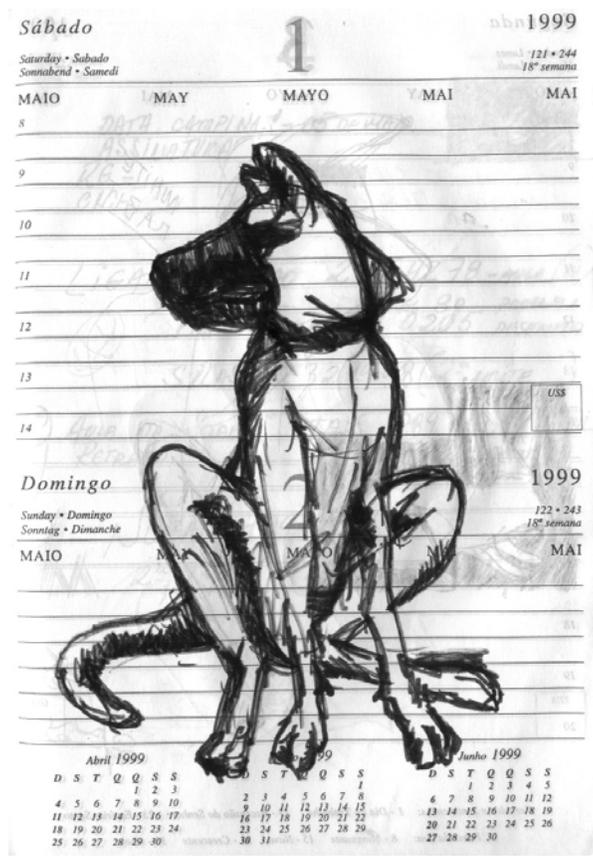
5. Desenhos: agenda 97.mista/papel. 1997. 14x20 cm



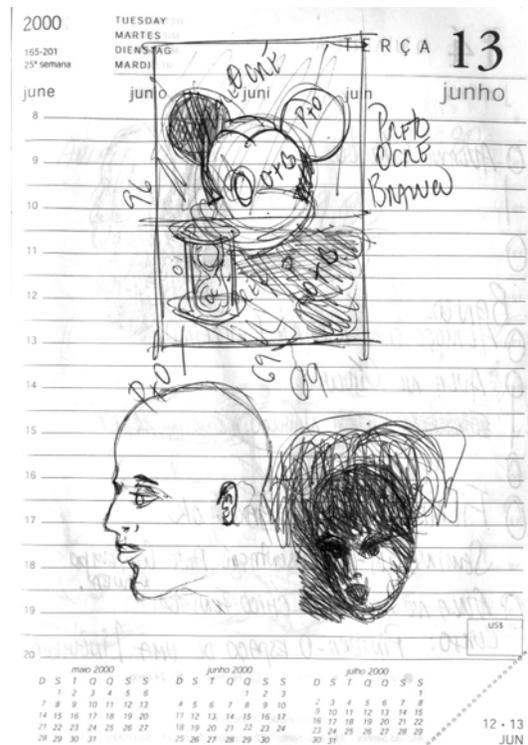
6. Desenhos: agenda 97.mista/papel. 1997. 14x20 cm



7. Desenhos: agenda 98.mista/papel. 1998. 30x22 cm



8. Desenhos: agenda 99.mista/papel. 1999. 14x20 cm



9. Desenhos: agenda 2000.mista/papel. 2000. 7x11 cm cada



11. Desenhos: agenda 2001.mista/papel. 2001. 30x22 cm



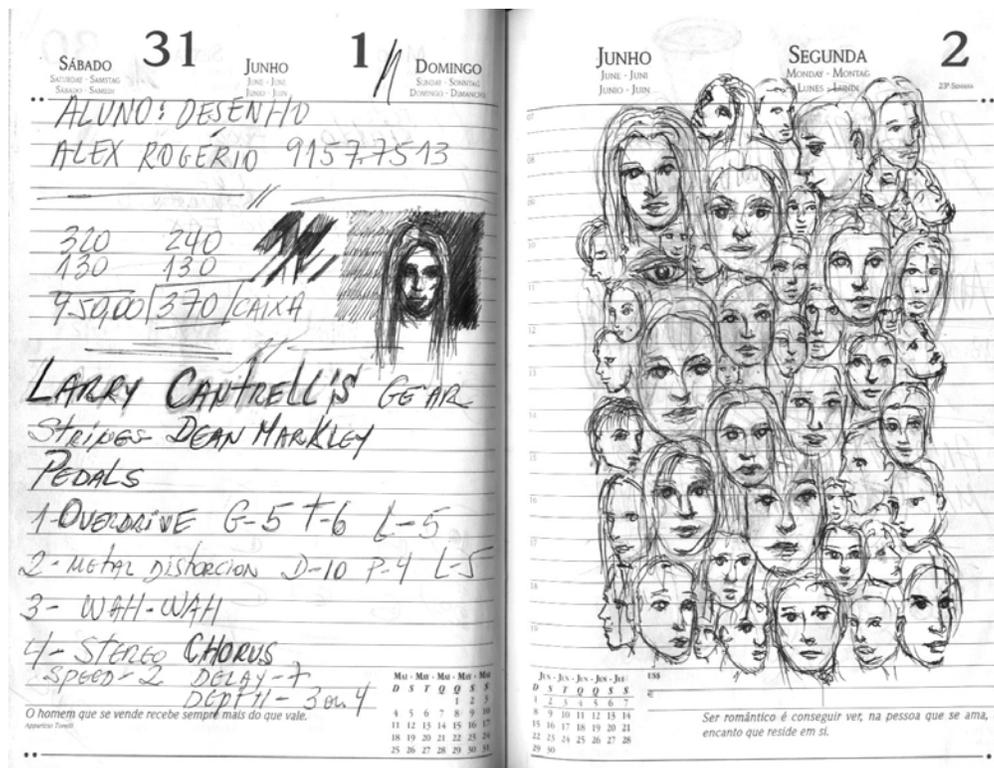
13. Desenhos: agenda 2001.mista/papel. 2001. 30x22 cm



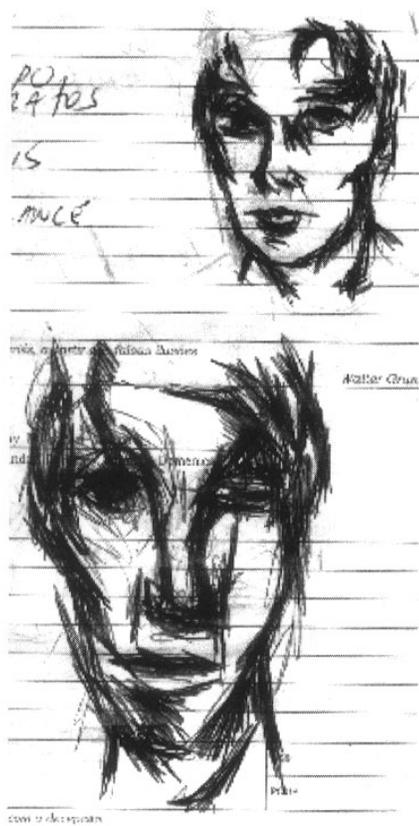
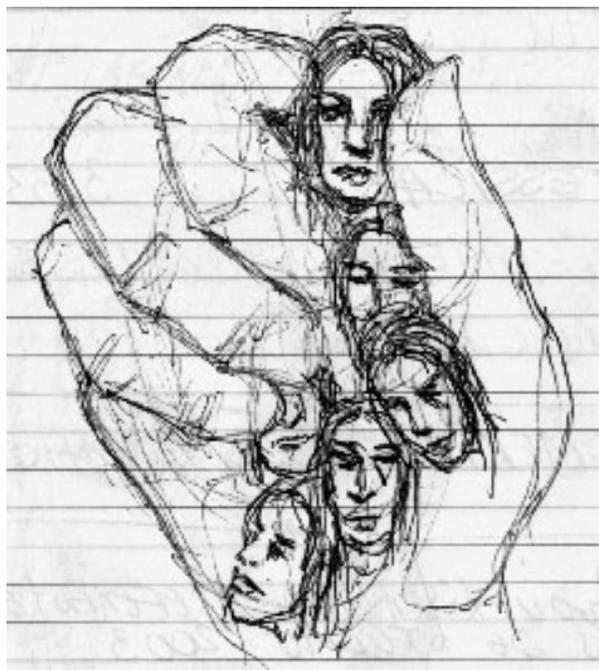
14. Desenhos: agenda 2001.mista/papel. 2001. 30x22 cm



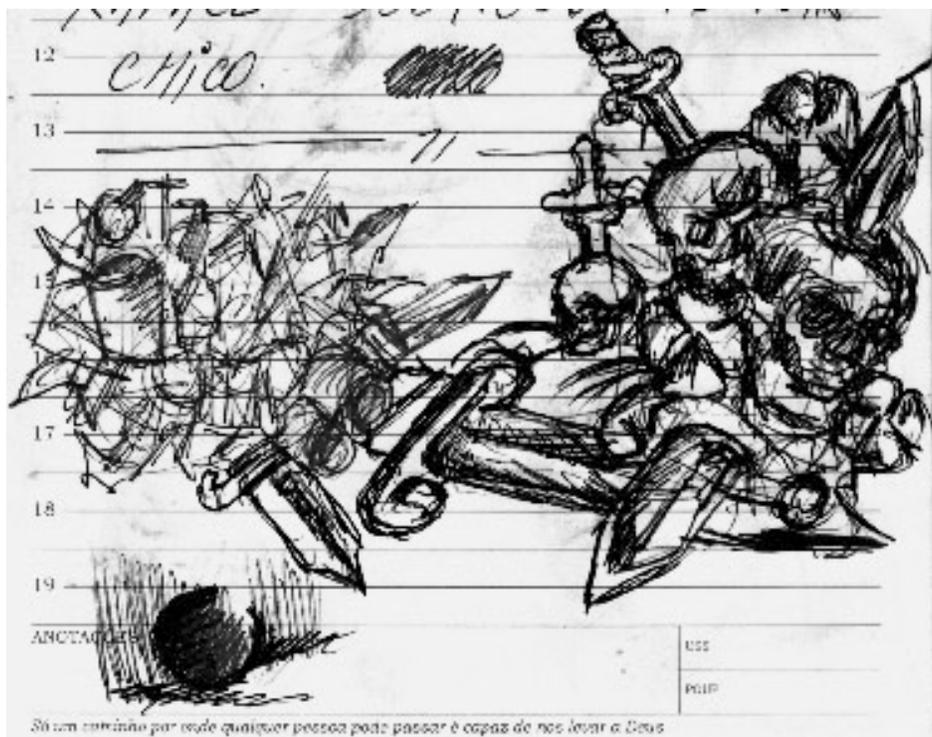
15. Desenhos: agenda 2002.mista/papel. 2002. 14x20 cm



16. Desenhos: agenda 2003.mista/papel. 2003. 30x22 cm



17. Desenhos: agenda 2004.mista/papel. 2004. 14x20 cm



18. Desenhos: agenda 2004.mista/papel. 2004. 14x20 cm

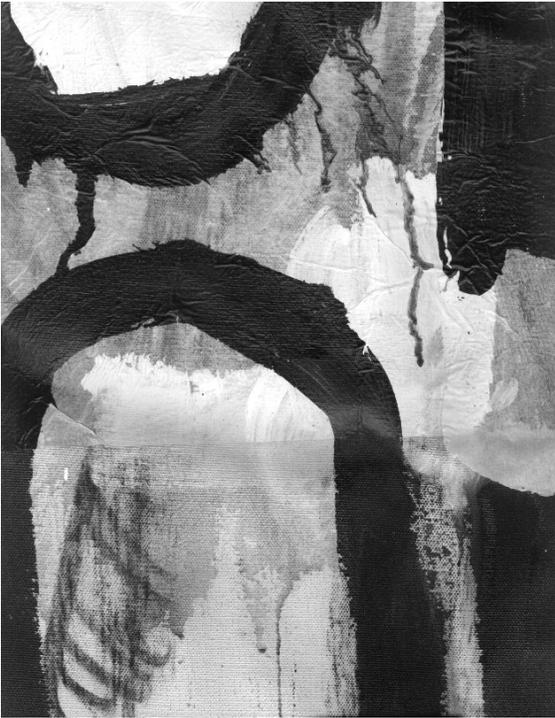
Anexo 2. Pinturas



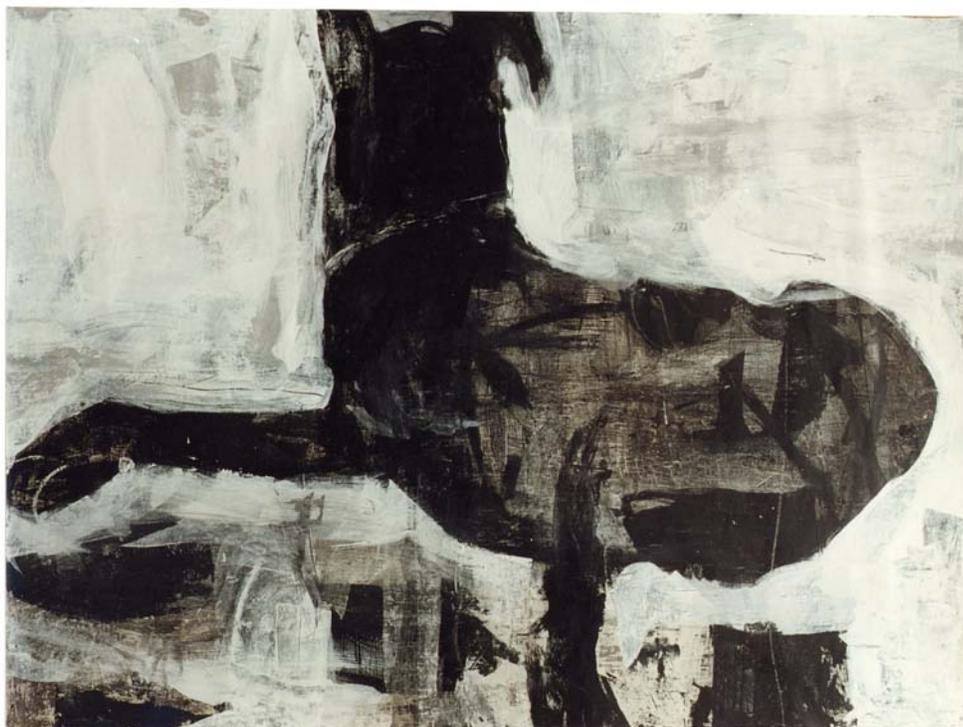
19. [acima] Série Elucidário: Slim Gym. 1999. Técnica mista sobre lona. 160x90 cm
20. Série Elucidário: A Pugilista. 1999. Técnica mista sobre lona. 160x90 cm



21. [acima] Série Elucidário: M.S.T. 1999. Técnica mista sobre lona. 160x90 cm
22. Série Elucidário: M.C. 1999. Técnica mista sobre lona. 160x90 cm



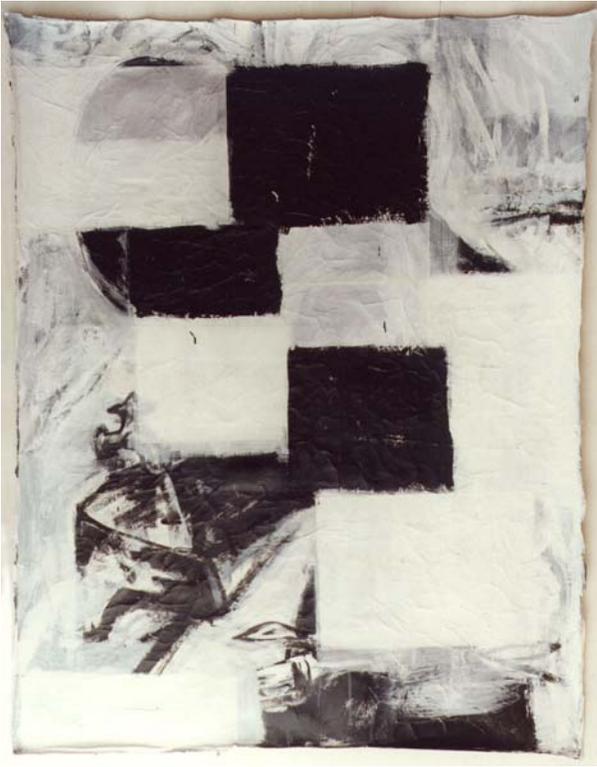
23. Detalhe técnico de sobreposições e transparências duas obras da Série Elucidário.1999. Técnica mista – carvão,colagem e verniz acrílico sobre tecido.



24. [acima] Série Psicopompo: I. 2000.Acrílico/tela.180x120 cm
25. Série Psicopompo: II. 2000.Acrílico/tela.160x120 cm



26. Série Retratos: Auto retrato com côco.2001.técnica mista sobre lona.110x83 cm
27. Série Retratos: O Pintor.2001.Técnica mista sobre lona.130x170 cm



28. Série Retratos: Auto-retrato com pia.2001.técnica mista /lona.110x160 cm
29. Série Retratos: Cecília.2001.Técnica mista sobre lona.110x160 cm



30. [acima] Série Auto-retrato. Auto-retrato I. 2003. acrílica/ tela. 180x130 cm
31. Série Auto-retrato. Auto-retrato II. 2003. acrílica/ tela. 180x130 cm



32. Série Mickeys. Mickeys VII. 2002. acrílica / tela. 90x60 cm
33. Série Mickeys. Mickeys XII. 2002. acrílica / tela. 90x60 cm



34. Série Paisagens. Avenida Sales de Oliveira I. 2002. acrílica / tela .66x48 cm
35. Série Paisagens. Avenida Sales de Oliveira II. 2002. acrílica / tela .48x66 cm
36. Série Paisagens. Avenida Sales de Oliveira III. 2002. acrílica / tela .66x48 cm



37. [acima] Série Tributo:Natureza-morta com elementos. 2003.tinta acrílica/ tela. 170x130 cm
38. Série Tributo:A distorção dos captadores atingem o corpo caloso.2003.tinta acrílica/tela.130x180 cm
39. [abaixo] Série Tributo:O furacão Kurt. 2004.acrílica e carvão tela. 170x130 cm



40. [acima] Série Tributo: Casa Noturna I. 2003. acrílica/ tela. 170x130 cm
41. Série Tributo: Casa Noturna II. 2003. acrílica/ tela. 170x130 cm

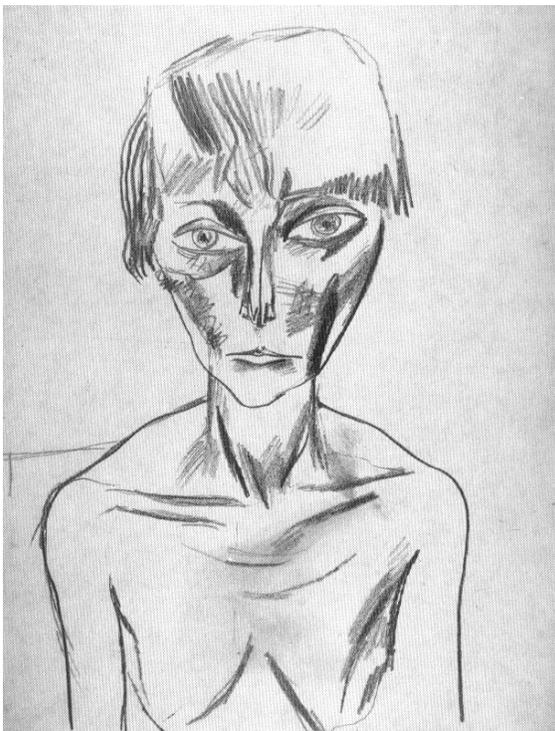


42. Série Tributo: O sangue que jorra do peito de Iggy corre em minhas veias. acrílica e carvão tela. 2003. 120x100 cm
43. Série Tributo: Natureza anônima. 2003. acrílica e pastel sobre tela. 40x20 cm.



44. Série Tributo:Psico-rock. 2004.acrílica e carvão tela. 120x100 cm
45. Série Tributo:The Cramps. 2004.acrílica e carvão tela. 110x100 cm

**Anexo 03. Artistas
Lasar Segall**



46. Lasar Segall. Busto de mulher. 1921. grafite/papel. 49,2x37,3 cm



47. Lasar Segall. Retrato de Mary Wigman. 1919. nanquim/papel. 37,6x29,6 cm



48. Lasar Segall. Retrato de Striemer. 1918. carvão. 49,8x35 cm



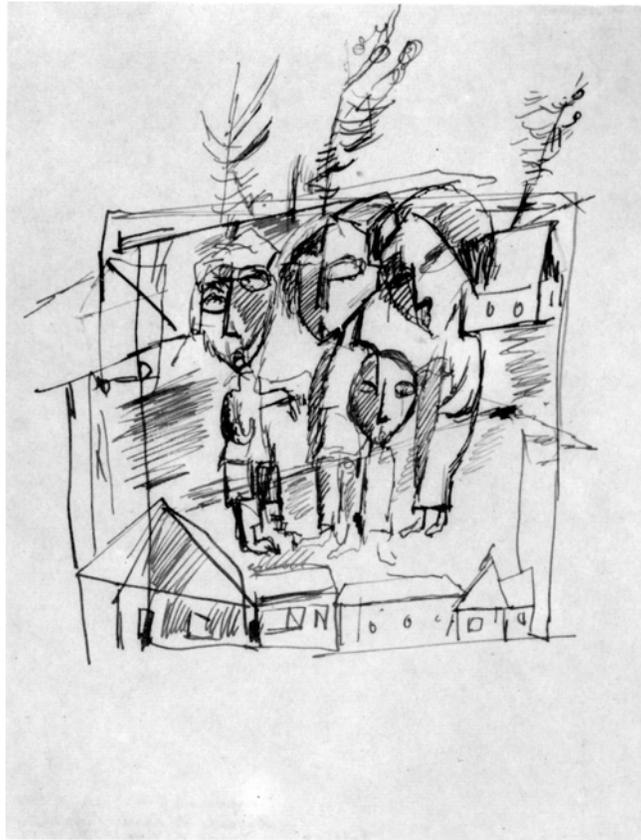
49. Lasar Segall. Retrato de T. 1919-21. ponta-seca. 21,5x17,5 cm



50. Lasar Segall. Efeito do Luar. 1919. tinta sépia/papel. 22,2x28,2 cm



51. Lasar Segall. Morte do irmão de Margaret. 1921. grafite/papel. 23x29,5 cm



52. Lasar Segall. Quatro figuras. 1919. nanquim/papel. 20,7x 15,7 cm



53. Lasar Segall. Interior com quatro figuras. 1919. nanquim/papel. 23x29,5 cm

Max Beckmann



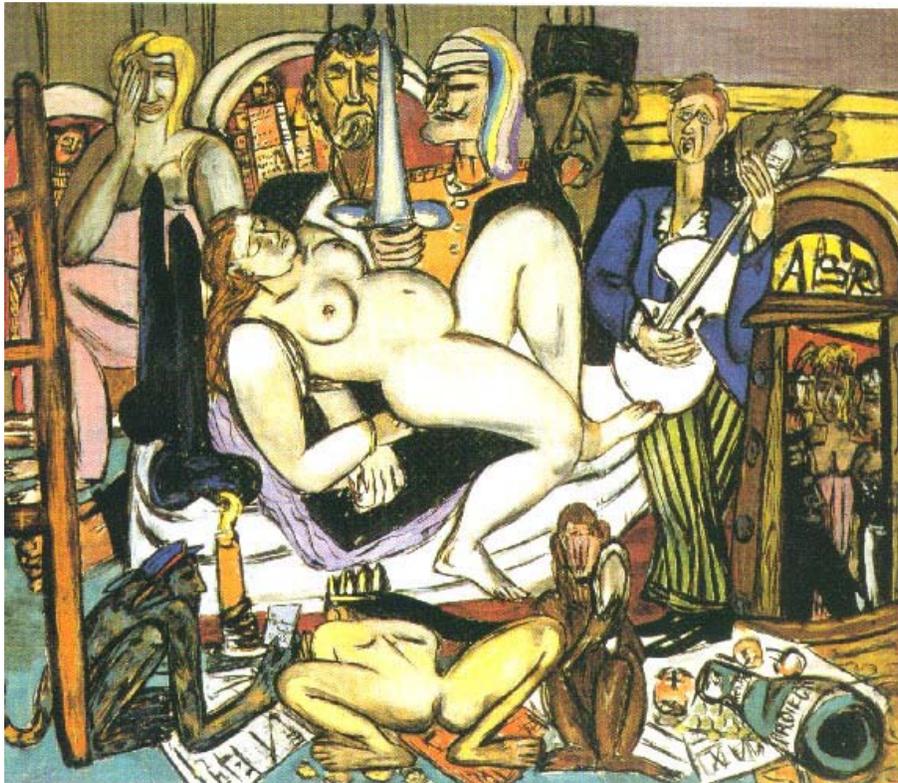
54. Max Beckmann. A rua. crayon/papel.1919.68x54 cm



55. Max Beckmann. Natureza morta com crânios.1945.oleo/tela 55 x 89 cm

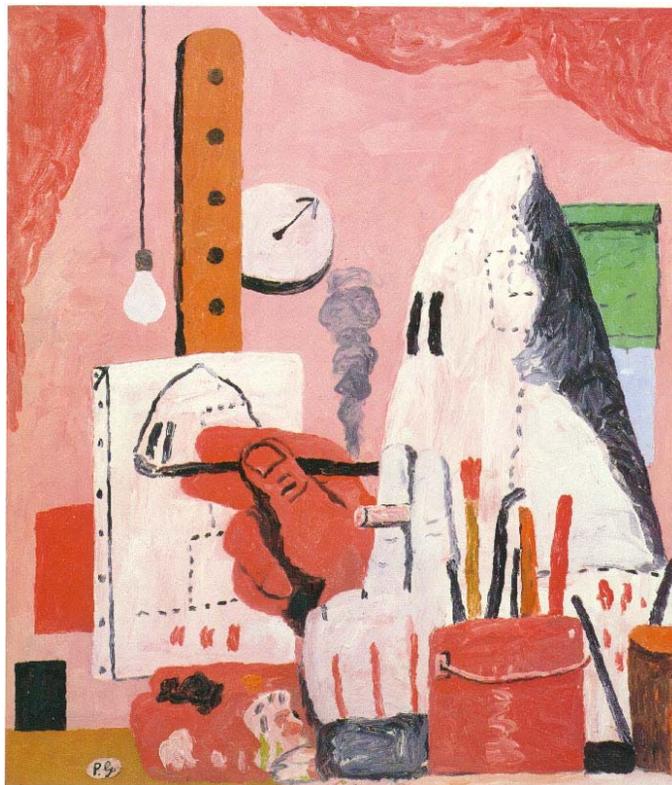


56. Max Beckmann. Inferno dos pássaros. 1938. óleo/tela 120x160 cm



57. Max Beckmann. A cidade [a noite]. 1950. óleo/tela.165 x 191 cm

Phillip Guston



58. Phillip Guston. O Estúdio.1969.óleo/tela.123 x 106 cm

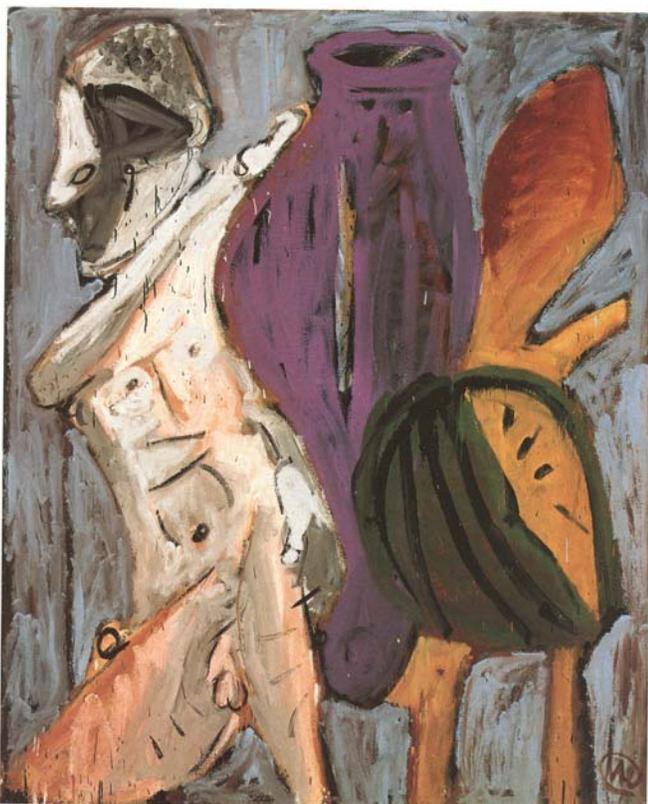


59. Phillip Guston. A noite no estúdio.1973. óleo/tela.200 x 265.cm

Markus Lüpertz



60. Markus Lüpertz. Ditirambo V. 1973. mista/tela 130x162 cm



61. Markus Lüpertz. Amphorenträger. 1987. mista/tela 200x162 cm

Helmüt Middendorf



62. Helmüt Middendorf. O cantor IV. 1981. óleo/tela.155x200 cm.



63. Helmüt Middendorf. Música II. 1981. óleo/tela.190x230 cm.



64. Helmüt Middendorf. O cantor vermelho.1981. óleo/tela.190x230 cm.