



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Artes

REFLEXÃO SOBRE A CONSTRUÇÃO
DE UM PENSAMENTO VISUAL ARTÍSTICO

Luiz Guilherme Soares Paiva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf.

Este exemplar corresponde ao original da dissertação defendida por Luiz Guilherme Soares Paiva, em 26/05/2011 e orientada pela Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf

Campinas, maio de 2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

W495r	Werneck, Guilherme. Reflexão sobre a construção de um pensamento visual artístico. / Luiz Guilherme Soares Paiva. – Campinas, SP: [s.n.], 2011. Orientador: Lygia Arcuri Eluf. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Pintura. 2. Gravura. 3. Pensamento na arte. 4. Arte - Aspectos sociais. I. Eluf, Lygia Arcuri. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	---

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: "reflection on the construction of a artistic visual thought."

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Painting

Print-making

Thought in art

Arts - Social aspects

Área de Concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestre em Artes

Banca examinadora:

Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf [Orientador]

Profa. Dra. Maria Lúcia Fabrini de Almeida

Prof. Dr. Marcio Donato Perigo

Data da Defesa: 26-05-2011

Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pelo Mestrando Luiz Guilherme Soares Paiva - RA 088576 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Lygia Arcuri Eluf
Presidente



Profa. Dra. Maria Lúcia Fabrini de Almeida
Titular



Prof. Dr. Marcio Donato Perigo
Titular

Agradecimentos

Suzana Medeiros, Lygia, Cláudia Valladão de Mattos e Fátima Morety Couto

Ao Tu

“ Amo a pintura desde que tomei consciência dela, aos seis anos. Aos cinqüenta, produzi alguns desenhos que considero razoáveis, mas nada que fiz até os setenta anos é realmente digno de menção. Aos setenta e três, finalmente compreendi cada aspecto da natureza vital dos pássaros, animais, insetos, peixes , plantas e árvores. Quando eu tiver oitenta anos, terei feito um progresso ainda maior, e aos noventa realmente dominarei todos os mistérios da arte. Quando eu tiver cem anos, a minha arte será verdadeiramente sublime, mas minha meta final só será alcançada aos cento e dez anos: então, cada ponto, cada linha que eu desenhe terá uma vida própria.”
(Katsushika Hokusai, 1760/1849)

Resumo

Este projeto de dissertação descreve e analisa a memória afetiva em que se construiu minha carreira refletida na maneira de me relacionar com a vida.

Discute e valoriza a importância do processo de trabalho e a origem individual da sensibilidade estética e do fazer artístico. Expõe a metodologia inglesa do ensino nas artes visuais e sua aplicação.

O assunto de pesquisa visual, técnicas e o desenvolvimento da linguagem pessoal foram tratados em superposição cronológica de experiências.

A influência do movimento da nova figuração nos anos 80 em Nova Iorque e Londres e a diluição gradativa dos elementos figurados estão expostos e analisados neste trabalho. As reproduções mostram a dinâmica evolutiva do tempo e espaço dentro da ordem do observar, interpretar e simplificar.

O objetivo desta pesquisa é a de expor no âmbito acadêmico uma reflexão sobre as potencialidades formativas autobiográficas criadas com base nas diversas experiências vividas com a arte, no sentido de ampliar o conhecimento sensível e aprofundamento da linguagem pessoal.

Abstract

This dissertation describes and analyzes the affective memory where my career was build. It reflects the way its relate with my life.

It argues and it values the importance of the work process and the individual origin of aesthetic sensitivity and artistic making. It displays the British methodology of education in the visual arts and its application.

The subject of visual research, techniques and the development of the personal language had been treated in chronological overlapping of experiences.

The influence of the movement of the new figurative painting "The New Spirit of Painting" in the eighties in New Iorque and London and the gradual dilution of the appeared elements is displayed and analyzed in this work. The reproductions inside shows the evolving dynamics of the time and space in the a sequence of observing, interpreting and simplifying.

The objective of this research is based on the the academic display giving a scope and a reflection on the autobiographical formative potentialities created by the diverse experiences lived with the art, in the direction to extend the sensible knowledge and deepening of the personal language.

Sumário

Parte I	
1- Introdução	1
Parte II	
2- Descrição técnica e conceitual da produção de 2009	25
3- Bibliografia	57
4- Apêndice A: Cronologia de Exposições	59
5- Apêndice B: Fortuna Crítica	71

INTRODUÇÃO

A natureza de meu pai e a estética de minha mãe

Os relatos que se seguem sinalizam e afirmam a origem de minha sensibilidade estética. Foram editados dentro de um espectro biográfico com a intenção de construir um eixo cujo foco é o processo cronológico do meu envolvimento com a arte.

Filho caçula temporão sou fruto de uma família de classe média. Nasci e vivi até os seis anos em Ipanema, na Zona Sul do Rio de Janeiro.

Meu pai, mineiro originário de uma classe média rural, é advogado por profissão e músico na alma. Seu instrumento é o violão. Chegou a tocar na rádio Mayrink Veiga e conheceu Noel Rosa e Turívio Santos. Frequentava a Lapa, fazendo serestas, e também a casa de shows Cassino da Urca. Identificava-se com a urbanidade do Rio dos anos 30, 40, mas tinha grande afinidade com a natureza. Adorava pescar na praia e em alto-mar.

Nossa casa era decorada com objetos de arte e pinturas. Os móveis eram de estilo inglês Chippendale e havia cortinas de veludo italiano pesado das quais eu tinha medo. Era um ambiente formal.

Papai gostava de comprar os objetos de casa na Fink, uma transportadora que revendia os pertences de estrangeiros quando eles retornavam para seus países de origem.

Assinava a revista *Senhor*, que era sofisticada para a época. Escreviam sobre literatura, poesia, artes visuais, política, moda, comportamento etc. Lembro-me de folhear suas páginas e vislumbrar as imagens e a diagramação claramente. Essas imagens foram as primeiras referências de modernidade estética que a mim se revelaram.

Meus brinquedos eram objetos antigos. Havia um trem de corda que era uma perfeita miniatura. Sua proporção e cor (já desgastada) o transformavam em um objeto mágico. Eu tinha como favorito um cavalo inglês de metal articulado, todo colorido, no qual podia cavalgar, pressionando o equivalente a um estribo que fazia com que suas patas o impulsionassem para a frente num movimento de trote. Também possuía uma armadura romana do meu tamanho (uma reprodução perfeita), com

capacete e espada. Lembro que quando me vestia de soldado romano, muitas vezes ainda de cuecas, subia em meu cavalo e atacava quem passasse.

Minha mãe, de origem espanhola e holandesa, uma dona de casa vinda de uma família dos subúrbios do Rio com ideologia radicalmente comunista influenciada por meu avô, compensava sua rigidez autoritária com a beleza cinematográfica que possuía e a qualidade “excessivamente” impecável com que administrava toda a casa.

Na alimentação (toda produzida artesanalmente), enveredava-se a fazer receitas sofisticadas de diferentes nacionalidades, como massas caseiras, pães, tortas e doces portugueses. Era uma exímia decoradora e nossas casas sempre tiveram um conceito estético onde tudo dialogava com tudo.

Mamãe metia-se a pedreiro e arquiteta e algumas vezes decidia demolir paredes, expandir os ambientes, e aí de meu pai se interferisse... Fascinavam-me os arranjos florais, trocados a cada sábado.

Aos seis anos, nos mudamos de Ipanema para o bairro da Gávea, onde a natureza e o ambiente histórico foram definitivos para a minha formação.

Meu pai levava meus amigos e eu a visitas sistemáticas nos fins de semana ao Parque da Cidade, com seu jardim maravilhoso e sua coleção de curiosidades históricas e de biologia. O museu abrigava objetos do fim do Império, retratos da família real, animais empalhados ou conservados em formol, coleções de rochas dentro de vitrines antigas, tudo isso em um prédio do fim do século XIX.

O sobrado, todo circundado de varandas com colunas e grades de ferro fundido típicos do período, pavimentado com azulejo hidráulico, servia de moradia de verão para D. Pedro II. Subindo por um elevador pantográfico ao segundo piso do palacete, podia-se ver, através do avarandado, o mar, que se revelava entre as montanhas, paisagem que jamais esquecerei.

Seus jardins com lagos e fontes de azulejaria com relevo esmaltado em verde e ocre reproduziam imagens astecas e gárgulas da mitologia clássica nas quais bebíamos águas límpidas e

muitas vezes nos refrescávamos de corpo inteiro a valer. Posso sentir seu gosto e temperatura ainda hoje.

Já na época admirava tal cuidado estético em meio a um jardim tropical, uma fusão paisagística europeia adequada aos trópicos.

Colhíamos framboesas silvestres vermelhas e, sob a orientação de meu pai, deslizávamos nos taludes dos gramados em folhas de palmeiras.

Esse ambiente me pertencia, formou parte do meu universo visual, onde arte, história e natureza eram elementos da mesma paisagem.

Reconheço em meu trabalho um caminho construído por essas relações estéticas e afetivas que nortearam minha vida.

O Jardim Botânico também estava no roteiro de meu pai. Levava minha turma de amigos para que fôssemos pescar com nossas pequenas redes de filó os peixinhos do Lago do Pescador. Até que um dia, quando já estávamos com nossos jarros de vidro cheios de pontos coloridos nervosos, ouvimos o apito do zelador pondo fim à nossa infração. Meu pai foi levado à diretoria do Jardim e nós escapamos pelo mato por uma trilha que conhecíamos.

Chegamos ofegantes em casa e, é claro, continuávamos agarrados aos nossos jarros com todos os seres multicoloridos dentro revirando-se na água.

As alamedas de palmeiras-imperiais do Jardim Botânico nos acolhiam e pontuavam nosso passeio com suas colunas vivas grandiosas. A primeira palmeira, plantada por D. João VI, cercada por uma grade lindíssima de ferro fundido com quatro esferas armilares nos cantos, também era um ponto obrigatório de nossa visita.

O impacto destas esferas vazadas, meio enferrujadas, mas ainda mantendo sua integridade visual de globo circunavegado, tornou-se referência de objeto afetivo. Até hoje, quando vejo alguma representação de esfera armilar, volto ao passado, que, num primeiro momento, não é o da navegação portuguesa, mas o da minha infância.

A forma esférica e a ferrugem são elementos presentes em meu trabalho, conscientes ou não. Fazem parte de minha memória estética onde a imagem permanece como registro afetivo do tempo.

Bebia também das fontes e bebedouros do jardim, que eram de ferro fundido em estilo neoclássico reproduzindo ninfas, tritões e personagens da mitologia clássica, as quais povoaram e começaram a dar forma à minha sensibilidade e estética romântica, cheia de símbolos e imagens arquetípicas.

Desenvolvi o gosto por desenho de imaginação inventando meus próprios personagens. E também explorava o universo da forma através de *assemblagens* com diversos materiais na construção de objetos artísticos. Misturava galhos de árvores como estruturas, papel de diversas qualidades, desenhos feitos a lápis, depois traçados em bico de pena, ou feitos com aquarela e tinta a óleo, objetos achados na natureza, como penas, conchas e cacos, ou no lixo.

Essas imagens, com característica ilustrativa, expressavam o meu universo onírico sem maiores compromissos com a técnica formal da arte e mais próximas a um diário de lendas pessoais.

Fui estimulado esteticamente por minha irmã, que cursava, na época, a Escola Belas Artes, e trabalhava com artes gráficas e produção visual em seu ateliê, que ficava na parte superior de nossa casa. Este foi o primeiro local de produção artística com o qual tive contato. Era um ambiente mágico, com sua decoração moderna e diferenciada.

Havia uma parede toda preta, pranchetas para desenho, luzes fluorescentes, muitos livros de história da arte e revistas sobre arte gráfica e contemporânea. Observava, fascinado, minha irmã trabalhando em seus projetos de pintura e desenho para a escola de artes.

Algumas vezes a acompanhava, quando ia fotografar pinturas no acervo de galerias para a elaboração de capas de discos para a gravadora Odeon. Nos anos 60 início dos anos 70, lembro-me também das primeiras exposições de arte contemporânea que fomos visitar no Museu de Arte Moderna, em plena ditadura militar. Víamos Lygia Clark e Hélio Oiticica contrariando

as regras estabelecidas em meio às tensões de comportamentos controlados pelo regime da época.

Havia um ambiente de tensão em nossa casa, além do fato de os amigos de minha irmã e de seu marido, Alex, estarem envolvidos com o movimento estudantil. Mamãe era muito amiga da estilista Zuzu Angel, com quem convivemos desde pequenos. Seu filho, Stuart, que estava sempre conosco, já era procurado pelos militares.

Em meados dos anos 70, minha irmã e seu marido ganharam bolsas de estudo e foram para Londres, com seu filho de um ano, Pedro, para dar continuidade à sua formação acadêmica. Na época prestei vestibular para biologia, pela afinidade que tinha com a natureza e pela “racional” pressão familiar de que seria uma carreira segura. Ingressei na Universidade Gama Filho e cursei dois anos e meio, até receber um convite de um amigo que estava vivendo em La Paz, na Bolívia, para que transferisse meu curso para lá.

Sem consultar minha família (como era de costume), juntei dinheiro e simplesmente deixei um bilhete para meu pai (já que minha mãe estava na Europa), dizendo que ia viajar no fim de semana. Se arrependimento matasse, eu já teria virado pó, pois só fui contatar meu pai depois de um mês, quando já tinha subsídio para “justificar” minha aventura “injustificável” com a notícia de que havia transferido oficialmente meu curso de biologia para a Universidad Mayor de San Andrés, em La Paz.

Imaginem a minha surpresa (já esperando ganhar uma superbronca), quando meu pai atendeu ao telefone e, feliz por receber notícias e achando tudo maravilhoso, quis saber detalhes sobre a região, sua natureza e cultura. Logo em seguida enviou-me uma mala com roupas bem dobradinhas e, é claro, dinheiro.

Foi nesse país que, pela primeira vez, tive contato com um sítio arqueológico inca, ao visitar a cidade de Tiahuanaco (1500 a.C.) no altiplano boliviano, a 72km de La Paz. Afirmo que o impacto provocado por essa visão histórica foi um marco não só emocional como um reconhecimento do fazer artístico e também de uma atividade estética grandiosa.

Os detalhes em baixo-relevo nas pedras, a arquitetura, o traçado urbano que unificava a vida social e o sagrado envolveram-me em uma espécie de assombramento que ainda não havia experimentado.

A vastidão do planalto (altiplano), com seu horizonte a perder-se de vista, e a arquitetura soberana impondo sua verticalidade ornada de símbolos como a Porta do Sol e da Lua foram uma passagem sem retorno para minha sensibilidade artística.

Morei na Bolívia dois anos, onde, “oficialmente”, dava continuidade aos cursos de francês e biologia já iniciados há dois anos no Rio de Janeiro. Trabalhava como barman em um clube privê para políticos cujo dono, alemão, era provavelmente refugiado da guerra.



Com a conveniente desculpa de que as aulas eram suspensas constantemente pelo regime militar, dediquei-me a viajar pelo país, que a cada dia me fascinava mais.

Visitei o Vale Sagrado de Pisac e Machu Picchu, no Peru, que obviamente causaram novo impacto e deslumbramento artístico. Fiquei maravilhado com o sistema matemático de captação de água da cidade e os detalhes de engenharia que, dentro de uma simetria irregular, eram ao mesmo tempo estéticos e funcionais.

A cultura indígena, viva, preservava suas tradições místicas milenares naquele ambiente ainda puro e penetrou em meu sistema provocando grandes questionamentos em relação à carreira que devia seguir. Momento que culminou com a decisão de conhecer as Ilhas Galápagos e então fui visitar o Centro de Pesquisas Darwin. Sofria muito já na época com as questões ecológicas (seriam a minha opção de especialização, caso houvesse continuado nesta área) que mal começavam a ser discutidas em meados dos anos 70.

A dúvida quanto a desistir da biologia após dois anos e meio de curso para seguir a carreira artística teve seu impasse decisivo em dois momentos: primeiro quando visitava em excursão uma caverna vulcânica na Ilha de Santa Cruz. Decidi apagar a lanterna e, deitando-me no chão, refleti que a minha relação com a vida não era a de entendê-la por um método científico, e sim a de interpretá-la artisticamente através da sensibilidade, do sentimento pelo drama humano.

Não sabia bem o que significava esta conversa interna e nem como a carreira artística resolveria meu impasse. Foi quando outra experiência, ainda em Galápagos, deu o empurrão para a escolha profissional que tomaria. Durante meu período de estadia nas ilhas, conheci um casal que me adotou como filho. Mantivemos uma relação muito próxima. Ele era alemão; ela, equatoriana. Guss Ehrgenmeyer era um homem de cerca de 57 anos, excêntrico, de aparência mitológica “netunesca”, com sua barba enorme. Queimado pelo sol, andava sempre descalço e, segundo ele, comunicava-se com espaçonaves... Um tipo muito simpático que gostava de contar histórias.

Depois de um tempo de convivência, acredito que ele se sentiu mais à vontade para me levar à sua caverna secreta, à qual só era possível chegar de barco a remo. Ficava em uma encosta vulcânica com vista para o mar.

Ao entrar no abrigo rochoso tive o que considero meu segundo sinal quanto à confirmação de minha sensibilidade artística. A caverna era toda decorada com ossos de animais e carcaças mumificadas das espécies que ali encontrara durante seus quinze anos de vida no arquipélago.

O conceito de organização dos objetos e o olhar para a diversidade da fauna obviamente não eram “darwinianos” nem cientificistas, e sim estéticos. O estímulo causado por essas formas e texturas eclodiu no ápice evolutivo de meu conflito profissional. Foi quando compreendi minha possibilidade de buscar na carreira artística minha maneira de me relacionar com a vida.

Retornei a Lima, no Peru, e, através de uma ligação telefônica, minha irmã incentivou-me a estudar artes na Inglaterra, idéia que abracei sem hesitar. Iniciava-se um novo ciclo em minha vida.

O impacto do método na Inglaterra

Retornei ao Brasil, é claro que por uma rota aventureira, tomando uma embarcação em Iquitos, no Peru, até Manaus. Chegando ao Rio, comecei a me preparar para a nova experiência, que compreendi mais tarde como sendo meu rito de passagem para a fase adulta. Tive todo o apoio dos meus pais, que já estavam se preparando emocionalmente e “financeiramente” para mais uma de minhas tentativas de tomar um rumo na vida.

A Europa, com sua densidade histórica da cultura ocidental, exerceu um impacto estonteante, mas me senti um peixe fora d'água. Recém-chegado de minha aventura na América Latina, desembarquei direto em Oxford, onde minha irmã vivia com sua família (– Oh lord what a shock it was to understand what was happening: first the language & then the culture).

Graças ao carinho, à generosidade e à paciência imensuráveis de meu cunhado Alex e minha irmã, que se dedicaram a amenizar o impacto das diferenças culturais, fui encontrando meu caminho em um universo familiar e estrangeiro.

Minha irmã já havia listado uma série de escolas que poderiam me interessar e todas exigiam apresentação de portfólio na entrevista de admissão. Matriculei-me em um curso de desenho na escola politécnica, em Oxford, e comecei a praticar o desenho de observação. Preparava então meu portfólio, que constava de exercícios a lápis (cor, grafite e carvão), registrando tudo o que atraía meus olhos como assunto de estudo: meus sobrinhos, objetos pessoais, naturezas-mortas, a casa onde morava.

Posso afirmar que estas foram minhas primeiras experiências de me concentrar naquilo a que me dispunha fazer. A Inglaterra foi onde descobri a existência do método e do sistema na vida.

Junto com minha irmã conheci os museus da cidade e visitei a história sob a estética e os conceitos europeus.

Frequentávamos sistematicamente o Museu de Arte Moderna, onde vi pela primeira vez exposições de Bill Woodrow, Tony Cragg, Richard Deacon. Visitávamos também o museu histórico Ashmolean, no qual vi, pela primeira vez, objetos e esculturas do mundo clássico.

Visitávamos com frequência, com as crianças, o museu de história natural Pit River Museum, dedicado a Darwin, que desenvolveu ali alguns de seus estudos para a teoria evolutiva. Neste momento minha reação natural já era a da apreciação estética pelas formas da natureza.

Senti-me à vontade neste ambiente, que, apesar de totalmente novo, não causou estranheza, pelo contrário. Já fazia parte da minha realidade.

Vamos a Londres com regularidade não só para minhas entrevistas nas escolas como para ver os museus. Jamais me esquecerei da primeira visita ao Tate Britain. Lembro do impacto das pinturas de Turner e da sala dedicada a Rothko, com a série de enormes trabalhos vermelhos provocando uma experiência de profunda reflexão.

Fui aceito como aluno no curso de artes em duas escolas: Harrow School e Chelsea School of Art. Optei pela segunda escola, pois o programa era direcionado para as artes visuais e não para a ilustração e o design.

Senti pela primeira vez minha vida integrada a um programa acadêmico. Levei muito a sério os estudos e era considerado um dos melhores alunos, experiência totalmente nova para mim. Meu desempenho no curso era valorizado pelos professores, que abriram uma exceção e disponibilizaram uma sala de desenho para modelo vivo só para mim.

Trabalhava como garçom, servindo mesas e fazendo saladas para me sustentar na cantina do centro cultural Riverside Studios, onde podia assistir a algumas apresentações de teatro e dança nos intervalos.

O programa da escola era dividido em três etapas, sendo o desenho uma prioridade máxima. No primeiro e no segundo anos tínhamos que seguir os projetos estabelecidos dentro de cada disciplina. Ao final de cada projeto, o aluno o explicava diante de toda a classe, dos professores e dos instrutores, e submetia-se a perguntas. Ao final de cada três meses havia uma avaliação geral de nossa produção, feita com todo o corpo docente, para a elaboração de notas e relatórios acadêmicos.

No primeiro ano tínhamos que produzir, no mínimo, nove desenhos por dia, e destruí-los depois de avaliados (nas aulas ministradas pelo querido e maravilhoso irlandês Joe Mac Guil, já falecido).

Segundo o professor, neste estágio não deveríamos superestimar o produto final, e sim adquirirmos a técnica como ferramenta interna para nossas vidas. Joe, como bom irlandês, adorava ir ao pub na hora do almoço para tomar sua Guinness, de onde voltava muito alegre. Esse professor realmente marcou minha vida com seu entusiasmo e afeto pelos alunos.

Estudei gravura durante quase todo o curso com outro professor (também já falecido), Peter Bear, de origem alemã, que marcou igualmente minha experiência acadêmica. Ministrava as aulas deste departamento com extrema competência e despertou meu interesse por esta técnica, presente em meu trabalho atual.

Tínhamos ainda aulas de história da arte, muitas ministradas na Tate Gallery, hoje chamada Tate Britain. Também íamos à National Gallery, onde tive meu primeiro contato com Nicolas Poussin, assunto de estudo que se estenderia por meu percurso acadêmico e pela carreira profissional.

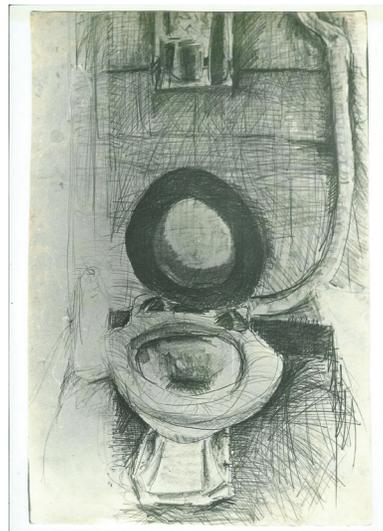
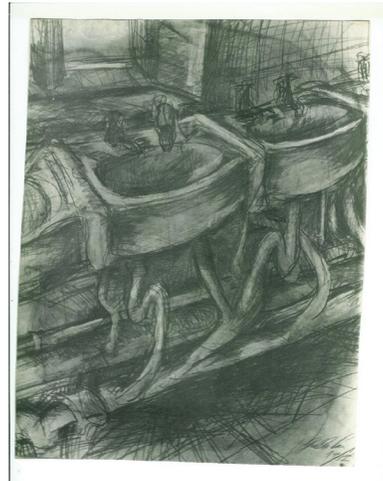
A disciplina de história da arte estava focada em alguns movimentos, artistas e suas relações, pois nosso curso era mais direcionado ao fazer artístico do que à teoria.

Tivemos também um projeto em vitral, relacionado com a pintura de paisagem, tema de estudo na disciplina de pintura. Foi determinado que escolhêssemos a paisagem urbana como assunto. Escolhi a região do Embankment, na orla do rio Tâmesa, representando a estação elétrica Battersea Power Station, com sua arquitetura monumental emoldurada por quatro chaminés.

No terceiro ano, quando desenvolvemos nossos projetos pessoais de pesquisa, frequentei o Departamento de Escultura, onde dei continuidade à minha pesquisa sobre o tema água.

Tive uma ótima experiência neste departamento com a professora Janne Coyle, que me incentivou a fazer o curso de especialização na London University, mais precisamente na Slade School of Fine Art.

Apreendi a técnica da moldagem em gesso aplicando-a a um projeto ambicioso de dois metros de altura em argila com estrutura em ferro soldado. Era uma enorme pia onde a água que saía da torneira, penetrando no ralo, fundia-se à tubulação, que incorporava em sua estrutura física as características sinuosas da água. Este tema foi pesquisado sob técnicas diversas: desenho em pastel, grafite, pintura e gravura.



O tema água foi perseguido ainda em seu ambiente natural, como rios e cachoeiras, e também no elemento urbano em situações mais domesticadas, como tubulações, pias, vasos sanitários, lavanderias.

No meu último ano de curso comecei a relacionar o movimento fluido do assunto anterior no desenho com o movimento dos dançarinos na obra de Nicolas Poussin Bacanal, que está na National Gallery. Dediquei-me a esse estudo por muitos anos, experimentando as relações de ritmo na composição, de movimento no desenho e de sensualidade como expressão visual.

Trabalhei com estes elementos em meu ateliê e, desta produção, surgiu uma instalação em formato de carrossel que integrou, posteriormente, minha exposição, em Nova York.

Quando terminei meu curso de graduação recebi de meus pais passagens para conhecer a Grécia e realizar um sonho antigo. Fomos à Ilha de Rodes, onde ficamos num vilarejo chamado Lindos. Esta seria a segunda experiência em um sítio arqueológico de 1000 a.C. em minha vida.

Acordei bem cedo e subi um morro que terminava em um penhasco (o que é uma redundância na Grécia). Lá encontrava-se um templo do período helênico inserido dentro de uma fortificação medieval.

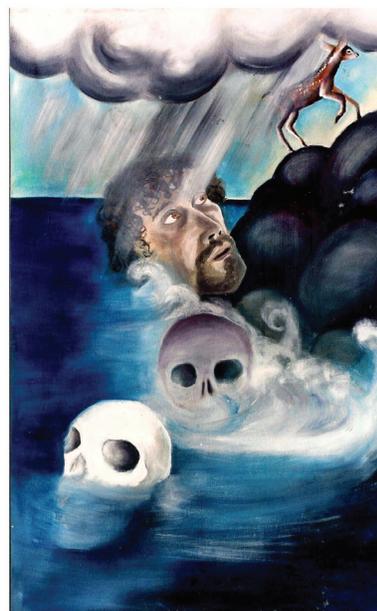
O sol nascia e não pude fazer mais nada a não ser chorar.

À noite fui caminhar com meu sobrinho, que tinha na época 11 anos, explorando uma trilha (perigosíssima) que ladeava o penhasco e nos levava bem abaixo do templo.

Havia uma enorme caverna, acreditem ou não a lua estava cheia e sua luz clareava a entrada do abrigo, onde uma escavação arqueológica provavelmente transcorria, expondo um antigo cemitério.

Foi quando vimos um esqueleto inteiro iluminado pela luz branca da lua. Ficamos paralisados, não de medo, mas pelo fascínio da própria situação inesperada. Pela manhã retornamos ao local e, para nossa surpresa, o esqueleto não mais se encontrava, somente as covas vazias.

Levei esta imagem muitas vezes para o meu trabalho, não só como representação visual, mas como transcendência onírica.



Untitled
oil on canvas.
100 x 1,80 m / 1989

Retornando a Londres, ingressei no curso de especialização em gravura na Universidade de Londres Slade School of Art. O curso era de pós-graduação, portanto, tínhamos liberdade de desenvolver projetos pessoais. A escola possuía uma excelente infraestrutura e podíamos escolher disciplinas fora do Departamento de Artes.

No meio do ano fui convidado para participar da banca de seleção dos alunos do ano seguinte. Diria que foi uma das maiores experiências de leitura e avaliação de trabalhos artísticos que já vivenciei.

Junto com professores coordenadores do curso olhamos mais de cem portfólios, vindos de diversos países, para selecionarmos um pequeno número de alunos. O critério utilizado não era a qualidade do desenho, a originalidade, a fatura, mas a presença de alma.

Tive como orientadores dois professores maravilhosos: o inglês Peter Daghish (meu orientador), que, nas horas vagas, tocava saxofone em um pub, e o professor lusitano Bartolomeu, falecido recentemente.

Explorei todas as múltiplas facilidades que a universidade oferecia. Nós, alunos, éramos tratados como “realeza”, nos ouviam e nos apoiavam em tudo. O respeito ao nosso trabalho era, por si só, inspirador. Aproveitei cada minuto desta oportunidade.

Interessei-me pelo aspecto simbólico da mitologia clássica, pelas iluminuras medievais e pelas representações místicas do período românico. Consegui uma carta de apresentação da escola para frequentar a sala de leitura do Museu Britânico e manusear e pesquisar as imagens dos manuscritos deste período. Essa pesquisa se desdobrou na série de monotipias produzidas em Londres em 83 e concluídas em Nova York em 85.

Nos anos 80 começava uma nova corrente artística chamada Nova Figuração. A exposição *The New Spirit in Painting*, na Whitechapel Gallery, que causou um enorme impacto, foi marco na história deste movimento. Visitando-a pude ver pela primeira vez as obras de Kieffer, Paladino, Enzo Cucchi, Clemente, Ilmendorf, Bazelit etc.

Lembro-me também que mais tarde vi na mesma galeria a exposição conjunta de Frida Kahlo e Tina Modotti, que foi um marco em minha carreira, abrindo uma nova dimensão sobre minha ideia de figuração. A obra de Frida, além de subir à minha

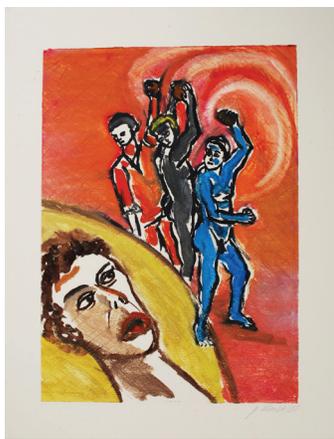
cabeça, fez subir o mercado de arte e virou moda. Influenciada pelo Surrealismo, a representação em suas pinturas era autorreferente, reproduzindo, além de uma estética e um drama pessoais, um estilo de vida ousado para a época.

Embora a artista já fosse reconhecida historicamente, sua obra estava distanciada do público e do mercado de arte. Foi com o movimento da Nova Figuração na pintura que sua obra pôde ser vista por um público maior. Seu teor dramático e verdadeiro penetrou profundamente em meu universo imagético. Seus retratos deram-me uma dimensão de dramaticidade pessoal e sua intensidade reforçou meu interesse pelo assunto.

Sempre gostei de retratos, que produzia como estudos de amigos, parentes e pessoas desconhecidas. Fiz muitos estudos neste tema em pastel, grafite e a óleo por muitos anos, conseguindo até produzi-los profissionalmente.

Vi as primeiras grandes exposições individuais de Anselm Kieffer na galeria Whitechappel, influências definitivas em meu trabalho não só pelo discurso poético, como também pela textura dos materiais empregados e pela forma de organizar o espaço.

Minha irmã conhecia Anish Kapoor e a escultora iraniana Shirazad Hushiary, dois artistas ainda em início de carreira. Lembro-me de uma exposição em que Shirazad apresentou esculturas cujas formas tinham como referência o *Jardim das delícias*, de Hieronymus Bosch. Suas estruturas eram feitas em compensado e sarrafo e depois cobertas de palha misturada com lama. Com o passar do tempo, toda a obra ficava coberta por um fungo verde



que ia mudando de cor. Ainda não havia visto nada igual em uma escultura: a questão da temporalidade, tão presente, agindo como cor, textura e odor sobre a forma tridimensional.

Hoje tiro partido deste recurso em meu trabalho com a oxidação do ferro reagindo com a água e a tinta.

Anish e Shirazad dividiam seu estúdio na área das docas Metropolitan Wharfs. Wapping, como se chamava esse conjunto de galpões do século XIX, era o local onde se podia conseguir um grande espaço por um bom preço na época. Por essa razão tornou-se muito procurado por artistas. Foi neste ambiente mágico que tive meu primeiro ateliê, dividindo o mesmo galpão com esses escultores. Minha irmã vinha nos fins de semana de Oxford, onde morava.

O espaço era enorme. Havia uma clarabóia magnífica e o fundo dava para o rio Tâmsa. Adorava visitar nossos vizinhos de ateliê e ver os projetos de Anish e Shirazad, com desenhos e pigmentos coloridos espalhados sobre suas esculturas cortadas em isopor.

Às vezes Anish desenhava direto em carvão na parede. Creio que suas formas, reverenciando a pureza, ficaram adormecidas dentro de mim até aflorarem mais adiante em minha produção como um valor estético simbólico. Hoje surgem em minha pintura numa tentativa em evocar a síntese da forma.

No campo do simbolismo, posso falar que William Blake, com seus desenhos aquartelados místicos, foi fundamental para reforçar minha identificação com o tema.



Em 83, terminei meu curso de especialização e me dei de presente uma viagem a Berlim, ainda dividida pelo Muro. Foi um deslumbramento total, pois identifiquei-me imediatamente com o espírito da cidade. Talvez pelo fato de ser, nos anos 90, um centro de convergência da arte contemporânea e do mundo alternativo.

Foi quando vi uma enorme retrospectiva do Kieffer absolutamente maravilhosa, em que o artista expunha uma série enorme de pinturas que retratavam espaços vazios com pequenas chamas de fogo e poemas. Acho que estou buscando agora em minha narrativa visual um pouco destes espaços vazios.

Fui à parte oriental, passando pelo tão famoso Checkpoint Charlie. Aí deparei-me com outro tempo, com sinais da Segunda Guerra ainda muito presentes na cidade, com as marcas visíveis dos bombardeios. Havia uma pátina nos prédios, nas vitrines das lojas, como se tudo estivesse em outra dimensão e ritmos diferentes. No ambiente urbano de Berlim Oriental havia uma grande concentração de prédios culturais, com óperas e peças.

Foi sentado, fazendo um lanche dentro de um deles e olhando para sua abóboda desconstruída com vegetação crescendo em suas paredes, que pensei, ingenuamente: como uma sociedade que constrói algo tão grandioso pode autodestruir-se? Creio que com a queda do Muro muitos destes prédios já tenham sido restaurados e, provavelmente, já não se consiga vivenciar o registro tão destrutivo da guerra pela superposição do restauro.

O prazo para visitar a cidade naquela época era de um dia, e tínhamos que retornar à parte ocidental em um tempo pre-estabelecido pela polícia federal na passagem de Checkpoint Charlie, por onde entrei.

Mesmo assim pude ver o Museu Pergamon, com sua arquitetura neoclássica contendo um templo grego inteiro. Remontado por sua coleção, a sensação que tive era de um templo possuindo outro.

Assisti ainda a uma peça de Gorki (*A mãe*) no teatro que leva seu nome, e tudo isso correndo para não virar abóbora.

De volta a Berlim Ocidental, visitei o museu de etnologia Dahlem, que também causou impacto com seu acervo enorme, além de outras preciosidades, como uma coleção de cabeças em pedra pré-colombianas, maravilhosa. Nunca havia visto coisa igual. Estavam dispostas no centro da sala em uma base enorme com a luz incidindo somente em cada objeto. O resto do espaço ficava na penumbra. Era um conceito museológico expositivo cenográfico. Fui também ao fantástico Museu do Expressionismo, absolutamente fundamental para se conhecer uma coleção de obras deste movimento em seu próprio berço.

Frequentava os bares e, na época, havia um do qual gostava muito que se chamava Café Einstein. Era um ponto de encontro para artistas e intercalava suas noites com música e performances, mantendo sempre em cartaz uma exposição. Era um espaço nada convencional, uma grande instalação, misturando neoclássico com “retrô-punk”. É uma imagem derradeira de Berlim que não pretendo esquecer.

Da Alemanha fui a Amsterdã, onde conheci o Museu Van Gogh. Mas, sem muito tempo para explorar a cidade, segui para a Inglaterra.

Retornei a Londres sem um projeto específico de vida. Foi quando um grande amigo inglês, Adam, que havia se mudado para Nova York, convenceu-me, por telefone, a me arriscar a viver nessa cidade. Parti para lá levando algumas roupas, fotos de meus trabalhos e pincéis.

Uma nova etapa de minha vida, com seus desafios, se apresentava.

O salve-se quem puder de Nova York

Nova York nos anos 80 era um mito para artistas e o mercado de arte. Senti-me muito inseguro e demorei a integrar-me neste ambiente extremamente hostil e competitivo.

Vinha de uma situação superprotegida, que era a de estudante acolhido pela universidade inglesa. Na Inglaterra, de certa maneira, há um paternalismo platônico (proteção pelos discípulos) dentro do sistema acadêmico institucional. Já em Nova York senti que era um salve-se quem puder.

Continuei minha pesquisa em monotipias nos temas da iconografia clássica e iluminuras na biblioteca pública de Nova Iorque. Fui trabalhar no ateliê de gravura sob a orientação do Mestre Robert Blackburn (um dos gravadores parceiros de Rauchenberg).

Williamsburg, nos anos 80, era uma região degradada com muitos galpões, terrenos baldios e prédios abandonados cheios de viciados em heroína espalhando seringas usadas por todos os lados.

Eu tinha um ateliê alternativo em Williamsburg, no Brooklyn, dentro de um imóvel abandonado ao qual só era possível chegar pelo telhado. Morava no edifício ao lado e precisava apenas subir no terraço e atravessar para o prédio vizinho, entrar pelo alçapão e já estava no meu ateliê.

Meu amigo Adam começava sua carreira e eu o acompanhava em suas explorações fotográficas, às vezes servindo como modelo. Trabalhei como seu assistente quando fotografava obras de acervos para as diversas galerias do East Village.

Entre as visitas aos museus e a corrida para apresentar portfólios para as galerias, conseguia produzir algum trabalho. Recomeçar minha produção implicava estruturar um ateliê novo, ambientar-me e estabelecer uma rotina de produção, o que não era fácil. Construir um ritmo de trabalho, concentrar-me diante de tanto estímulo e informação eram desafios que repercutiram em minha produção.

A mudança de Londres para Nova York foi radical. Era como chegar do interior na cidade grande. Na verdade, foi um rito de passagem para a vida profissional.

Após viver fora de Manhattan, mudei-me para St. Mark's Place, no East Village, onde tinha meu estúdio e também mais acesso ao ambiente alternativo de arte que havia por ali neste período. A rua era a fronteira entre Village e o Soho, onde as múltiplas exposições tornaram-se uma rotina interminável, o que não significava necessariamente qualidade, e sim quantidade. Era uma explosão comercial que pouco a pouco foi se extinguindo. Vi muitas galerias abrirem e fecharem sem completarem um ano.

Lembro-me claramente dos desenhos em giz de Keith Haring nos painéis do metrô forrados em papel negro, e também das primeiras exposições de Basquiat, na galeria Mary Boone, que o lançou. A galeria, cujas exposições eram muito disputadas, pois o espaço era relativamente pequeno, era uma das mais poderosas da época e nela se podiam ver também artistas europeus representantes da Nova Figuração.

Na Metropolitan Gallery lembro-me da primeira mostra que vi de Richard Serra. Era uma peça única, gigantesca, que formava um labirinto circular construído a partir de enormes chapas de ferro naval. Penetrar naquele labirinto e sentir o espaço através de sua textura oxidada quente e magnética foi uma sensação que continua vibrando em mim e que agora aparece em meu trabalho.

A epidemia da Aids devastava grande número de pessoas no meio artístico e foi registrada pela primeira vez pela fotógrafa Rosalind Solomon em uma exposição comovente e bela.

Nessa época trabalhei como assistente fotográfico de moda para vários fotógrafos, o que reforçou minha afinidade com o universo da fotografia. Fazia visitas sistemáticas ao Museu de Arte Moderna, onde, pela primeira vez, fui exposto a um conjunto maior do Expressionismo abstrato americano. No Metropolitan, além das magníficas coleções da Antiguidade, lembro-me da Ala Rockefeller (nova na época) com uma fantástica coleção de arte da Oceania. Mas o que me atraía mais neste museu era a sua abrangente coleção de pintura impressionista.

Frequentava ainda a Asian Society, com suas belíssimas exposições impecavelmente montadas de arte oriental. O Museu de História Natural também fazia parte de meu interesse, com

sua coleção baseada na natureza e nas etnias indígenas americanas.

Comecei a mostrar meu trabalho para marchands de galerias no Soho. Minha produção figurativa baseada no simbolismo enquadrava-se com o movimento da Nova Figuração.

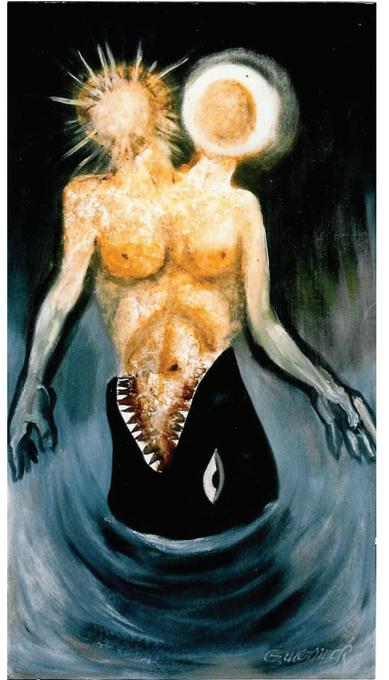
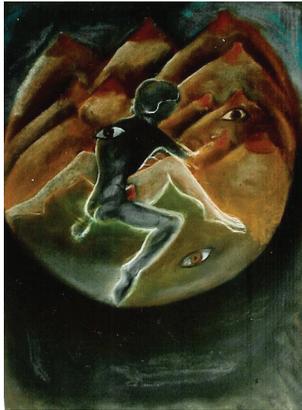
Artistas como Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, Georg Baselitz, Markus Lüpertz e muitos outros tiveram impacto e influenciaram meu trabalho tremendamente, cada um à sua maneira.

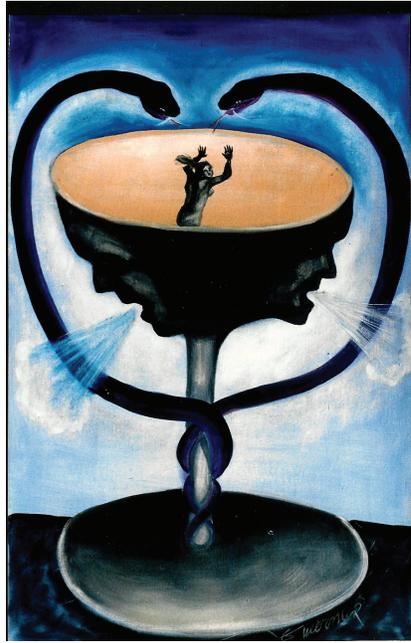
A organização do espaço, o tratamento expressionista da pincelada, o tema erótico e místico na pintura de Clemente foram referências fundamentais. Tive a oportunidade de ver muitas de suas exposições em Nova York e Londres. A síntese do desenho e a linguagem poética de Enzo Cucchi exerceram também uma enorme influência, assim como os elementos simbólicos e arquetípicos relacionados a referências históricas que o artista usava em suas pinturas, desenhos e gravuras.

O uso de objetos como galhos de árvores, pratos quebrados, peles de animais, galhadas de alce e chifres sobre suporte tridimensional não convencional no trabalho de Paladino e de Julian Schnabel igualmente abriu uma nova dimensão a ser explorada.

As exposições ocorriam muitas vezes com as obras ainda cheirando a tinta fresca. Era como beber na fonte de um movimento que ocorria em tempo real. Era comum encontrar Francesco Clemente caminhando pelo Soho, onde morava, também me lembro de ver Andy Warhol em um evento na galeria de Leo Castelli (quase um *happening*), durante a inauguração de uma exposição do artista Kenny Shaft (cujo trabalho tinha como referência os personagens de cartoon e graffiti).

Havia no ambiente artístico uma euforia de linguagem, uma maneira expressionista gestual em que assuntos históricos, mitológicos e urbanos fundiam-se sem fronteiras. A apropriação de imagem como referência retomou o universo pictórico nos anos 80 e 90 talvez como marca territorial europeia. Ficou evidente que os italianos tinham a sua cultura mitológica representada na obra de Mimmo Paladino, Sandro Chia etc., enquanto os alemães tinham como referência sua própria literatura e imagens





das guerras. Sentia-se que a referência da arte americana dos anos 70 havia cedido espaço, nos anos 80, a uma linguagem mais global.

Outra artista que causou um grande impacto foi a cubana Ana Mendieta, de quem vi uma retrospectiva no Latin American Center. Sua obra conceitual, suas performances e instalações abordando imagens primitivas femininas arquetípicas tocaram-me com intimidade e afinidades culturais de expressão latina.

Embora já trabalhasse com a imagem feminina representada no universo simbólico mítico, e também estivesse muito identificado com o trabalho de Frida Kahlo, que já havia visto e estudado em Londres, a exposição da obra de Mendieta exerceu um impacto visceral no que diz respeito ao tema dos arquétipos femininos. A maneira brutal e direta com que se apropriava de elementos como fogo, terra, água e sangue repercutiram em mim e trouxeram questões novas ao meu trabalho que só se desenvolveriam mais tarde, quando retornei ao Brasil.

Tive minha primeira exposição em Nova York na galeria Art X da marchand e historiadora de arte Mary Delahoyd, onde apresentei uma instalação de pintura objeto em formato circular baseada em meus estudos sobre a obra de Nicolas Poussin, especificamente, *Bacanal*. A exposição intitulada “Ancient Myth as Modern Symbol” reunia um grupo de artistas que tinham este assunto discutido em suas obras de maneiras totalmente diferentes.

Foi uma ótima introdução ao universo artístico nova-iorquino. Retornava a Londres a cada seis meses para renovação de visto e aproveitava para fazer o circuito de exposições onde o movimento da Nova Figuração prevalecia.

Numa destas viagens, minha irmã e eu fomos a Madrid, onde pude conhecer e vislumbrar-me com o Museu do Prado e o recém-inaugurado Museu Reina Sofía, que expunha uma belíssima exposição de Dan Flavin.

No Museu do Prado houve duas experiências em que identifiquei meu universo imagético. Uma delas foi ficar cara a cara com o tríptico de Hieronymus Bosch *O jardim das delícias*, que pude observar minuciosamente, inclusive vê-lo fechado com sua pintura externa simplificada a uma esfera (ou bolha) transparen-

te, quase monocromática, imagem que fui buscar mais tarde em meu trabalho no período 2004/2006.

Também pude vislumbrar as pinturas de Goya, particularmente a série de gravuras *Los embrujos*, com seu conteúdo místico e simbólico. Lembravam-me Odilon Redon e Henry Fuseli, que já faziam parte do meu universo simbolista de pesquisa.

Em Toledo pude ver os trabalhos de El Greco e refletir sobre os efeitos de luz, pinceladas e palheta de tonalidade baixa decorrentes de uma intenção técnica dramática que tanto buscava em minha pintura.

A Espanha foi uma experiência na aquisição de conhecimento marcante e também um respiro para o ritmo de vida que levava em Nova York. Retornei a Londres, onde comecei a trabalhar com uma galeria de gravuras chamada Hardware Gallery.

Depois de alguns meses voltei para Nova York e fui morar provisoriamente na casa de um fotógrafo com quem havia trabalhado como assistente e que estava em viagem de locação no bairro italiano Little Italy, em Manhattan. Foi quando conheci uma canadense, com quem mais tarde me casei, e imediatamente embarcamos em viagem de carro rumo a São Francisco, onde tinha amigos.

Atravessamos os Estados Unidos passando pelo Grand Canyon e vi pela primeira vez o sítio arqueológico onde se encontra a civilização Hopi, no Arizona. Reconheci no imenso deserto do Arizona a paisagem representada por Georgia O’Keefe. Era como penetrar no universo da artista e sentir sua temperatura, seu cheiro, sua textura e luz.

Além de São Francisco, nosso roteiro incluía a costa noroeste do país. Passamos pelas magníficas florestas de sequoias no Oregon. As imensas árvores de mil anos são verdadeiras entidades, expondo nossa minúscula existência temporal a frações de segundos.

Chegamos a Vancouver, no Canadá, onde tinha amigas que gentilmente nos hospedaram. Nesta cidade acolhedora e recortada por serras e mar, conheci o fabuloso Museu de Antropologia, com sua magnífica coleção de arte esquimó e os totens dos povos indígenas da Columbia Britânica.

Retornei a Nova York, onde me casei, e comecei a trabalhar com a galeria Robert Mango, em Tribeca. Fiz minha primeira exposição individual e participei de diversas mostras coletivas. Posso dizer que aí teve início uma carreira artística mais consistente.



O drama e os limites da matéria no Brasil

Por questões financeiras, montei meu estúdio no apartamento onde morava. Não era o ideal, pois era pequeno. Meu filho nasceu e resolvemos nos mudar para o Brasil, com o qual havia mantido contato durante os 17 anos em que vivi no exterior.



Nossa intenção era criar nosso filho durante sua primeira infância em um ambiente mais tranquilo. Fomos então para Cotia, no interior de São Paulo, onde eu já havia estabelecido contatos profissionais, para uma casa espaçosa com um grande jardim e um estúdio excelente.

O ambiente artístico era receptivo, apesar das dificuldades que encontrava para adaptar-me devido às diferenças culturais, depois de tantos anos fora do país, e para dar suporte à minha esposa, que era estrangeira. Apesar dos compromissos familiares e domésticos, comecei a produzir e expor.

O ambiente tropical estimulante foi aparecendo em meu trabalho sob uma forma material. Minha palheta tornou-se mais luminosa e a pincelada, gradativamente menos expressionista, foi inserindo uma nova abordagem de suporte ou até mesmo dos elementos que incorporava ao trabalho.

Na série de pinturas produzidas nos primeiros quatro anos comecei a abrir espaço para experimentações. O ambiente rural em que vivia repercutia no universo pessoal e povoava meu ateliê.

Conviver com a população carente da região despertou meu desejo de criar um projeto de sensibilização através da arte. Comecei a desenvolver pequenos cursos que variavam do desenho de observação a aulas de inglês, saúde e culinária.

Além do meu trabalho no ateliê, envolvi-me com alguns projetos paisagísticos. Tinha uma razoável coleção de plantas e muitas serviram como referência para as estruturas biomorfas que apareciam em minha pintura. Cercado por resquícios de Mata Atlântica e muitos eucaliptos, passei a usar madeira bruta como suporte em minhas telas.



Untitled
oil on canvas, stretched on
eucalyptus branches.
0,25 x 2,20 m / 1999



O processo envolvia lenhadores que cortavam brotos de eucalipto na Lua minguante para depois descascá-los e submetê-los a tratamento. Após este procedimento, as varas eram cortadas na medida exata e montadas como bastidores. As telas eram esticadas de maneira a que a estrutura não ficasse oculta pela tela e sim exposta frontalmente como parte integrante da imagem. Havia uma intenção explícita de apresentar todo o material construtivo em sua forma pura.

Estava tão envolvido com o processo da montagem e concepção dos novos suportes que não percebia que ele estava absorvendo mais tempo do que a elaboração da pintura. A ação executiva do trabalho tornou-se física e não mental. Isso contribuiu para uma pintura menos reflexiva onde a figura começava a diluir-se.



Após a separação de minha esposa, a necessidade de reorganizar-me provocou o aparecimento de estruturas sequenciais e repetidas em meu desenho. A partir daí decidi prestar mais atenção à repetição da forma na natureza e trazê-la para a pintura.

Neste período, o conteúdo figurativo com base histórica começou a ser permeado pelas formas biomorfas. A imagem se fragmentou e, intuitivamente, passei a abrir o espectro de minhas experimentações com novos materiais. Posso afirmar (embora na época não tivesse consciência disso) que iniciava uma nova fase.

Continuei a trabalhar com simbolismo e figuração, o que me levou a participar da exposição *Ainda a figura*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Trabalhei com a galeria Adriana Penteado, cuja proposta era diferenciada do circuito comercial de arte.

A tridimensionalidade era cada vez mais presente em meu trabalho, que se caracterizava como pintura objeto. O biomorfismo começou a ocupar o espaço da figuração com referência histórica e passei a levar para o trabalho a questão da simplificação da forma como assunto. A referência à natureza era evidente, traduzida em sua forma plástica simbólica.



Com a intenção de formação da ideia de sensibilização através da arte dediquei-me a pesquisar e desenvolver um projeto de jardim botânico multidirecional. Terminada a pesquisa, que levou mais de três anos, fui chamado pela prefeitura que se constituía em Iguape, no Vale do Ribeira, para implantá-lo.

Aceitei o convite, mas quando constatei que o município tinha outras prioridades voltei-me para a recuperação de áreas degradadas pelos lixões e implantei o primeiro sistema de coleta seletiva e aterro sanitário da região. Atuei na área da educação produzindo uma cartilha ambiental nas escolas municipais, estaduais e particulares da cidade.





A fotografia tornou-se um meio de registro através do qual meu olhar sobre a forma e o espaço passou por uma reavaliação radical.

Foi no ambiente degradado dos lixões da região de Iguape, em meio à Mata Atlântica ainda preservada, que os projetos *Limites da matéria* e *O drama dos objetos* surgiram. E ao longo de dois anos a fotografia serviu para apurar meu olhar sobre a imagem sem envolver-me com o fazer de maneira direta.

No projeto *O drama dos objetos*, meu foco era registrar bonecas com características humanas despejadas nos lixões. O impacto destas imagens é ao mesmo tempo de uma beleza plástica e violenta, diretamente relacionada às questões existenciais do ser humano. O resultado final foi uma série de fotografias montadas para uma apresentação em Power Point tendo como fundo musical barroco *Sabat Mater*, de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736). Este trabalho foi apresentado em Portugal anos mais tarde.

Já *O drama dos objetos* culminou em uma exposição conjunta com o artista plástico Tuneu, a mostra intitulada *Branços*, que ocorreu em Portugal e teve seu nascimento a partir da reflexão sobre a fragilidade e a impermanência da forma.

Comecei a observar as características das matérias, como estrutura, transparência, textura e cor, a partir dos objetos no lixo que possuíam sua integridade ainda preservada, apesar da realidade transitória de degradação. Constantemente estas formas eram prensadas pelas máquinas que faziam a movimentação do lixo, portanto, o tempo da integridade de suas estruturas era curto. Constatei a presença do tríptico de Hieronymus Bosch como uma referência em meu inconsciente, não só por seu conceito imagético como por alguns aspectos técnicos relacionados à transparência.

Minha necessidade de voltar a construir a imagem dentro de um procedimento técnico do fazer artístico se fazia presente. Já se passavam dois anos desde que a observação e a reflexão haviam se tornado exercícios na construção de uma nova abordagem para minha narrativa visual.

Neste período, trabalhei com desenho na elaboração de croquis para projetos de fotografia. Comecei a registrar estas

formas como referência para meus estudos em escultura e, a partir daí, minhas primeiras incursões apropriando-me da forma como símbolo começaram a surgir.

A fragilidade da matéria e seu limite de integridade física atraíam-me como problemática estética. Parti para explorar novos materiais, como tecidos sintéticos de algodão e seda pura, telas plásticas, fibras de silicone, cordões de algodão, arames de diferentes espessuras, telas plásticas e papéis artesanais em algodão.

No período em que produzia a série de esculturas denominadas *Os limites da matéria* descobri o trabalho de Eva Hesse. Este conhecimento foi definitivo na abordagem e na resolução de alguns problemas conceituais e técnicos. É provável que já houvesse visto seu trabalho em alguma exposição em Nova York, mas ainda não estava preparado para compreendê-lo.

Parecia um milagre e, como diria Jung, uma sincronicidade deparar-me com tal referência naquele momento. Li bastante sobre a carreira da artista e posso afirmar que a obra de Eva Hesse consagrou minha passagem para uma fase nova em minha produção artística. Também foi neste período que me dediquei a ler sobre o movimento minimalista e de arte conceitual dos anos 70. Estava mais aberto a aceitar novas possibilidades plásticas no trabalho.

O processo de experimentação foi adquirindo característica sistematizada dentro de meu ritmo de criação. Percebi que dois valores foram a base emocional desta expansão em minha área de pesquisa visual: o desapego a conceitos preestabelecidos e a vontade de superação de inseguranças pessoais.

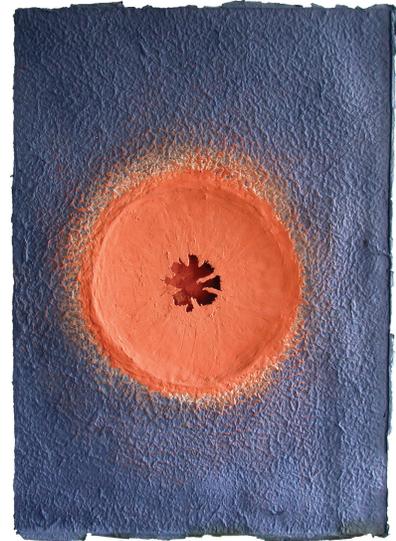
Meus ciclos de produção artística foram períodos sem duração precisa, geralmente longa, mas interligados por um fator comum: o símbolo como assunto.

Os novos materiais que introduzi no trabalho explorando suas possibilidades individuais de expressão revelaram a mim suas características físicas, como texturas, transparências, maleabilidade etc. Esta experiência foi o prenúncio do que se tornaria em meu trabalho exercício reflexivo prioritário: a valorização do processo criativo e da expressão independente e autônoma dos materiais utilizados.





Untitled
Crafted paper, fabric & paraffin
62 x 57 cm 2004



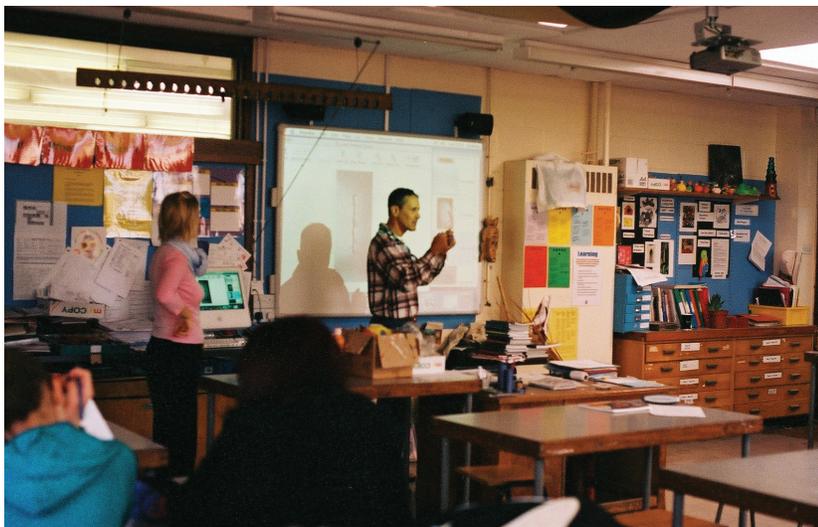
Untitled
Dyed crafted paper, fabric & wood paste
70 x 50 cm 2004

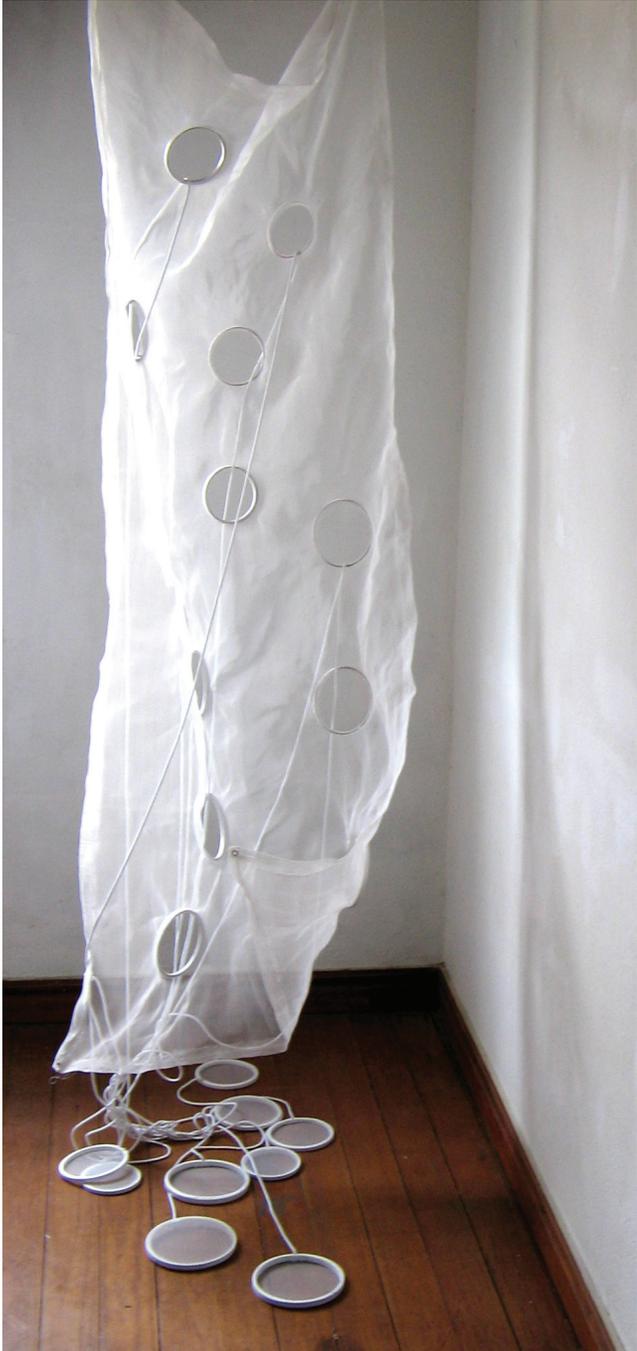


Untitled
Dyed crafted paper, fabric & acrylic paint
70 x 50 cm 2004

Em 2005 fui convidado para ministrar uma oficina de arte conjuntamente com Tuneu em uma escola estadual na Inglaterra, Pudsey Grangefield School, atividade desde então recorrente na Inglaterra e no Brasil. Na volta desta viagem visitei pela primeira vez Portugal.

Além de desenvolver tremenda afinidade com o país, Tuneu e eu conseguimos marcar uma exposição conjunta, intitulada *Branco*, na galeria Diferença para 2006. A proposta da exposição era estabelecer um diálogo entre geometria e formas orgânicas em que o branco criava a linguagem lírica de fusão.





A partir desta exposição fiz contato com a galeria Arthobler, no Porto, que me convidou para montar três meses depois uma individual intitulada *Tessituras*. Nesta mostra foram expostos trabalhos brancos, cinza e negros, todos tridimensionais. Eram peças de parede, chão e teto. O resultado foi excelente por sua belíssima montagem, receptividade do público e aspecto financeiro.



Untitled
Fabric & wire
120 x 20 cm 2005

Fui convidado pelos donos da galeria para visitar a feira de arte de Basel, na Suíça, onde tive a oportunidade de conhecer museus e instituições de arte e um pouco do país, além da própria feira. A Fundação Bayeler foi o lugar que mais me impressionou. Lá vi uma belíssima retrospectiva de Edvard Munch. O espaço expositivo da fundação é generoso em sua arquitetura, sem desperdício de espaço. Tudo é muito bem pensado, desde seus jardins, e a luz natural está presente com intensidade perfeita.



Untitled
plastic mesh, brass bars
0,40 x 0,38 cm / 0,30 x 0,33 cm
2008



Untitled
fabric, starch, glue & cotton string
33 x 23 cm 2005

Visitei o Museu Jean Tinguely, com enorme acervo do artista, cujas obras evocam múltiplas sensações místicas, com os altares mecânicos de ossadas no piso superior. Vi uma comovente instalação no subsolo, feita em memória de seu amigo piloto que morreu em um acidente de carro, cuja lataria amassada girava circularmente em ritmo solene. Vi também as bem-humoradas peças que emitem som movimentando-se de uma maneira peculiar. E objetos caricatos e insólitos, como em sua enorme instalação em que, mecanicamente, um duende de jardim era afogado dentro de um tonel cheio de água. O Museu Tinguely promove uma vivência do espectador com o universo do artista de maneira profunda e graciosa.

Fui também ao Asian Society, em Zurique, que expunha no momento a maravilhosa descoberta de artefatos pertencentes a uma tumba mongol. Os objetos em ouro eram deslumbrantes por sua qualidade artesanal. A grande revelação desta descoberta era que não se tinha ideia do grau de sofisticação desta cultura, outrora considerada bárbara. Também pude vislumbrar uma coleção de tecidos peruanos pré-colombianos e outra de máscaras japonesas.

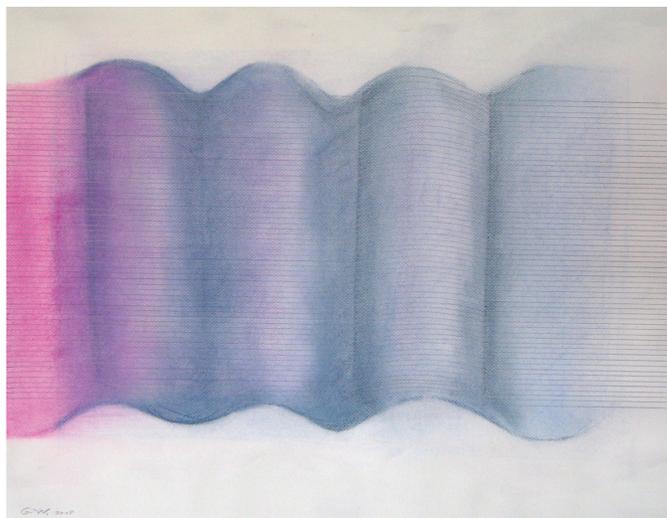
Encerrada minha mostra em Portugal, retornei ao Brasil. Depois desta experiência intensa e produtiva, com o desejo de trabalhar no plano e retomar a pintura.



Comecei a trabalhar com a tela esticada em bastidor. Para isso tive que reavaliar minha relação com a cor e pedi auxílio ao colega e parceiro Tuneu, que revolucionou e reestruturou toda a minha limitada compreensão do assunto. Parti do zero sob sua orientação.

Primeiro, fiz pequenos estudos em mdf. Depois trabalhei com a tela de algodão fina colada sobre o mdf para sentir a resistência firme da superfície. Só mais tarde, quando pude me sentir mais seguro, é que retomei a pintura em tela esticada e primada, o que resultou em minha produção atual.

Toda essa reflexão e reavaliação sobre a cor estimulou o desejo de expandir meu conhecimento sobre as técnicas novas do fazer e do pensar artístico. Foi quando decidi ingressar no curso de mestrado e desenvolver a série de trabalhos que será descrita no capítulo a seguir.



Untitled
dry pastel, glue, lead pencil on paper
0,50 x 0,65 cm
2008

2ª Parte:
Novos Conceitos de Trabalho,
Materiais e Técnicas

A análise que se segue pretende discutir a presença do tempo e espaço no processo de trabalho, a introdução de novos materiais e técnicas a partir do ano de 2009. Uma série de trabalhos foi selecionada e farão parte da exposição que complementar a defesa da tese.

Os elementos pictóricos de meu trabalho sejam no assunto, na problemática de figura e fundo pertencem a uma bagagem de experiências coletadas ao longo de minha vida que se misturam e reconstróem-se criando valores pessoais e estéticos os quais utilizo com mais clareza na minha recente produção. Pretendo demonstrar a construção deste pensamento visual artístico através desta reflexão.

A trinta e um anos atrás ainda na faculdade, comecei a interessar-me pela linguagem visual de significado simbólico. Pintores como Hieronymus Bosch, William Blake, Odilon Redon, Henry Fuseli e Goya, foram alguns deles que construíram o meu interesse por esta maneira de olhar e interpretar o mundo.

Trabalhei com a figuração como referência plástica, retirando da natureza e da história da arte meus modelos simbólicos, dando-lhes uma nova organização e sentido pessoais. O desejo de simplificar os elementos e recursos de trabalho foi surgindo naturalmente ao longo de minha trajetória.

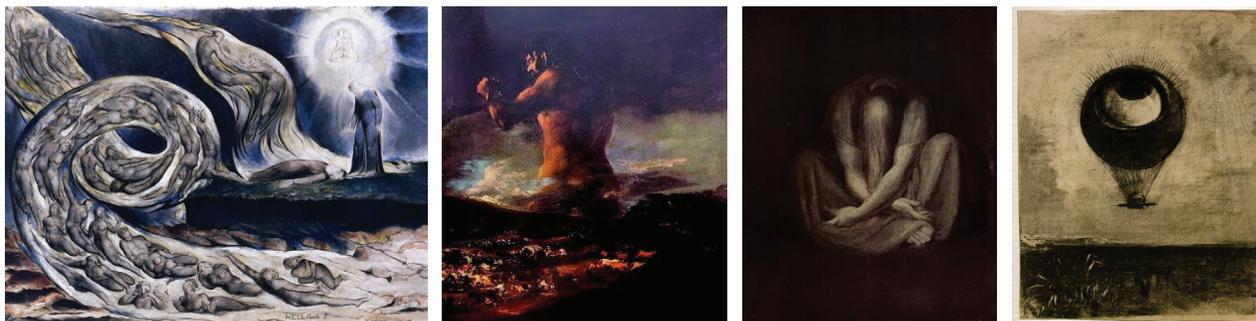
Penetrei gradativamente no microcosmo da forma atraído por uma necessidade de sistematização do trabalho. Foi também durante o processo desta pesquisa que percebi a relação da nova abordagem visual de trabalho com a necessidade de auto-avaliação em minha vida. Essa percepção que tem um ritmo individual leva tempo e requer honestidade em sua vivência.

A arte deve representar alguma verdade pessoal. Produzir objetos artísticos é uma atividade que está ligada ao sensível e ao racional em proporções indefinidas. Sistematizá-las e compreender seu ritmo é intrínseco ao processo individual. São estas algumas características das quais me apropriei para instrumentalização do meu fazer artístico nesta série de trabalhos.

A construção da figura a partir da placa em metal mudou minha relação gestual com o desenho, simplificando sua ação construtiva.

Chegar à síntese do desenho como forma tem sido uma experiência análoga à minha necessidade em simplificar a vida valorizando o que realmente importa. A ferrugem como textura “semi-controlada” é metáfora de desgaste, sangramento e tempo. Quero dar à placa oxidada autonomia e deixá-la que aja e reaja com a tela. Reduzindo ao máximo os recursos técnicos e efeitos visuais.

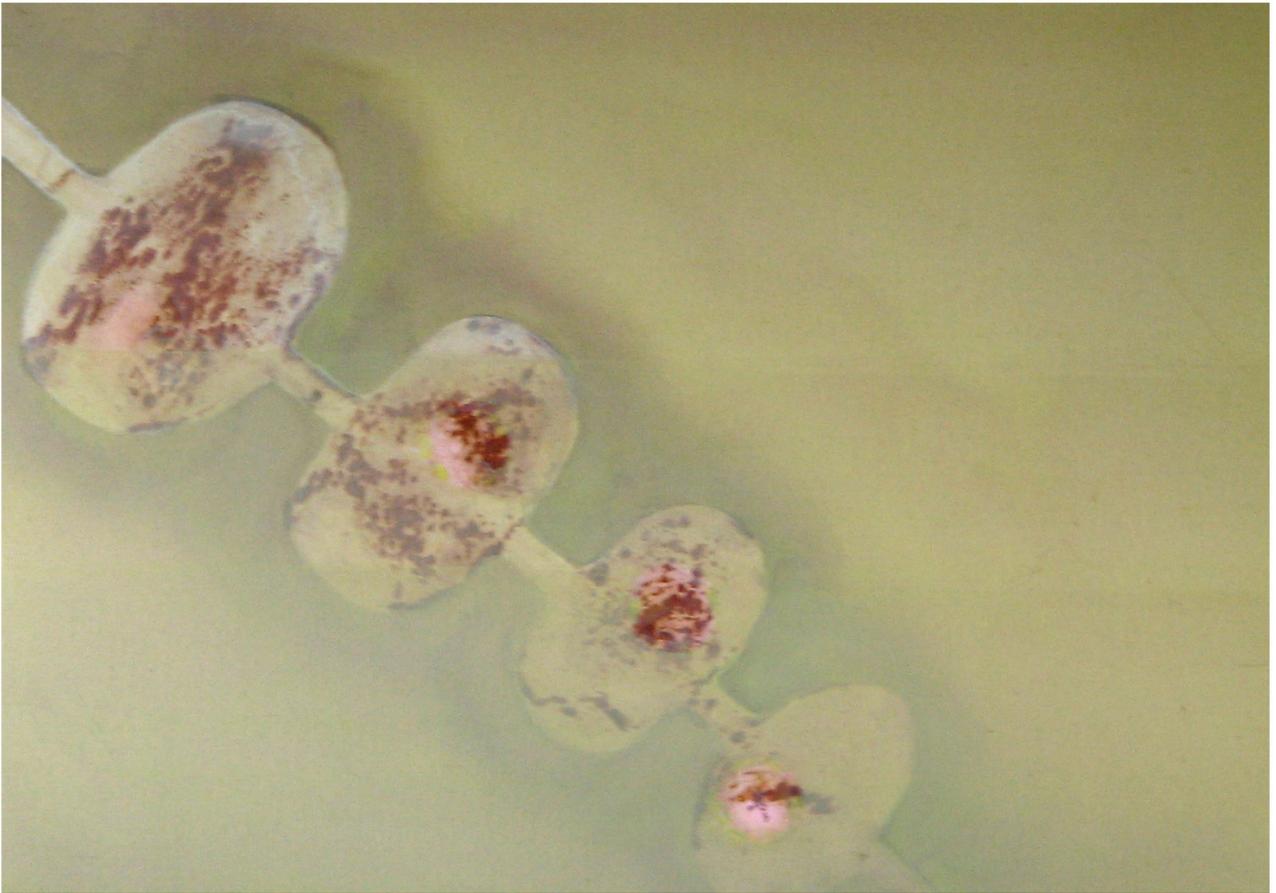
Meu desejo é de potencializar o registro gráfico do tempo em narrativa pictórica. O desenho se revela a partir de manchas aleatórias tendo como demarcação a forma na placa de ferro recortada. Escolho a unidade como forma que contenha uma associação psíquica significativa. Como na escrita repito-a como forma modular ou letra que agregada que edifica o conjunto ou forma a palavra visual. A liga que as une é a gradação tonal agindo como elemento de fusão. A transparência e a variação monotonal se somam ao plano entre a figura e fundo. Reforço neste procedimento o valor de fusão que a veladura exerce em toda a superfície da pintura unindo a forma ao espaço. Em algumas pinturas a forma “parece” começar na borda da pintura “terminado” no vazio da cor. Em outras ela acontece independente no



centro da tela. Minha intenção visual é de que o plano sustente e direcione o desenho. As formas biomórfas transitam em um universo interno/externo. Podem estar presentes nas células dos seres vivos ou mais geometrizadas nas estruturas minerais. São referências visuais provenientes do mundo natural. Recentemente interessei-me por formas geométricas, letras e números como signos elaborados no cérebro. O resultado gráfico que gradualmente foi se geometrizando é o da caligrafia da forma compacta com significado subliminar. A intenção de apreender estas imagens na superfície de um mesmo plano transformou a tela em página que também é paisagem onde se constrói o pensamento. É neste ambiente visual lírico que desejo criar registro de algumas ações temporais que fundem a nossa vida ao gesto. Ritmo, drama, poesia, tensão, degradação, fusão, matéria, impermanência, sexo, organização e caos, convivendo em um único universo. A partir daí crer que minha experiência com a produção de imagem provoque ao menos algum destes sentimentos no espectador já me basta.



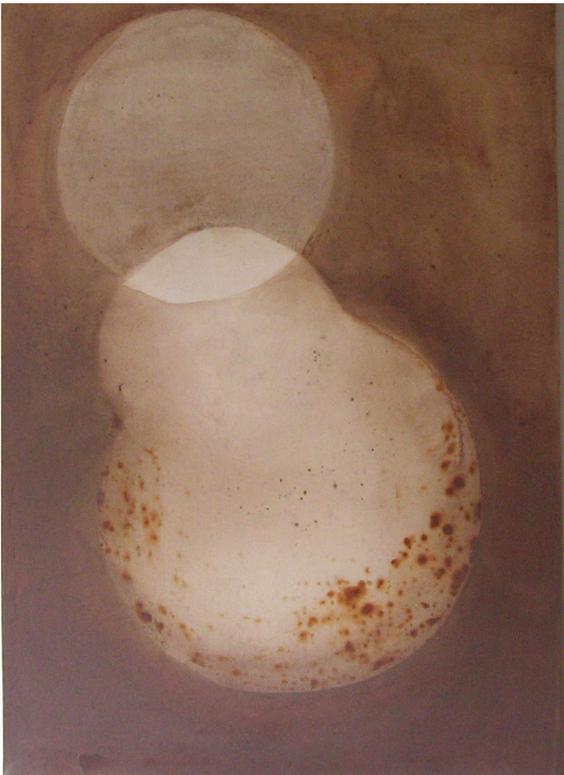
Sequence 2
iron rust transferred, acrylic paint on
canvas
0,80 x 1,60 m
2009



Inter-connection
Transferred iron rust, acrylic paint on canvas.
0,70 x 0,50 cm
2009

A intenção dessas pinturas é a de reutilizar e reorganizar estruturas em superposições de módulos simples e compostos amalgamados pela variação tonal, transparente. Repeti-los, dentro de um ritmo pessoal destinado ao olhar e ao sentir. No caso específico desta série, a transparência que flutua entre os blocos superpostos de matéria oxidada, incorpora o papel de energia vital, tornando-se metáfora da liga quase invisível que nos une a própria vida.

Atualmente meu trabalho é baseado em três técnicas, desenho, gravura e pintura. Exploro as possibilidades visuais da serialização e do deslocamento da imagem no plano. Matéria, ação e reação compõem as etapas e procedimentos que se somam para formar minha narrativa visual.



Untitled
transferred iron rust, acrylic paint on
canvas.
0,50 x 0,70 cm
2008



Pretendo discutir e expor o aspecto transitoriedade representada pela forma que é transferida para a superfície da tela a partir de seu recorte em placa de ferro. O processo de fixação temporal da forma é registrado na tela através da impressão de texturas geradas pela oxidação. Esta reação (provocada) age no metal degradando-o e eventualmente corrompendo a sua estrutura física. Aproprio-me desta situação como metáfora de nossa própria transitoriedade. Agrupando em quatro etapas considero a seguinte seqüência parte de meu processo construtivo de trabalho: a primeira fase é onde acontece a concepção da forma (o que quero representar como idéia), em seguida a construção do objeto em metal fase que envolve uma segunda pessoa, o serralheiro, a terceira etapa, o tempo e a água agem como ele-



Rust transfer process.
2009



Rust transferred on canvas.
2009



Iron rust form transfer process on canvas.
0.50 x 0.70 cm
2009

mentos autônomos na criação da imagem. Por fim, o registro deste processo fica retido na tela que a partir deste momento transcende a idéia original.

Como na arqueologia em que cada etapa fica oculta e superposta, registro as imagens em tempos diferentes embora existam no mesmo espaço da tela.

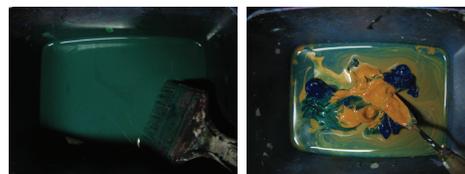
A repetição da forma como linguagem temporal está relacionada ao automatismo sintético e a tornar mínimas as referências visuais. Não pretendo expor ou revelar uma compreensão clara de significados, deixando em aberto para o espectador a interpretação subliminar.

Meu desejo é o de comunicar plasticamente certas condições oníricas da forma e seus ritmos construtivos. Escolhi a reação de oxidação como maneira menos controlada de projetar o desenho sobre o plano e deixá-lo agir por conta própria.

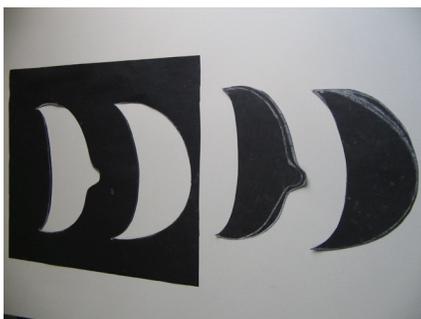


A cor é definida intuitivamente a partir de duas situações, o estímulo aleatório de meu estado de alma a uma sensação cromática ou do diálogo estabelecido entre a forma e sua característica energética ao espaço. O estado mental varia a cada dia como a luz, alguns dias percebo que tenho vontade de trabalhar com cores luminosas sem que o dia necessariamente esteja ensolarado. Em outros momentos tenho mais atração por cores escuras e isso pode acontecer em um dia ensolarado. Não há uma regra específica para o processo criativo e sim procedimentos de trabalho, de como posso obter um resultado visual.

Sinto que nesta série de trabalhos a consciência do fazer artístico ganha uma dimensão maior ao reconhecer a importância do processo criativo e da variação da energia psíquica. Assim como a poesia registra em palavras um estado de alma em suspensão, quero reter a forma em seus diferentes estados de densidade.



As diversas técnicas que envolvem o fazer de minha produção artística atual encaixaram-se harmoniosamente com meu biorritmo psíquico, multidirecional, eu explico: minha personalidade dispersiva faz grande esforço na manutenção do foco. O tempo todo tenho que lutar para concentrar-me em algo. Os estímulos que provêm de fontes internas e externas dispensam minha concentração, causando um enorme desperdício de energia. A dinâmica das atividades e técnicas em meu trabalho atual propicia um estímulo intelectual e ação física que se ajustam perfeitamente com o meu biorritmo. Ao elaborar a idéia projeto-a no desenho o qual é recortado em formato de molde, depois levado ao serralheiro para ser recortado em placa de ferro.



Todas estas atividades estão em consonância com minha dinâmica pessoal e tem grande afinidade com minha necessidade de reflexão sobre passagem do tempo. Sempre gostei da idéia de um registro do tempo como marca e pontuação temporal direta de um calendário. Pude observar isso em alguns desenhos rupestres que vi em São Raimundo Nonato que simplesmente eram pequenos riscos na pedra formando uma enorme seqüência continua pareciam uma contagem do tempo. Partindo dessa visão inicial de uma marcação histórica, gosto de pensar na arte rupestre como o primeiro registro pictórico do homem. A partir daí desenvolvemos uma visualidade que consegue estampar nossa narrativa expressa em “tempo plástico”, valores e infinitas maneiras de se interpretar o mundo.

Após a experiência com as pinturas rupestres sinto que minha intenção em reduzir ao mínimo os recursos técnicos para fins de efeitos visuais tornou-se mais evidente. Expor a forma com o máximo de simplicidade repeti-la como padrões superpostos até

fundirem-se em um único corpo foram um dos caminhos que decidi explorar em minhas pinturas.

O aspecto lírico da imagem está estruturado em quatro elementos: forma, textura, ritmo e cor. O assunto de desenho é apurado ao máximo a otimizar sua característica simbólica. A textura ou “sangramento” provocado pela ação da água registram o tempo e o controle parcial sobre transitoriedade. A reação de oxidação se opõe a repetição como gesto dinâmico produzindo um conflito entre fixação e movimento rítmico. A cor é sempre monocromática se superpõe em veladuras de variações tonais para criar uma profundidade cromática. A redução da palheta a uma



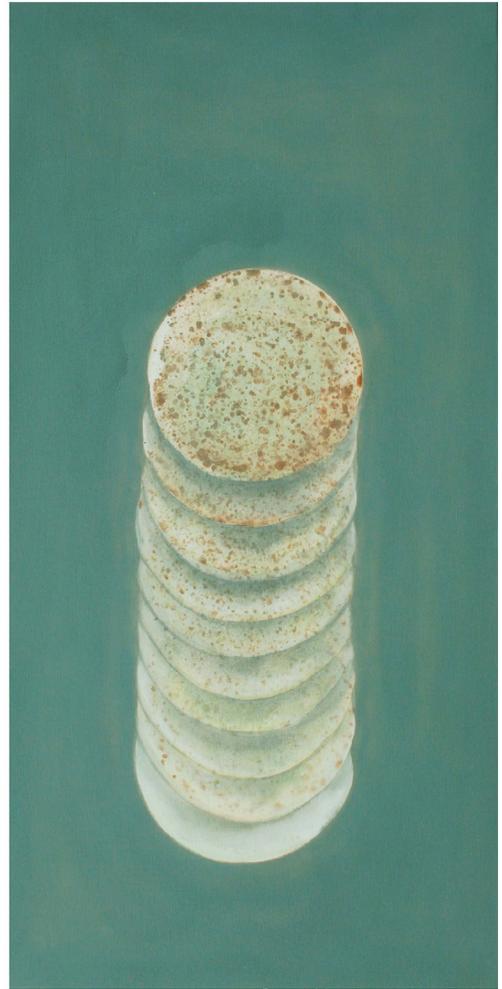
cor integra a figura ao fundo criando uma situação de confronto direto entre, objeto e espaço, solido e líquido com mínimo de interferência. As veladuras fundem o campo magnético do objeto ao plano, evocando algo que não se vê claramente.

A atração pela arte em mim é sem dúvida a necessidade onde observar e processar estes elementos simbólicos que constituem minha psique e criar com eles uma linguagem própria. Talvez esta necessidade seja um chamado do meu alter-ego para comunicar algo que talvez não tenha nenhuma explicação, importância ou sentido. Mas continuo crendo profundamente que minha maneira de conexão com a própria vida seja a da estética e da comunicação visual não mais como um produto final incorporado no objeto artístico. Percebo-a como processo contínuo e fluido que engloba desde procedimentos reflexivos e ações técnicas. Foi nesta série de “Pinturas Oxidadas” é que esta experiência se revelou.





Overlay
iron rust transferred, acrylic paint on canvas
0,50 x 0,70 cm
2009



Reorganizing
Transferred iron rust, acrylic paint on
canvas.
0,80 x 1,60 m / 2009

TEMA



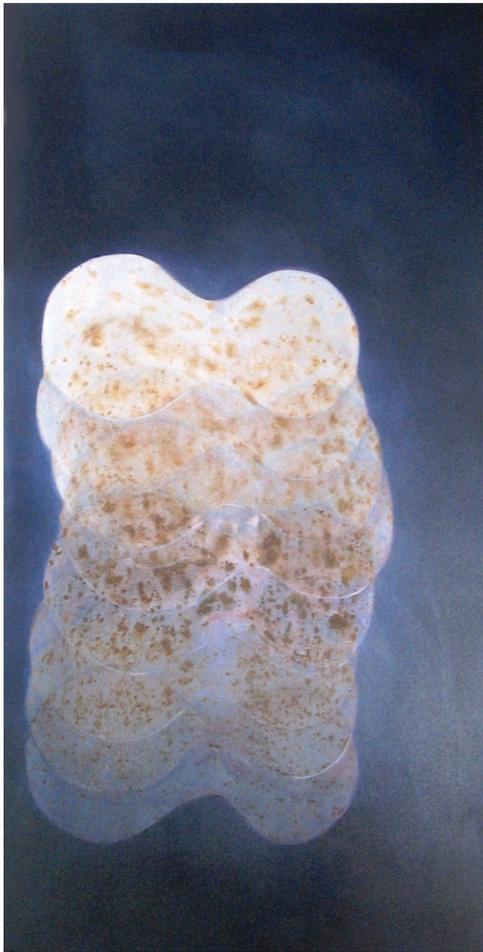
O assunto do trabalho mantém-se na busca pelas relações da energia psíquica com a qual o ser humano estabelece um diálogo do mundo real visível com o invisível. Assumo os modelos emblemáticos que exponho em meus trabalhos quando admito a presença de diversos assuntos que me interessam desde muito jovem. A biologia, a ecologia, a psicanálise, poesia e mais tarde a antropologia e arqueologia que de alguma maneira estão presentes como base do pensamento em minha linguagem visual.

Desde o início de minha carreira acadêmica tive interesse já definido pelo significado simbólico dos elementos que interessavam para trabalhar. Quando cursava meu primeiro ano de faculdade em artes escolhi o tema água como assunto de estudo. Pesquisei por dois anos as possibilidades plásticas deste tema abordando-o não somente como representação real (figurada), mas suas características evocativas de fluidez, transformação, sensualidade e mistério.

Após explorar este tema, interessei-me pelo simbolismo com referência na representação histórica. A presença da figuração como assunto simbólico teve seu auge em minha trajetória dos anos 80 até o início dos anos 90 quando a simplificação da forma foi ocupando maior espaço até tornar-se o foco de meu trabalho. O biomorfismo surge quando retorno ao Brasil vindo de Nova Iorque como tema principal na série de trabalhos “Bípedes”. As formas biomorfas foram gradualmente simplificando-se e naturalmente aproximando-se da geometria.

Três formas constituem o assunto na série de trabalhos intitulados “Pinturas Oxidadas”, são eles; biomorfismo, formas geométricas, letras e números. O efeito produzido pela oxidação na chapa de metal é uma alusão a degradação ambiental e de nossa impermanência. A corrosão e o desgaste atuam e constroem a imagem, deixando somente o registro de sua breve existência.

A delimitação da forma íntegra é capturada no desenho estampado, o qual é preenchido por manchas ou sangramentos de seu próprio desgaste.



Untitled
iron rust transfered, acrylic paint on
canvas
0,80 x 1,60 m
2009



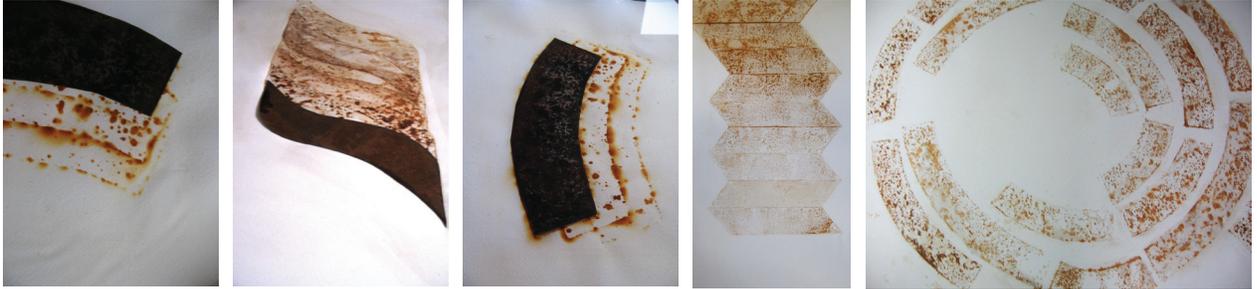
Unfolding
iron rust transfer, acrylic paint on canvas
0,80 x 1,60 m 2010



Sequence 1
Iron rust transfered, acrylic paint on
canvas.
0,80 x 1,60 m
2009



Two units
Iron rust tranfer, acrylic paint on
canvas.
0,80 x 1,60 m 2010



Nos assuntos de interesse atuais, a simetria e o ritmo prevalecem. As estruturas que se repetem e a serialização das formas são um ponto de partida de minha narrativa visual.

O espaço da tela como limite gera em mim a necessidade de busca para uma saída através do pensamento reflexivo como um mantra; a repetição do mesmo som unificando-se em sensação. Recentemente percebi que já trabalhava com algumas formas que correspondiam a letras e números como o círculo e o zero, o triângulo a letra A, o arco ao U, a ondulação ao S. Decidi então explorar as possibilidades plásticas de suas relações e significados com nosso universo visual. A escolha das letras A, B, Z, W ou mesmo os números zero e um identificados como elementos das extremidades evocam uma tensão de proximidade entre começo e fim.

A relação sonora e pictórica da palavra e da imagem também foi o ponto de partida de artistas modernos, em particular Mira Shendel que explorou artisticamente o valor simbólico da caligrafia. Apropriou-se de palavras, frases e letras como elementos construtivos de seu trabalho, explorando as relações de tempo/espaço, ritmo/forma escrevendo uma linguagem onírica

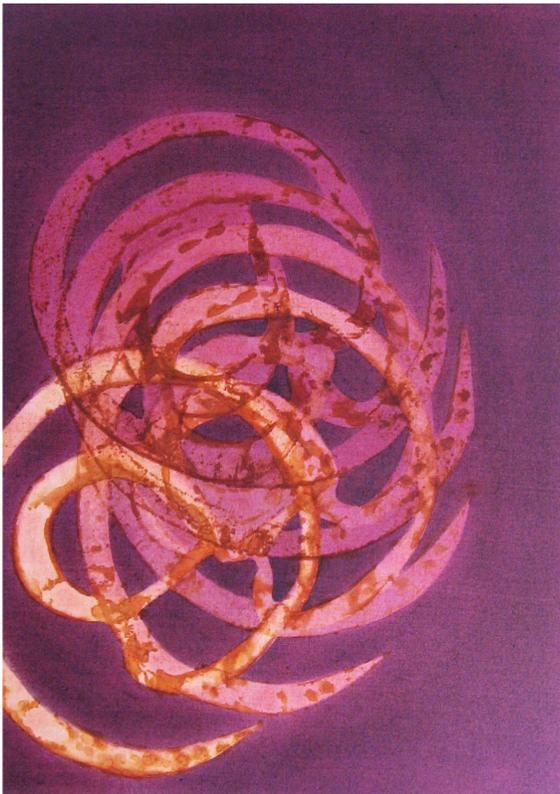
de caráter simbólico e atemporal. A importância de ter encontrado na obra de Mira Shendel a pintura escritural é um estímulo que abriu novos caminhos na minha pesquisa. Há um sinal muito prematuro ainda de reencontro com alguma forma de imagem figurada essa dinâmica estimula minha curiosidade em explorar novos territórios. Começo a penetrar neste universo com minhas experimentações caligráficas embora o eixo destes grafismos continue o da expressão simbólica. O tema nesta série de pinturas está focado na escolha do desenho como signo, mas também na relação figura fundo com o efeito onírico entre luz e sombra.

Elementos de desenho são definidos pelas formas impressas que registram através de manchas de ferrugem sua presença no plano. A ambigüidade da origem do desenho é intencional, pois a forma organizada e explícita surge de sangramentos desorganizados. A impermanência representada pela ação do tempo atuando sobre a matéria são alguns dos assuntos que me interessam discutir como tema nesta série assim como a figura que ora surge da borda da tela para terminar no espaço livre deixando em alguns momentos em aberto a interpretação para o espectador decidir onde começam ou terminam.



Carl G. Jung cita em seu livro “O Homem e seus Símbolos”
(pg.124)

– A função criadora de símbolos oníricos é assim, uma tentativa de trazer a mente original do homem a uma consciência avançada ou esclarecida que até então lhe era desconhecida e onde, conseqüentemente, nunca existiria qualquer reflexão autocrítica.



@@@@
Iron rust transferred, acrylic on canvas.
0,50 x 0,70 cm / 2010

Meu interesse na linguagem simbólica permanece como forma de estímulo pessoal em perceber o mundo com curiosidade. O fascínio em desvelar o desconhecido foi sempre uma sensação que provocou a exercício da reflexão ajudou a compreender meus limites e a buscar algum significado existencial mais profundo na vida. Descobrir novos territórios sempre foi uma característica pessoal e que também me fascina como arquétipo de desbravador. Essa característica de minha personalidade expandiu-se a minha carreira levando-me a explorar novas possibilidades e técnicas de trabalho. A água foi sempre um caminho de navegação para novas descobertas sinto que ela continua fluindo e está presente como símbolo e veículo em minha pesquisa visual.

MATERIAIS

Há uma série de materiais novos e procedimentos que foram introduzidos em minha produção atual. Retornei a pintura em tela de algodão esticada, primada em bastidor. A necessidade de simplificação também foi uma das razões para voltar a trabalhar com a frontalidade. Optei na construção da imagem bidimensional a qual estava mais coerente com o meu momento atual de vida. Fiz uma reflexão abrangente sobre minha experiência como artista que resultou na valorização e na inserção do processo de trabalho no produto final.



Callygraphic form
Iron rust transferred, acrylic paint on
canvas.
0,80 x 1,60 m / 2010



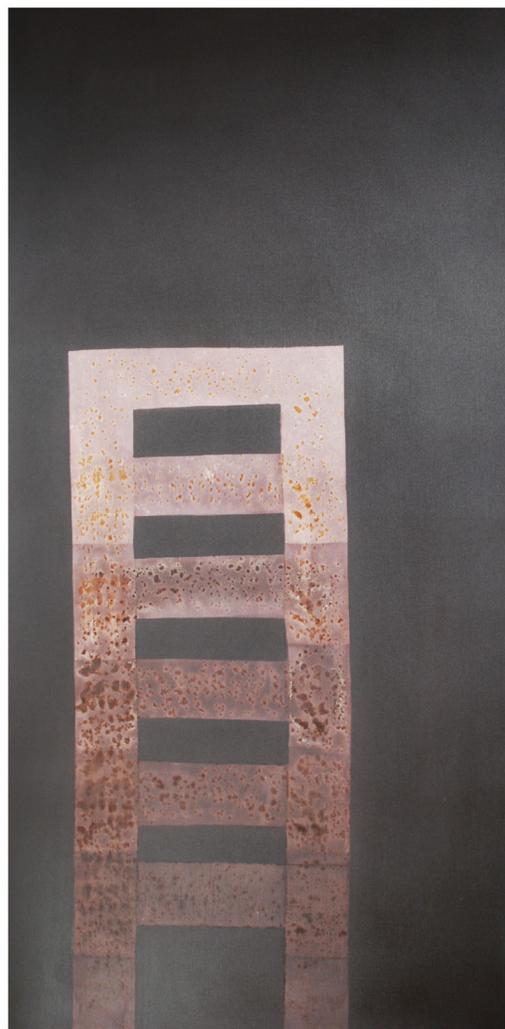
Eliminei por hora os desafios do escultural e as implicações envolvidas em sua execução como, suporte e materiais de como relacioná-los a forma. Decidi colocar questões como figura e fundo, forma e cor como tema de discussão ao plano da tela convencional. Ao rever minha trajetória artística descobri o elemento água que apareceu no início de minhas incursões sobre temas de estudo durante meu período de formação acadêmica. A diferença é que agora a água é utilizada como material de trabalho ativo atuando e expondo-se como mancha que vaza e dilui o pigmento ou reagindo com o ferro deixando sua marca sangrada na oxidação. Sua quantidade determinará a tonalidade de texturas provocando gradações de transparência.

Cada transferência a reação de oxidação, pode levar de algumas horas um dia a duas semanas a um mês, registrando o seu próprio tempo de atuação.

Repetindo uma mesma unidade ou módulo (chapa de ferro) com o qual construo a forma sólida, e o conjunto. A tinta acrílica me proporciona a interação maior com a água e a ferrugem. Apesar de optar pela pintura monocromática, a cor escolhida para cada obra é composta a partir de várias outras e raramente se repetem.



O sal é outro material que introduzo em alguns casos diluído em água para obter outro tipo de tonalidade de oxidação. Observo que este mineral reage com as cores que possuem o pigmento azul. A água permanece como o maior veículo de transformação nesta série de trabalhos. Ela está presente com suas características de fluidez e transformação.



Transferred iron rust, acrylic paint on canvas.
0,80 X 1,60 m / 2010



Road
Iron rust transferred acrylic paint on canvas.
0200 x 1,500 cm
2010

TÉCNICA

O processo e procedimentos utilizados na construção da imagem nesta série perpassam por técnicas de desenho, escultura, gravura, pintura, reação química. O registro visual do tempo foi incluído processo de trabalho como instrumento metodológico.

Todas as etapas são fixadas em sua transitoriedade como revelação fotográfica, mais especificamente como fotogramas. A exposição de “formações” em suas diversas etapas se constrói em tempos diferentes. Cada imagem é impressa na tela separadamente. A chapa de ferro é molhada com água que em alguns casos, é misturada com sal. A placa é posicionada na tela que está apoiada por uma superfície firme e macia equivalente as mantas de feltro em uma prensa de gravura. Pedras são posicionadas sobre o metal para pressioná-lo contra a superfície da



tela, intensificando a superfície de contato. Esta pressão varia, dependendo da quantidade de pesos colocados sobre a chapa intensificando os padrões formados pela reação de oxidação através do contato entre metal, água e tecido. O aspecto físico desta fase construtiva é extremamente sensorial. O cheiro da ferrugem parece com sangue, o manuseio das pedras com sua textura e forma arredondadas a pressão que elas exercem contra o algodão macio são sensações sensoriais.



Observei que quanto maior a pressão exercida pelo peso das pedras maior é a penetração das manchas de oxidação atravessando muitas vezes o outro lado da tela.

Cada pedra usada como peso tem sua história, foram colhidas ao longo de minha vida. Algumas já nem sei mais de onde vieram outras sim. Tenho pedras trazidas de Manhattan, do rio da fazenda de minha infância coletada pelo meu filho, pedras que simplesmente gostei pela forma, minha coleção está baseada no acaso afetivo.

Kandinsky expressou este sentimento citado no livro “O Homem e seus Símbolos”, de C.G.Jung (1964, pg. 341):

Tudo que está morto palpita. Não apenas o que pertence à poesia, às estrelas, à lua, aos bosques e às flores, mas também um simples botão branco de calça a cintilar na lama da rua... Tudo possui uma alma secreta, que se cala mais do que fala.



Meu fascínio pelas pedras começa na Bolívia e Peru quando me deparei com as magníficas construções Incas. Para mim as pedras são belas não por possuem estruturas minerais raras ou mesmo pelo exotismo de suas formas e cores, mas sim pelo significado afetivo que elas possuem para mim.

A intensidade do desenho e das texturas que o formam depende da duração de prensagem e da quantidade de água que a placa recebe. Acredito reter visualmente neste procedimento “quase alquímico”, um registro do tempo e de suas etapas impressos em módulos os quais se fundem através de sua luminosidade para formarem como imagem um percurso visual.

As manchas de ferrugem sangradas surgem ao acaso em situação caótica. Organizando-se em forma a partir do desenho projetado na placa de metal.

Após olhar as pinturas com imagens de objetos oxidados em um livro do artista Daniel Senise, despertou meu desejo em experimentar com os elementos textura e cor característicos da oxidação. Sensação que tive quando vi pela primeira vez a obra de Richard Serra a qual me despertou a vontade de experimentar a reação de oxidação como elemento pictórico em meu trabalho.

Após definir a imagem com que vou trabalhar esta é desenhada em papel como molde para depois ser recortada na placa de ferro, tornando-se peça escultórica. A partir deste momento há a presença de uma segunda pessoa, o serralheiro. Já acostumado com os recortes algumas vezes faz adaptações e soldas na construção do objeto final. Após recortadas eu as expunha ao tempo no jardim. Esta situação levou-me cada vez mais a perceber uma relação de tempo no processo de trabalho.



Gostei de sentir a intervenção externa ao meu controle parcial sobre o desenho. A ação simplificada e repetitiva no ato de transferir a forma que se constrói como estampa oxidada faz parte da reflexão que quero trazer no trabalho sobre o conceito de originalidade da imagem e de sua reorganização.

A busca pela simplificação e síntese ficou mais evidente através da transferência da forma recortada como uma prática técnica. O ato do desenho se resume em gesto de gravar a estampa que retém a forma como um todo embora sua textura seja alimentada pela reação de contacto entre a água o metal e a superfície da tela. A imagem é transferida para a tela ou papel com água (no caso das gravuras), que é dosada para estimular a intensidade de oxidação. A impressão é monitorada ao longo de um período de tempo que pode levar de algumas horas a um mês dependendo do grau da intensidade de textura que desejo.





Untitled
iron rust transfer, acrylic paint on canvas
0,80 x 1,60 m
2009

ESPAÇO DE TRABALHO

O espaço do ateliê sempre foi um universo onde minha energia psíquica se organiza. Desde minha vida acadêmica que começou em 79 tive um espaço destinado somente à criação artística. Alguns menores outros mais espaçosos a organização de minhas ferramentas de trabalho sempre ocupam seus lugares como em um altar. Não há decoração, somente alguns poucos objetos que tem algum significado ocupam espaço entre materiais de trabalho.

Gosto da dinâmica funcional do espaço. Geralmente utilizo áreas em função do tamanho da obra e de seu processo construtivo. Posso trabalhar no chão ou na mesa, mas sempre com a tela na horizontal, somente levando-a a parede para observá-la e refletir. O espaço do ateliê é o que acolhe e direciona minha intenção artística. É dentro deste espaço físico que direciono minha percepção ao sensível para “o fazer”. É onde o diálogo entre método e técnica se dá para viabilizar minha intenção artística.

Quando entro em meu ateliê, é sempre com o objetivo de trabalhar na resolução construtiva de idéias que viabilizem o pensamento em algo visível. A elaboração de idéias pode ocorrer em qualquer lugar, mas é sempre executada no espaço do ateliê. Local de trabalho e reflexão, não é um espaço irreal que me leva para algum outro local mágico e misterioso onde vou buscar inspiração. É simplesmente o espaço onde coloco toda a minha atenção e foco direcionados ao que proponho a construir como imagem. Seja ela bidimensional ou escultórica o processo do fazer artístico requer material de trabalho, concentração reflexiva e ação.

Desde que retornei ao Brasil vindo de Nova Iorque optei por morar a certa distância da cidade. Estar próximo à urbe e usufruir de toda sua intensidade é fundamental, mas necessito estar distante o suficiente para respirar e refletir. Esta é a minha situação atual, tenho meu estúdio no Vale do Ribeira em Pariqueira – Açu. É uma região de mata atlântica preservada cercada por parques e reservas com uma variedade de biomas que vai desde o extenso complexo Lagamar, a reserva da Juréia, as cidades costeiras histórica das de Iguape e Cananéia a região

montanhosa de Eldorado e Iporanga que abrigam enorme complexo de cavernas.







Face
transferred iron rust, acrylic paint on canvas.
0,70 x 0,50 cm
2009



Descending / Ascending
Transferred iron rust, acrylic paint on
canvas. 0,80 x 1,60 m 2009

PINTURAS

Nesta série de trabalhos que começa em 2009 as formas biomorfas permanecem de uma forma mais sintética com a redução máxima dentro do que proponho de elementos visuais e recursos técnicos. Em alguns casos a mesma forma se repete como módulo para formar uma terceira, o conjunto.

As figuras biomorfas foram simplificando-se gradualmente em um ritmo natural de aplanamento enfatizando sua característica de signo.

A partir deste momento notei que não mais as associava estas formas a células ou plâncton, etc. senti que estavam mais independentes de qualquer referência natural e possuíam em sua expressão individual e sintética.

O círculo tornou-se uma forma autônoma em sua estrutura íntegra. As formas amebóides superpostas em seqüência rítmica tornaram simplesmente forma pura. Naturalmente a simplificação do desenho abriu espaço às formas mais geométricas. Quadrado, trapézio, retângulo e o círculo foram ocupando maior espaço em meu desenho muitas vezes associados ou compostos em módulos.

Comecei a observar que algumas placas possuíam em suas estruturas a mesma configuração de algumas letras. Comecei então a explorar esta possibilidade levando em conta a problemática de que estas tem significado intelectual e sonoro implícito em sua representação. Acredito por exemplo no trabalho que contém a letra X o significado gráfico e sonoro que me ocorre é o da marcação, da escolha do definido, portanto do individual e foi por esta razão que escolhi trabalhar com esta imagem na situação vertical. Já a letra A e Z possuem um som o qual associo a horizontalidade. O zumbido de um inseto o vazamento de gás etc. Estou prestando atenção no som das letras para relacioná-las às suas possibilidades gráficas na tela. Esta experiência com a caligrafia ainda está em fase inicial para que eu possa fazer algum pressuposto. Pretendo aprofundar-me nela ao máximo, embora sinta que há no fato de usar letras e números uma proximidade à imagem figurada.





FORMATOS

Durante os anos 80/90 optei pela verticalidade em meus trabalhos associando o formato retangular ao aspecto simbólico da porta como passagem. A escala e o formato perduraram por muito tempo em minha carreira atravessando períodos em que se tornava estreita como na série Bípedes ou mais largas como na série produzida entre os de 93 a 95, mas sua direção foi à mesma.

Pode se constatar a dinâmica de nossa vida pelos desafios e superações que passamos, a problemática é resolvida em um momento, mas surgirão sempre outros desafios. A questão da escala e formato em meu trabalho sempre esteve relacionado com meu espaço emocional. A prova de que cada momento em minha vida este espaço variou è de que as fronteiras de minhas paisagens existenciais expandiram ou retraíram de acordo com minha capacidade de apropriação existencial e meus limites.

Atualmente, tive a necessidade de estabelecer limites de escala para trabalhar retornando aos formatos retangulares no sentido vertical. Na série de pinturas oxidadas optei por três tamanhos: 0,80 x 1,60 m (qual já trabalhei anteriormente), 0,50 x 0,70 cm e 0,10 x 0,15cm.

A relação da escala foi determinada pela consciência de meu próprio tempo biológico. Minha temporalidade é o limite de minhas ações dentro de um espaço de tempo. Não quero estabelecer limites e sim um campo de trabalho viável e coerente com minha intenção criativa. Acredito que todas nossas ações e interesses tenham uma proporção, intensidade e abrangências definidas a cada período de nossas vidas. Acho extremamente profundo o comentário que Eva Hesse fez quando já estava bem doente sobre a finitude:

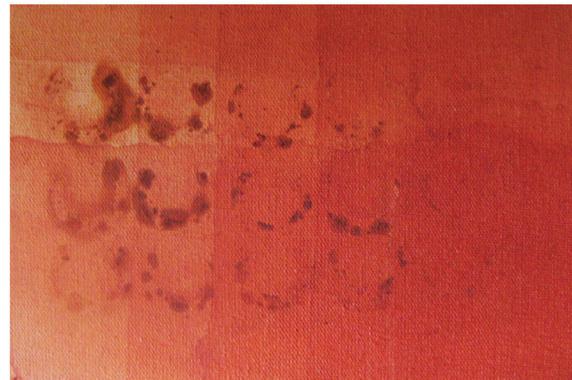
Parte minha sente que é supérfluo... A vida não perdura; arte não perdura. Isso não importa” (Encountering Eva Hesse , Prestel,p.174)

Poucas vezes trabalhei com a horizontalidade a qual associo a uma relação de mirante ou janela. Pretendo explorar nas pinturas atuais que possuem letras essa relação. As telas, de dimensão, 0,15 X 0,10 cm, tem uma característica específica todos

os objetos de formato pequeno que estão impressos tem que ser achados durante minhas caminhadas.



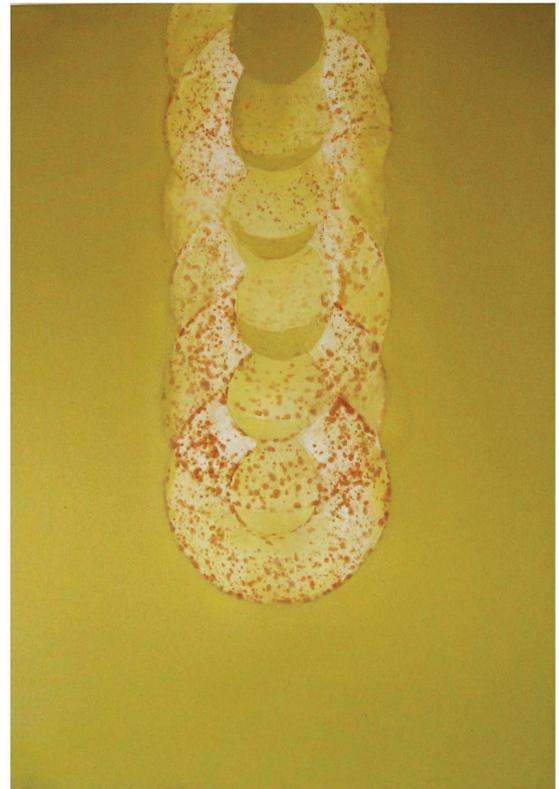
Placas encontradas a beira da estrada utilizadas nas pinturas e gravuras de formato pequeno.



Untitled
Iron rust transferred, acrylic paint on canvas.
0,10 x 0,15 cm
2010



Cleave
Iron rust tranfered,, acrylic paint on
canvas.
0,80 x 1,60 m / 2009



Cleave 2
rusted iron tranfered, acrylic paint on
canvas
0,50 x 0,70 cm
2009

GRAVURAS

São monotipias em técnica mista. Seguem os mesmos procedimentos que as pinturas exceto na etapa de introdução da cor. A forma é transferida da placa de ferro para papel manualmente. No caso da gravura, o papel é totalmente imerso na água. Este processo é mais rápido do que nas pinturas, pois a reação de oxidação é acelerada pela quantidade de água em que o papel e placa se encontram envolvidos.

A aplicação da cor se dá com placa sensibilizada em água-forte. Depois de transferida a imagem da oxidação o processo de impressão se faz em prensa tradicional.



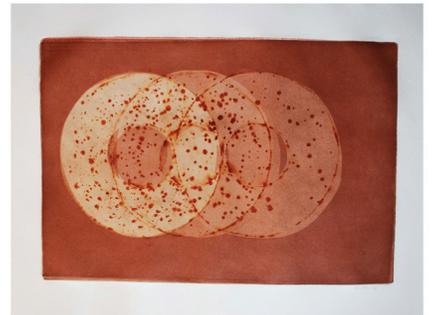
Untitled
Iron rust transferred, acrylic paint on canvas.
0,15 x 0,10 cm
2010



Untitled_monotype
Iron rust transfer, aquatint on paper
0,42 x 0,56 cm / 2010



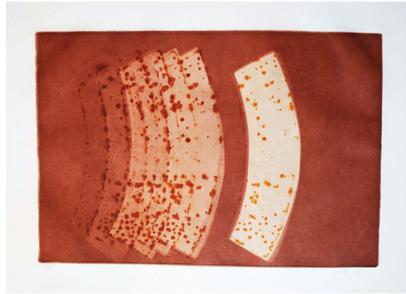
Untitled_monotype
Iron rust transfer, aquatint on paper
0,42 x 0,56 cm / 2010



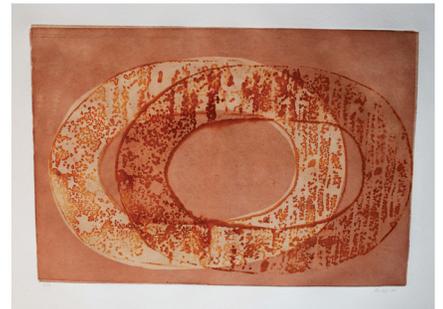
Untitled_monotype
Iron rust transfer, aquatint on paper
0,42 x 0,56 cm / 2010



Untitled_monotype
Iron rust transfer, aquatint on paper
0,42 x 0,56 cm / 2010



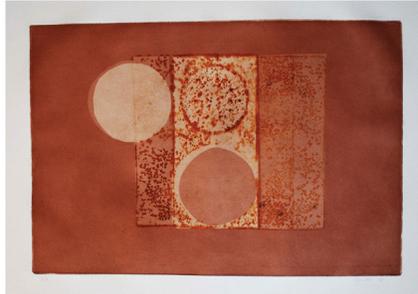
Untitled_monotype
Iron rust transfer, aquatint on paper
0,42 x 0,56 cm / 2010



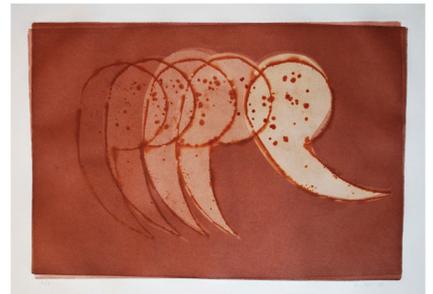
Untitled_monotype
Iron rust transfer, aquatint on paper
0,42 x 0,56 cm / 2010



Untitled_monotype
Iron rust transfer, aquatint on paper
0,42 x 0,56 cm / 2010



Untitled_monotype
Iron rust transfer, aquatint on paper
0,42 x 0,56 cm / 2010



Untitled_monotype
Iron rust transfer, aquatint on paper
0,42 x 0,56 cm / 2010

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo desta pesquisa é a de expor no âmbito acadêmico uma reflexão sobre as potencialidades formativas autobiográficas criadas com base nas diversas experiências vividas com a arte, no sentido de ampliar o conhecimento sensível e aprofundamento da linguagem pessoal. Acredito que a produção artística não desvincula o ser humano da sua posição de criador e expectador. Os dois estão sujeitos a variações, transformações que dialogam e se desenvolvem ao longo da vida.

A relação da temporalidade foi sistematizada e organizada no sentido de registrar a relação dos movimentos internos ao fazer artístico. A influência exercida pelo meio interno e externo fica explicitada nos elementos compositivos como: o desenho, figura e fundo, cor e conceito.

A teorização destas escolhas pode ser rastreada no processo construtivo aqui estudado nas suas diversas etapas de produção. Variamos os nossos interesses em momentos distintos confirmando nossa diversidade e dinâmica pessoal. Fazer do meu método processual de criação um complemento da narrativa foi um estímulo decisivo na escolha temática dessa pesquisa. Meu desejo é o de registrar o processo de desgaste que há na própria construção da imagem, retê-lo como forma, mas não aprisioná-lo dentro de uma codificação.

Deixar a direção de onde surge a imagem em aberto que ora aparece ou termina na margem da tela como se viesse do espaço real. Da mesma maneira que penetra nos espaços vazios da cor podendo também vir daí a sua origem. Não tenho uma proposta conclusiva específica para unir ou explicar estas duas extremidades do processo criativo, mesmo porque não faria sentido definir um processo que se desenvolve. Desejo compartilhar e afirmar através desta discussão a importância da valorização e inserção do processo de trabalho em minha obra no projeto de dissertação de mestrado.

Os problemas serão outros a cada etapa de nossa vida, essa situação é análoga a produção artística. Ao observar com mais atenção meu procedimento artístico constatei que os desafios e conflitos ajudam na ampliação do conhecimento sensível. A

busca para solucionar os desafios de situações técnicas e conceitos são estímulos na criação de novas possibilidades no campo da experimentação e do autoconhecimento servindo também de metáfora à criatividade em reinventar a nossa própria vida.



Untitled
Iron rust transferred, acrylic paint on canvas.
0,50 x 0,70 cm / 2010



BIBLIOGRAFIA

- Goethe, Johann Wolfgang von. *Escritos Sobre Arte*. São Paulo: Humanitas: Imprensa Oficial, 2005.
- Autores Diversos. *Daniel Senise: Ela Que Não Está*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.
- Autores Diversos, 2002, Parque Nacional Serra da Capivara.
- André Dorion, Louis, 2004, Compreender.
- Bourriaud, Nicolas. *Pós-Produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins, 2009
- Cauquelin, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: M. Fontes, 2005.
- Dufrenne, Mikel. *Estética e Filosofia*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- Fischer, Ernest. *A necessidade da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.
- Gottlieb, Anthony, 1997, *Sócrates*.
- Horney, Karen. *Conheça-se a si mesmo: (auto-análise)*. 2. ed. Rio de Janeiro: 1961
- Honing Edwin, 1971, *Selected Poems by Fernando Pessoa*.
- Jellicoe, Susan & Jellicoe, Geoffrey. *The Landscape of Man Shaping the Environment From Prehistory to The Present Day*. London: Thames and Hudson, 1995.
- Lippard, Lucy. *Overlay*. New York, N.Y.: New Press, 1983.
- Lippard, Lucy, 1976, *Eva Hesse*.
- Lote Vieira, Lot, 2006, *Xenofonte Ditos e Feitos Memoráveis de Sócrates*.
- Matos, Olgária. *Discretas Esperanças : reflexões filosóficas sobre o mundo contemporâneo*. São Paulo: Nova Alexandria, 2006.
- Pollock, Griselda & Corby, Vanessa, 2006. *Encountering Eva Hesse*. Munich: Prestel, 2006
- Resende de Carvalho, Flávio, 1936, *Os Ossos do Mundo*.
- Romano de Sant'Ana, Afonso. *O enigma do vazio*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- Souza, Pedro, 2009, Michel Foucault *O trajeto da voz na ordem do discurso*.
- Sobral Cunha, Teresa, *Fernando Pessoa Livro do Desassossego* Vol. I versão integral. Campinas: Unicamp, 1996.
- Strathern, Paul. *Sócrates em 90 minutos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- Trigo, Luciano. *A Grande Feira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- Thornton, Sarah. *Seven Days in The Art World*. W. W. Norton & Company, 2008.
- Tolstoi, Leon, *O que é Arte?* Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

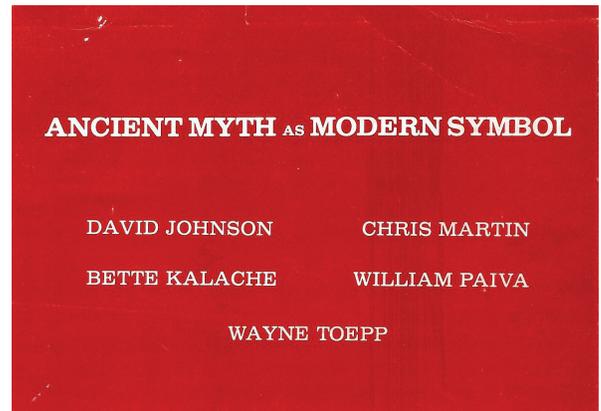
A experiência expositiva

Os comentários que seguem têm como objetivo relatar o grau de importância que as exposições selecionadas tiveram em minha carreira e também relacionar a obra exposta os materiais utilizados ao contexto temporal em que ocorreram.

1984

Art X Gallery, “Ancient Myth as Modern Symbol, New York, USA.

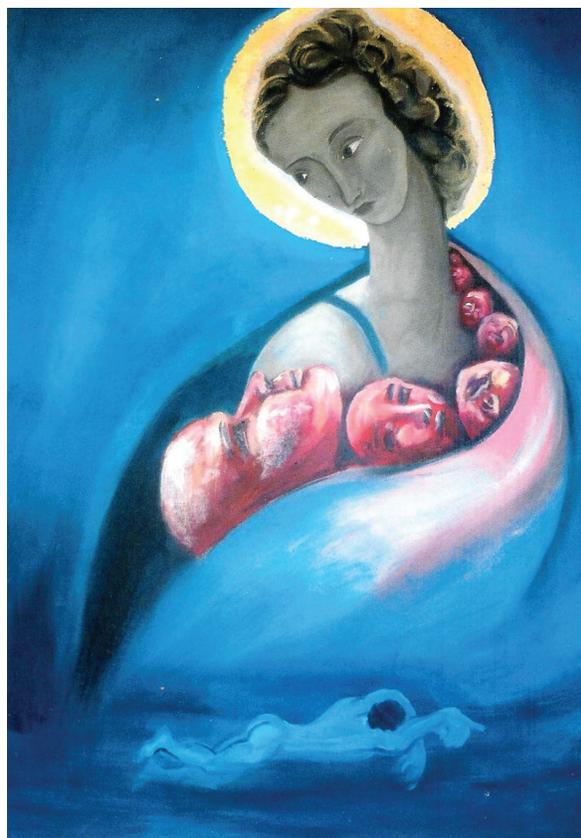
Nesta mostra participei com uma instalação sobre o Bacanal de Pussin que havia produzido na Inglaterra. Neste trabalho explorei as possibilidades da pintura objeto introduzindo a colagem em papel craft industrial colado em lona de algodão cru. O caráter matérico da pintura ajudou a construir sua estrutura firme que me permitiu sustentá-la como um carrossel do teto. Construí um círculo de mais ou menos 3 m metros de diâmetro onde as figuras que eram recortadas dançavam enfatizando o movimento contínuo. A instalação era vazada permitindo que o espectador participasse da obra. Minha intenção foi a de acentuar caráter evocativo de uma dança circular. A presença de minha busca por uma linguagem simbólica já se fazia presente nesta exposição.



1989

Neo Persona Gallery, Anima Mundi solo exhibition, New York, USA.

Como artista permanente da galeria Neo Persona , comecei a estruturar minha produção com mais estabilidade. Nesta mostra individual de pintura intitulada “Anima Mundi” desenvolvi uma série de trabalhos que estavam relacionados com minha pesquisa baseada em referência histórica de caráter simbólico. Todas as telas expostas traziam a pintura formal em tela excluindo os elementos tridimensionais utilizados nas séries anteriores. Misturei as referências históricas com uma iconografia contemporânea. A pincelada era expressionista com variações de gesto que as vezes tornava-se mais agressivo ou suave de acordo com assunto representado. Dediquei-me atentamente ao acabamento destas pinturas sem apressar nenhuma delas e o resultado foi muito positivo como ensaio profissional em Nova Iorque. Foi uma ótima experiência ter exibido esta série de trabalhos em pleno movimento de retorno a figuração no sentido de estar inserido em um movimento vivo. Obtive uma boa crítica a qual legitimava minha linguagem coerente dentro do movimento de figuração da época.



1993

**Ed. Azul e Branco, São Paulo, Brasil,
curadoria de Rejane Cintrão.**

Esta mostra, realizada dentro de um espaço informal de um apartamento vazio foi a apresentação para críticos, curadores e marchands realizada por Rejane Cintrão coordenadora de exposições do Museu de Arte Moderna de São Paulo. O conjunto de obras expostas são representações em óleo sobre tela. Abrange minha produção dos anos 80 a 93 e esta inserida dentro do movimento da nova figuração. O resultado desta apresentação foi extremamente positiva onde pude estabelecer diálogo crítico direto com Aracy Amaral, Agnaldo Farias, Nelson Aguilar para citar alguns integrantes do circuito artístico. Angélica de Moraes escreveu uma ótima matéria no Jornal da Tarde a qual está anexada no apêndice da fortuna crítica.



Untitled
oil on canvas.
0,80 x 1,60 m / 1984

1995

Galeria Adriana Penteadó, São Paulo Brasil.

Comecei a trabalhar com a galeria onde expus pela primeira vez meus trabalhos com suportes variados e novos materiais. Estruturas de galhos, estopa, folha de ouro, pigmento e terra estavam presentes na minha primeira mostra individual. As pinturas variavam em tamanho e formato, pequenas forquilhas de árvores e painéis de varas de eucalipto de 2,10 x 1,90 m preencheram o espaço relativamente pequeno da galeria enunciando em minha trajetória a pintura objeto. O caráter físico destas obras criou uma estranheza no público. A figuração simbólica com referência histórica, os materiais com textura e objetos costurados nas telas criaram uma densidade de informação entre pintura e escultura no mínimo intrigante para o público. A proposta da galeria era sair do circuito comercial e apresentar artistas com uma linguagem diferenciada. Durou pouco tempo, mas seu caráter intimista reforçou o desenvolvimento de minha produção artística dentro do meu universo pessoal.



1999

Galeria Deco, São Paulo, Brasil.

Fui convidado por esta galeria para expor a série de trabalhos intitulados Bípedes. Pela primeira vez pude ver estas pinturas lado a lado formando um conjunto que tinha o caráter de pintura objeto evidenciado pelo suporte. O público e ambiente oriental desta galeria propiciaram uma leitura delicada da mostra. A série de trabalhos apresentados revelava minha transição da imagem figurada para a simplificação da forma. O que favoreceu a receptividade de um público se não por origem cultural, mas por afinidade com a abstração de fazer a leitura do trabalho sem maiores problemas. Durante a mostra tive a oportunidade de observar no conjunto que o suporte feito com varas de eucalipto se impunham, muitas vezes tirando o foco do assunto na pintura, tornando a obra um mero objeto decorativo. Esta reflexão ficou fluando em minha cabeça por um bom tempo como problema que viria a ser resolvido mais tarde.

G U I L H E R M E W E R N E C K

Pessoas e Plantas

Inauguração quarta-feira, 29 de setembro às 19hs

Galeria Deco

Rua dos Franceses, 153 - Tel (11) 289 7067
exposição de 30 de setembro a 14 de outubro de 1999
das 10:00hs às 20:00hs



2007

Galeria Diferença, Lisboa, Portugal.

A exposição brancos foi um projeto concebido em parceria com Tuneu para a galeria Diferença fundada em 1979 por um grupo de artistas em Lisboa. Determinamos que o ponto comum de linguagem entre o orgânico e o geométrico seria o branco. Além de nossa parceria pessoal de vida construir uma exposição juntos tão harmoniosa onde as diferenças de assunto dialogavam, foi prova cabal de nossa maneira construtiva de ver o mundo. A montagem ficou maravilhosa, tudo fluiu e dentro e fora do espaço. Infelizmente não houve grandes divulgações embora a mostra tenha sido bem visitada. Demos uma palestra para alunos de uma escola o que sempre nos estimula. A galeria Diferença funciona como um centro cultural é subsidiado pela Fundação Calouste Gulbenkian. Surgiu como uma proposta cooperativa multidirecional de arte. O espaço é muito interessante. Projeto moderno dos arquitetos Nuno Teotónio Pereira e Artur Rosa. Tivemos a produção de um catálogo excelente e a partir dele consegui a exposição seguinte no Porto.

BRANCOS

2007

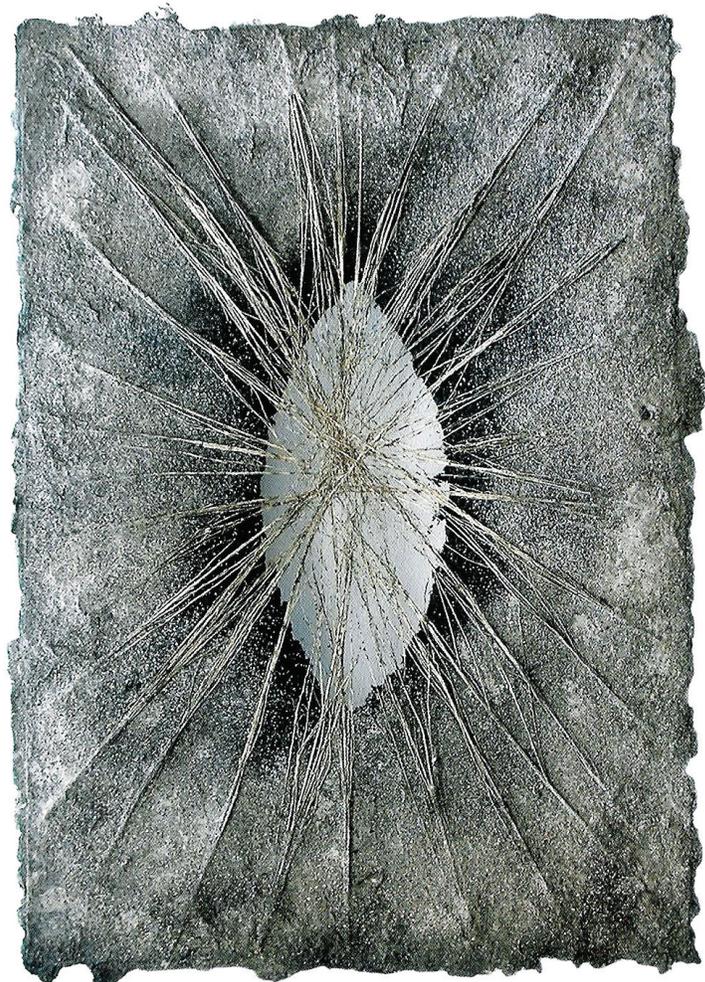
Galeria Arthobler, Porto, Portugal.

Nesta galeria cujos donos são suíços fui convidado a expor no mês seguinte ao final da mostra em Lisboa. Tudo começou quando estávamos a passear pela Rua Miguel Bombarda e uma forte tempestade descarregava sua fúria com raios, ventos e trovões. Procuramos abrigo na galeria mais próxima, onde fomos recebidos pela secretária muito simpática Ana. Dei-lhe um catálogo de nossa exposição a qual ainda ocorria na galeria Diferença. Continuamos nossa viagem de passeio e quando retornamos a Lisboa recebi um telefonema da galeria no Porto perguntando se queria expor em uma individual. Não vacilei concordando embora tenha definido que não queria ter somente os mesmos trabalhos brancos da última mostra. Propus aos donos da galeria que retornaria ao Brasil para selecionar alguns trabalhos cinza e pretos que tivessem a ver com as peças brancas que já estavam em Portugal e trazê-los para a mostra. Após concordarem, foi o que fiz. A exposição foi um sucesso total, diria que foi minha melhor experiência profissional até então. A montagem ficou equilibrada e as esculturas cinza fizeram a ponte entre os trabalhos brancos e negros de uma maneira sutil e convincente. Havia peças de parede construídas em papel de algodão com grande gramatura, peças de teto com tecidos sintéticos, seda e algodão. Telas plásticas também foram utilizadas em algumas esculturas. Entre



os materiais utilizados nesta série havia, cinza de poemas queimados, capim, areia, terra e goma de mandioca. Os comentários dos expectadores foram a melhor recompensa que tive, ouvir do outro o significado de um objeto que você produziu é ampliar os significados do nosso pensamento artístico. No último dia da mostra várias pessoas do comércio do bairro que freqüentava vieram prestigiar a exposição trazendo suas mães e os maridos todos vestidos como se fossem para missa isso foi absolutamente a coisa mais comovente que já experimentei .

A exposição foi muito visitada o retorno financeiro muito bom. Duas obras foram compradas pela Fundação que está em processo de construção em Tondela. Após a desmontagem da mostra fui convidado pelos donos da galeria a visitar a feira de Basel que foi um prêmio para minha experiência como artista atribuo esta possibilidade não somente a generosidade dos marchands que a mim representavam, mas também a exposição. Passamos por Zurique onde Manuela (dona da galeria) já havia contatado um cliente para uma possível venda de quatro obras minhas. O encontro deu certo e fechamos negócio com um casal maravilhoso. Retornei para o Brasil e até hoje continuo vinculado pela galeria Arthobler no Porto.



2009

Poética Têxtil, Oficina Cultural Oswald De Andrade. São Paulo.

A participação na mostra “Poética Têxtil” teve como principal aspecto o fato de poder expor um conjunto de trabalhos tão diferentes do meu histórico de exposições pela primeira vês no Brasil. As obras embora dialogando entre si e ocupando o seu lugar no espaço da galeria em alguns casos só se relacionavam em tese com outras obras. A liga da mostra era as diversas maneiras de se usar a trama e o próprio tecido na construção de um objeto artístico. A curadora da exposição Gláucia Amaral com grande experiência no assunto escolheu obras que tirassem partido destes materiais. As obras estavam divididas em artistas que trabalhavam com o conceito do tecer e outros que realmente trabalhavam com o sentido matério da trama. Acredito que a linguagem comum da mostra, foi o bem sucedido titulo escolhido para a exposição “Poética Têxtil” sensação facilmente percebida pelo espectador. A montagem contava claramente com leveza a sensibilidade individual os diversos interesses de exploração dos artistas. Foi interessante conviver com os fios, costuras e as diversas tramas utilizadas pelos colegas artistas. A exposição não teceu grandes redes profissionais. Foi um evento muito bem montado e cumpriu com seu papel de divulgação cultural. Houve a produção de um bom catálogo e algumas matérias generalizadas sem aprofundamento nos trabalhos.

The image shows the title 'Poética Têxtil' written in a cursive, handwritten style on a piece of white fabric. The letters are dark, possibly black or dark blue, and the fabric has a visible texture. The title is arranged in two lines: 'Poética' on top and 'Têxtil' below it.

Fortuna Crítica

Um figurativo de carteirinha

O TRABALHO DE WERNECK, UMA RICA SIMBOLOGIA.

Guilherme Werneck é um figurativo convicto, daqueles que não precisam recorrer a ironias em torno do gosto popular como álibi para justificar escolhas. As brincadeiras esnobes em torno do kitsch que ainda ocupam alguns artistas jovens, Werneck prefere desenvolver uma rica simbologia e uma consistente temática baseada na história da arte.

Esse rumo foi escolhido com tranquilidade, talvez porque Werneck estava no exterior, distante

das patrulhas estéticas que tentavam instalar por aqui a ditadura do abstracionismo revisitado pela ótica conceitual. "A abstração é uma forma mais leve de fazer arte, algo mais racional e controlável", provoca Werneck. "Para mim, a grande aventura é a busca insaciável da figura. Embora essas tendências sejam cíclicas, acho que os anglo-saxões se adaptam melhor à abstração do que nós latinos, que somos mais emocionais".

Mas ele não se preocupa em

fundar novas academias do certo e do errado. Prefere concentrar-se na criação de imagens que remetem a mitos de origem pagã ou bíblica para celebrar a mulher como fonte da vida. Suas obras guardam forte influência das imagens produzidas nas sociedades matriarcais pré-cristãs.

A figuração de Werneck se aproxima da transvanguarda italiana de Francesco Clemente e Mimmo Paladino. A temática busca um clima grandiloquente.

Não por acaso, o artista admira a pintura do alemão Anselm Kiefer. A gravura, de grande qualidade, revela um aprendizado proveitoso em um dos maiores centros internacionais de gravura: a Slade School, em Londres. (AM)

Guilherme Werneck: open studio — pinturas, desenhos, monótipos e gravuras. Marcar visita pelo telefone 853-3508, com Rejane Cintrão. De hoje até domingo. Horários: até sexta, das 16h às 21h. Sábado e domingo, das 10h às 14h. Preços: pinturas, de 600 a 2.000 dólares; obras em papel, de 100 a 300 dólares.

JORNAL DA TARDE

Terça-feira, 12-1-93



Mônica Zanattini/AE

Rejane e Werneck: solução econômica.

Guilherme Werneck de uma permanência de ~~doze~~ anos no exterior. "Ele tem um trabalho original e muito bem estruturado, que apresenta todas as condições de se firmar", prevê ela. Rejane conheceu o artista quando era coordenadora das exposições temporárias do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), na direção Aracy Amaral (de 1985 a 1990).

Rejane também foi assistente do curador João Cândido Galvão

na 21ª Bienal Internacional de São Paulo, em 91. Mesmo com todo esse trânsito no meio artístico, encontrou dificuldade para mostrar Werneck aos galeristas. "Quase esgotei minha agenda de telefones tentando marcar entrevistas. Ninguém tinha tempo", diz ela. A experiência fortaleceu a decisão de se lançar marchand.

"Como programadora de espaço cultural oficial, tive oportunidade de conhecer muitos talentos jovens que, apesar de produzirem obras de grande qualidade, continuavam à margem do circuito das galerias. Embora existam galeristas especializados em nomes jovens, eles não são suficientes para absorver essa produção", constata Rejane. A idéia de ocupar espaços alternativos veio de sua recente permanência de quatro meses em Nova York. "Visitei várias experiências bem sucedidas, como o Creative Time e o Artist's Space, entidades que dispõem de verbas oficiais para promover associações

These are works of great quality. In using simple geometric forms you have achieved a tangible connection between the symbolic and the infinite. Sublime!

Bette Kalache
London
11/08/10

Maria Luiza Brandalise

Numa caverna em Galápagos, Equador, visitada com a turma de Biologia, que cursava em La Paz, Bolívia, Guilherme Werneck teve a certeza de que sua vida se direcionava à arte. E mudou de rumo. Em Londres, formou-se e fez pós-graduação na Slade School of Art, bacharelou-se em artes plásticas na Chelsea School of Fine Artes. As escolas eram custeadas pelos pais, mas, para sobreviver, Werneck trabalhou, anos a fio, como garçom.

Curtia muita saudade da família e do Brasil. Mas acabou morando em Nova York onde se casou. Em 91 voltou e passou a viver num sítio, em Cotia, SP, onde tem seu ateliê até hoje, emoldurado por plantas raras e flores exóticas. Ali, Werneck sente e convive com a natureza.

Em suas mostras coletivas em Londres, Nova Iorque, Rio de Janeiro e nas individuais em São Paulo, Werneck sempre mostrou suas pesquisas direcionadas à iconografia, ao ilusionismo e à mística representada pela figura feminina. Amante da natureza, dela tira o que pode, sem a machucar, para se expressar: terra, estopa, areia e a madeira natural, que substitui a moldura ou o chassis tradicional. Por isso suas obras têm formatos e tamanhos irregulares, definidos e estruturados a partir de galhos ou forquetas de madeira, encontradas aqui e ali.

Hoje, está numa nova fase, onde a renovação não é só em sua arte, mas na forma de viver. Casa clara, mais iluminada, jardins florindo, maquetes, projetos paisagísticos que faz, alternados com as artes plásticas, e uma imensa saudade do filho Nicolas que, com a mãe, vive hoje em Cambridge, no Canadá.



Guilherme Werneck, carioca com formação britânica, sintetiza suas obras da série bipede numa verticalidade marcante, enfatizada por molduras de galhos de pinho natural descascado, lixado e pintado

SE

Contatos com Guilherme!

Pessoas e Plantas

Num espaço entre jardim e floresta não me surpreende a obra de Guilherme Werneck manter conexão direta com elementos que aparecem na pintura e também no suporte.

O ambiente mutável entre seca e chuva, flores que aparecem este mês e não em outro, cada semana revelando novas cores e formas. Onde ele mora e trabalha, tudo isto, não exclui a complexidade de sua formação intelectual e artística, inclusive no exterior, especificamente em Londres e posteriormente Nova York.

Esta base, a do bom desenho, marcada pela inquietação de sua geração, revela uma personalidade única, uma pintura forte e direta, um espírito independente e conseqüentemente, certo isolamento.

As pinturas estão divididas nitidamente em dois grupos que Guilherme denominou genericamente de bípedes. No primeiro aparece areia colada sobre a tela como elemento plástico em áreas que definem imagens com uma figuração simbólica. Esta areia que se transformou em parte integrante das pinturas é produto da coleta feita por seu filho Nicolas, a quem é dedicada esta série de pinturas. É nesta época que surge o suporte onde as pinturas se apresentam orgânicas, estas estruturas sugerem ligações com questões do quadro-objeto.

O segundo grupo expressa forte sentimento através das estruturas vegetais na pintura. O conjunto dos bípedes recebe o título "Pessoas e Plantas".

Nos dois grupos percebemos séries que se organizam espontaneamente na produção que povoa seu ateliê, séries pela afinidade formal entre algumas pinturas não se trata de repetição temática: cada uma é idéia, garantindo que falem bem alto, por si mesmas. Talvez toda obra de arte seja autobiográfica. Conhecendo o trajeto da obra de Guilherme Werneck tenho certeza que ela é. Se não compreendermos a força desta pinturas, ela ficará bem clara pensando no simples fato de terem nascido por amor.

***Limites da Matéria 23/03/03
São Paulo – S.P.***

O caráter volumétrico dos trabalhos acentuam-se através de intervenções e da introdução de materiais extra desenho, extra pintura. Podemos falar em construir, desconstruir, quando se evidencia a apropriação da particularidade estrutural e expressiva que cada um destes novos elementos possuem. Estas obras tridimensionais ganham força com o aparecimento da transparência e movimento, acentuando sua personalidade provocativa e efêmera, expondo assim, a frágil ficção da matéria. A arte de Guilherme se revela a partir de formas biomorfas que antes apareciam em suas telas e agora se revelam em espaços internos com estruturas expostas quase impermanentes. É nesta dinâmica construtiva que surgem objetos realmente escultóricos, todos coerentemente relacionados a temática, ganhando autonomia no espaço, enfatizando ainda mais questões do limite material.

Tuneu

***Exposição Tessituras Galeria
Arthobler Porto Portugal***

Quando vi pela primeira vez os trabalhos de Guilherme Werneck, a delicada transparência de *tessituras* finas, que embora tão corporais e orgânicas, de quase imateriais viravam luz, senti-me como a personagem de Guimarães Rosa, ao se deparar com a substância anímica dos seres: “a alumada surpresa”. Sementes a ponto de, o instante pontual da germinação, sob cristais de chuva, sêmem celeste. Brotam as formas, suspensas a sopro, floresce o jardim de transparências. A criação se faz — lampejo repentino — o impulso invisível opera nas profundezas escuras da terra-ventre, para dar a ver a aparição radiante e translúcida da arte feminina e anímica de Guilherme Werneck. Pois a alma — anima “do jeito e ser dela, diverso dos outros” assim se mostra na obra deste artista: “no refulgir, no todo branco” que, para ser tanto fulgor, casou-se antes com o negror profundo. A forma depurada. O feminino, sua substância: a alma.

Lúcia Fabrini de Almeida



FOR IMMEDIATE RELEASE

Opeining: November 9, 1989
Reception: 7-9pm

Closing: December 21, 1989

Phone: (212) 406-9835 -36

Artist:

Hours:

Tues - Fri: 11am to 6pm
Sat: 12pm to 5pm, Sun &
Evenings by appointment.

51 Hudson St., NW corner
of Duane St.

GUILHERME WERNECK

Neo Persona gallery is pleased to present the monoprints and paintings of Guilherme Werneck in his first one-person exhibition in New York City.

To a large extent an artist attempts to transform or redefine the everyday social reality of his age. If you accept that we have seen the coalition of materialism and rationality assume an authoritarian preeminence in many of our shared forums of social experience, then Guiherme Werneck's art may be viewed as a triumph of the soul.

With a paint handling technique not unlike the recent German and Italian expressionists, particularly Francesco Clemente, Werneck's pictures invite the viewer to transcend visible reality by presenting a spiritually evocative interplay of iconoclastic symbols. Guilherme Werneck describes the symbolic language of his work as "a dialogue between the intellect and the soul. Thus, the resulting images maintain a universal interpretation of nature."

Guilherme Werneck studied at the University Gama Filho, Rio de Janeiro in his native country of Brazil. He received his Fine Arts diploma in 1982 from the Chelsea School of Art in London, England, and in 1983 studied printmaking at the Slade School of Art, also in London. Werneck's paintings and prints have been shown in many group exhibitions in New York City, including Neo Persona, 22 Wooster Street and Mary Delahoyd. He has also participated in numerous gallery shows throughout London, England and in Brazil.

O drama dos objectos

A crónica e, por vezes, trágico-cómica tendência do homem para sobrevalorizar o questionamento do sujeito, não deixa margem para pensar o lugar ocupado pelo objecto na nossa sociedade. Se o existente está em crise perpétua, o objecto parece não ter sequer direito à história da sua decadência.

Guilherme Werneck (1954, Rio de Janeiro), artista plástico brasileiro, propõe-nos descentrar a questão do sujeito para o objecto como ele próprio se descentrou do seu plano de concretização de um jardim botânico (após pesquisa de cinco anos) para acabar numa lixeira (no caso, em quatro lixeiras) a céu aberto da cidade de Iguape, no litoral sul do estado de São Paulo.

Por questões éticas com o poder público, Guilherme Werneck, à época director do departamento Ambiental do município de Iguape, compreendeu que seria uma redundância – “um desperdício de verba pública” nas suas palavras – implantar um Jardim Botânico numa região cercada pela maior floresta atlântica nativa do mundo. Decide intervir na área do saneamento de resíduos sólidos e iniciar uma travessia pelas entranhas da cidade e pela matéria de rejeição do indivíduo: o objecto-lixo e as lixeiras municipais. Essa descida ao inferno – “tive sempre a companhia dos urubus e do gás metano” – deu origem ao projecto fotográfico “O Drama dos Objectos” e à reflexão do autor que, à luz das sociedades da Antiguidade e pré-industriais em que os objectos tinham um carácter sagrado e um valor simbólico permanente, se questiona sobre o destino do objecto na sociedade actual.

Se só o objecto seduz nas sociedades modernas como postulava Jean Baudrillard ou se é ao objecto que cabe a virtude “insidiosa como elemento erótico” do quotidiano (Herberto Hélder *dixit* in Photomaton & Vox), as lixeiras e os aterros sanitários dão-nos a escala de intensidade e a velocidade do(s) desejo(s) – a aceleração até ao limite e o excesso até à saturação são o *modus operandi* da relação sujeito-objecto produzindo inércia e o próprio apagamento do desejo, do objecto e do sujeito – e o fim de linha de uma paixão efémera e desde a sua origem dessacralizada e terminal. E tudo isto seria inócuo – malgrado o sério problema ambiental e a perversa lógica da hiper-produção – se de facto aqui se tratasse apenas do objecto e se esta experiência artística não nos fizesse um apelo, subtilmente bruto e voraz, a repensar o lugar do sujeito neste mundo cada vez mais crónico, trágico e, por vezes, muito, muito pouco cómico.

O resultado prático e social da experiência de Werneck foi a extinção das lixeiras, a implantação de um aterro sanitário “ecologicamente correcto”, a recolha selectiva de resíduos, a criação de uma associação de “catadores”, a realização de oficinas de educação ambiental com crianças. O resultado artístico é este brutal, limpo e dilacerante *O Drama dos Objectos* que agora se exhibe em estreia mundial.

O Drama dos Objectos – projecto fotográfico.

Proiecção dia , às

Ciclos do logradouro.

Gato Vadio, rua do rosário 281

AS METÁFORAS DE WERNECK

O artista faz, a partir de hoje, sua primeira individual na Cidade

O artista plástico carioca Guilherme Werneck, 34 anos, mostra a partir de hoje dez pinturas recentes no Escritório de Arte Adriana Penteadó. Esta é a primeira exposição individual do artista em São Paulo.

Sua pintura exhibe imagens elaboradas e metafóricas que remetem ao imaginário comum do homem. "O meu trabalho é baseado na capacidade simbólica do ser humano em expressar as suas angústias e perplexidades recriando em si mesmo uma forma de comunicação com o mundo", diz o artista.

Sua figuração, densa, se aproxima da de artistas como o italiano Francesco Clemente e Mimmo Paladino, que no

início dos anos 80 eram um dos principais nomes da transvanguarda, teoria que tem no crítico italiano Achille Bonito Oliva seu precursor.

Werneck utiliza diversos materiais em suas pinturas: terra, estopa, ouro e a madeira bruta, que substitui a moldura tradicional.

Por isso suas telas têm for-



Divulgação

Obra em exposição

matos irregulares, definidos pelos galhos de madeira que a estruturam.

Sua temática é fruto de uma releitura iconográfica que abrange um período de mais de mil anos.

Nesta exposição o uso de materiais naturais, mantidos quase sempre

em seu estado original, enfatiza a expressividade das imagens apresentadas.

Werneck cursou biologia na Universidade Gama Filho. Em 1977 partiu para a Inglaterra para realizar estudos na área de artes plásticas.

Formou-se na Chelsea School of Fine Arts, em Londres, com pós-graduação em gravura na Slade School of Art da Universidade da Inglaterra.

Ainda em Londres, onde morou até 84, Werneck iniciou uma pesquisa sobre as iconografias do paganismo ao cristianismo em imagens de manuscritos antigos.

Guilherme Werneck - Individual do artista no Escritório de Arte Adriana Penteadó (R. Peixoto Gomide, 1.503/05). Tel: 881-9089. De terça a sexta, as 12h às 20h. Sábados, das 14h às 18h. Preços: entre R\$ 500,00 e R\$ 2.000,00. Até 4 de novembro.

EM BRANCOS

A ARTE PASSA POR UM MOMENTO DE EXPONENCIALIZAÇÃO DAS QUESTÕES DE TRANSTERRITORIALIDADE, DO MULTICULTURALISMO, DA PLURALIDADE CULTURAL, E ESTÁ SOB O IMPACTO DAS TENDÊNCIAS GLOBALIZANTES.

FICA CLARO NESTE CONTEXTO QUE A ARTE DO FINAL DO SÉCULO XX, E INÍCIO DESTA APRESENTA UM CONTRASTE PARADOXAL ENTRE AS INFLUÊNCIAS CIDADãs E A EXACERBAÇÃO DO INDIVIDUALISMO COM FORTES ACENTOS PSICOLÓGICOS NA PRODUÇÃO RECENTE, SEJAM INSTALAÇÕES, MULTIMÍDIAS, OBRAS LIGADAS AO MINIMALISMO OU CONCEITUAIS.

ESTÁ PRESENTE, NA MAIORIA DELAS, UM EXPRESSIONISMO DIFUSO, NÃO FIGURATIVO, QUASE UM ESGAR, QUE MAIS SUGEREM PERPLEXIDADE, E INTERROGAÇÕES DO QUE RESPOSTAS, APESAR DO REFINAMENTO FORMAL E TÉCNICO, FREQUENTEMENTE PRESENTES NA SUA EXECUÇÃO.

HÁ NA ARTE CONTEMPORÂNEA, EM MUITOS CASOS, UMA PARTICULARIZAÇÃO, UMA REDUÇÃO A “GUETOS ESTÉTICOS”, QUE ENTRAM EM CONFRONTO DIALÉTICO COM OS ASPECTOS SOCIAIS GERAIS, UNIFORMIZADORES E GLOBALIZANTES.

É NESTE CENÁRIO QUE SE APRESENTA A EXPOSIÇÃO *EM BRANCOS*.

NESTA MOSTRA DE TUNEU E GUILHERME, AINDA QUE O PROPÓSITO NÃO TENHA SIDO EXPLICITAMENTE AFIRMADO E, TALVEZ, NEM CONSCIENTEMENTE ASSUMIDO, O FATO DA EXPOSIÇÃO SER *EM BRANCOS* É FUNDAMENTAL PARA A PLENA PERCEPÇÃO DA ANTÍTESE DIALÉTICA QUE SUA JUSTAPOSIÇÃO NOS OFERECE.

A AUSÊNCIA DE OUTRAS CORES NA OBRA DOS DOIS ARTISTAS ELIMINA POSSÍVEIS DERIVAÇÕES NA SUA INTERPRETAÇÃO, FORÇANDO-NOS À LEITURA NA ÚNICA DIREÇÃO QUE RESTA, A DA DIFERENÇA NAS FORMAS E

ESTRUTURAS E, PORTANTO, AOS “ISMOS” A QUE SE FILIAM.

A OBRA DE TUNEU, ORGANIZANDO PLANOS, ENTREMOSTRANDO ESPAÇOS E LINHAS REAIS OU VIRTUAIS, NAS INTERSECÇÕES E JUSTAPOSIÇÕES DE SUPERFÍCIE E LINHAS, O FILIA À MAIS AUTÊNTICA CORRENTE HISTÓRICA DO CONCRETISMO BRASILEIRO. SUA OBRA TRANSITA NOS TERRITÓRIOS DA PINTURA E DO OBJETO, DANDO À ABSTRAÇÃO GEOMÉTRICA UMA REALIDADE SUTILMENTE MATERIALIZADA, DELICADAMENTE ‘PALPÁVEL’, SAINDO ÀS VEZES DA BIDIMENSIONALIDADE SEM FUGIR, NO ENTANTO, DA GEOMETRIA PRESCRITA NOS CÂNONES DAS TEORIAS CONCRETISTAS E CONSTRUTIVAS.

OS TRABALHOS DE GUILHERME, COM SUAS FORMAS PROTO-ORGÂNICAS, SÃO REALIZADOS, NO MAIS DAS VEZES, COM MATERIAIS MAIS MACIOS, MOLES E TRANSPARENTES, SÓ DEIXANDO ENTREVER A GEOMETRIA SUBJACENTE E INERENTE ÀS PRÓPRIAS FORMAS DOS ÓRGÃOS A QUE ALUDEM, OBJETO CENTRAL NA ICONOGRAFIA DE SUA OBRA.

HÁ NESTAS OBRAS UM DUPLO SENTIDO, O FORMAL QUE AS REMETE À ARTE NEOCONCRETA E O PSICOLÓGICO QUE ÀS TRAZ PARA O QUE CONSIDERAMOS A CONTEMPORANEIDADE. A MOBILIDADE, LEVEZA E FUNCIONALIDADE SUGERIDAS, A NÃO RIGIDEZ DOS MATERIAIS EMPREGADOS, REMETEM À IDÉIA DE AÇÃO INERENTE ÀS FORMAS VIVAS, PULSANTES, SEJA DE ÓRGÃO OU ORGANISMOS COMPLETOS. HÁ NELAS INSINUAÇÕES, NOSTALGIAS, APELOS INSTINTIVOS E ATÁVICOS LIGADOS A EROS E À VIDA.

ESTE CONTRASTE ENTRE O CEREBRAL DA OBRA DE TUNEU, E O EMOCIONAL, CHEIO DE REFERÊNCIAS E ALUSÕES DO GUILHERME, EXPOSTOS E CONTRAPOSTOS EM BRANCOS PELOS DOIS ARTISTAS, OFERECEM NESTA MOSTRA A POSSIBILIDADE DE SE VER A ESTÉTICA, TENDENDO A REALIZAR UMA SÍNTESE DA PERCEPÇÃO DAS DIFERENTES MANEIRAS DE APREENDER OS SENTIDOS DA VIDA.

PETER COHN

ARTES PLÁSTICAS 2

Guilherme Werneck abre hoje exposição na Galeria Deco

Reprodução

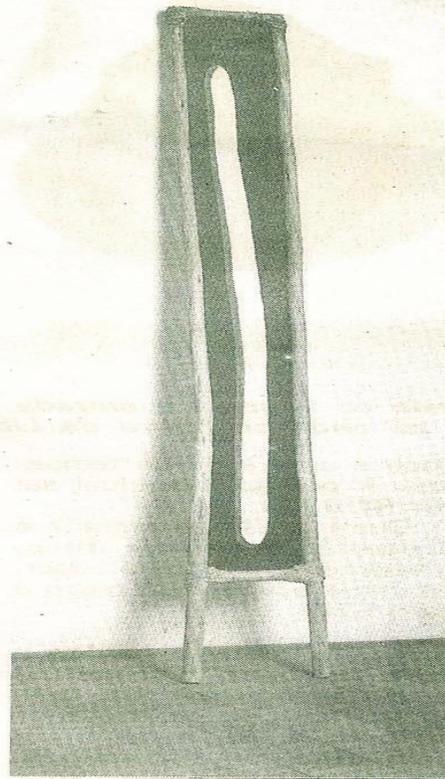
A Galeria Deco inaugura hoje, às 19h, a exposição "Pessoas e Plantas", do artista plástico Guilherme Werneck, que estará apresentando 19 pinturas, produzidas nos últimos dois anos.

Werneck estudou biologia durante dois anos e meio. Largou a faculdade para se dedicar às artes, mas um dos objetos de estudo dos biólogos – as plantas – o fascina até hoje. Prova disso são as obras que compõem esta mostra, nas quais as plantas, incluindo o microcosmo dos tecidos e células, são uma referência gráfica constante para o artista.

Chama a atenção também nas obras a estrutura de eucalipto, que o próprio Werneck prepara no sítio onde vive em Cotia. O artista diz que a montagem da estrutura é mais demorada que a pintura: leva de dois a três meses para preparar a estrutura, enquanto a pintura propriamente dita ele finaliza em um ou dois dias.

Werneck começou a pintar em 1979 em Londres, onde estudou artes plásticas na Chelsea School of Fine Arts e em seguida fez pós-graduação na Slade School of Art, da Universidade de Londres. Depois de viver 16 anos no exterior, primeiro em Londres, depois em Nova York, Werneck retornou ao Brasil, há sete anos.

Segundo o artista, a exposição na Galeria Deco representa um síntese de seu trabalho. As obras, todas óleo sobre tela, estarão à venda por entre R\$ 2 mil e R\$ 2,5 mil. A inauguração hoje



■ Uma das obras da mostra

será das 19h às 23h. Depois, a exposição ficará aberta de 30 de setembro a 14 de outubro, diariamente das 10h às 20h. A Galeria Deco fica na rua dos Franceses, 153, Morro dos Ingleses, tel. (0xx11) 289-7067. Informações adicionais com Roberto.

NOVOS PAPEIS

Na série anterior “os bípedes” de Guilherme Werneck, surgiu e se desenvolveu a tendência para a pintura-objeto, atualmente na série “Oratórios”, podemos ver no uso do papel o objeto prevalecer e aparecer outra “fronteira” a que demarca o desenho e a pintura pelo uso do preto e branco. Acentuando o caráter de relevo através do uso do côncavo, convexo, cortando e acrescentando materiais extra desenho, extra pintura, podemos falar em construir, desconstruir, tirando partido das características destes materiais, materiais orgânicos coletados, enfatizando seu constante contacto com a natureza.

Estas obras côncavas, convexas, isto é volumétricas, ganham força com o aparecimento da luz e sombra, acentuando sua personalidade ainda mais e evidenciando sua poética tão peculiar onde as formas orgânicas simplificadas a referências geométricas, remetem nossa imaginação a sementes, casulos, dinamizando o repertório formal da arte de Guilherme Werneck.

Produtos de sua natural inquietação e tendência à pesquisa de materiais, mostra mais uma vez a qualidade de suas obras.

TUNEU
28-03-03

SOBRE A OBRA DE GUILHERME WERNECK

Outubro de 2010 / Março de 2011

Inserir-se entre o real e o irreal. Estar à procura da construção cada vez mais apurada de significados e sentidos, ao impregnar, de forma própria, a matéria transformada. Esta tem sido a tradução, a todo tempo, daquilo que se pode ver na obra de Guilherme Werneck.

Talvez pelo inconformismo formal, a experimentação e eleição de materiais e objetos que carregam significados e valores originários, produzam um “re-significado” à estes, a partir do quê, passam a se configurar como “objetos manifestos”.

Trata-se de uma trajetória onde a procura por esta “significação” abre os sentidos para os elementos mais singulares da porção pessoal e íntima.

Os desejos, manifestados com a necessária precisão a que cada objetivo se propõe, para redundar, em cada caso, num recorte específico das intenções, é parte de um conjunto mais universal de um todo.

São diálogos incorporados de lugares e contextos de paisagens, que se fundem aos gêneros racionais, onde as peças são peças das peças.

Ser leve além da aparência. Poder girar ao seu entorno, e, através de suas peles, tornar-se o próprio entorno, experimentando uma transparência interativa explícita, de onde é possível obter capturas momentâneas da paisagem, nas quais a luz e o olhar convergem para uma escolha prazerosa.

Poder retirar através destes “objetos manifestos” o registro do tempo impregnado na matéria em transformação, o que nos remete à sua arqueolo-

gia, assim como na paisagem humanizada, quando a valoramos sob o ponto de vista daquilo que nos interessa enquanto conhecimento.

O conhecimento humano, seus valores e as relações intra-humanas com a natureza física perfazem o suporte e os extratos intencionais presentes no conjunto desta obra.

“Dar à Luz” ganha um sentido universal proveniente das entranhas. No ato e do fato “mulher” se desenha todo imaginário e toda a sua poética.

São sínteses que se repetem de forma modular em espaços criados pela soma das transparências sem fundo. Em presenças onde o início, perceptível a cada caso, não termina para cada tempo, e, ao invés disso, nos induzem a questionar se o nosso tempo só se conta a cada segundo.

Esta seleção constrói um grupo que contém um conjunto novo de signos pelo que resulta, através da volatilidade da matéria em transformação, obtida pela tessitura da oxidação.

A cada gesto, objetos que ganham significados, olhar ímpares, promoção de outros pontos de vista, reflexos, sobreposições num tempo passível e volátil, são as infinitas possibilidades e facetas desta obra, é o que se pode apresentar.

Com carinho,

Massafumi Yamato e Tânia Parma

Revisora de texto: Kathia Alemão Ferreira
Projeto gráfico e diagramação: Amir Brito Cadôr

Texto composto em Verlag Condensed Light, 11/14
Editado no outono de 2011

