

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

MATHEUS LOPES TANGERINO

INVENÇÃO: LIMINARIDADE

CURITIBA
2019

MATHEUS LOPES TANGERINO

INVENÇÃO: LIMINARIDADE

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade Federal do Paraná, como parte das exigências para a obtenção do título de bacharel em artes visuais.

Orientador: Geraldo Leão.

Curitiba, 11 de Novembro de 2019.

MATHEUS LOPES TANGERINO

INVENÇÃO: LIMINARIDADE

Trabalho de conclusão de curso apresentado à Universidade Federal do Paraná, como parte das exigências para a obtenção do título de bacharel em artes visuais.

Aprovada em de de

Banca Examinadora:

Prof^a
Examinador

Prof.
Orientador

CURITIBA
2019

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Elaine e Valdeci que me apoiaram desde o princípio e por todo o meu processo de formação.

Ao meu orientador Geraldo Leão, por aceitar conduzir minha pesquisa, assim como por se fazer solícito e acessível, oferecendo a ajuda e apoio necessários para a construção de meu trabalho.

A todos os professores do curso de artes visuais por todas as ajudas e sugestões.

Aos meus amigos Bárbara e Luiz que estiveram ao meu lado durante todo o processo de formação, e ofereceram apoio e ajuda na construção do projeto.

Ao corpo docente da Universidade Federal do Paraná por todas as oportunidades que me foram oferecidas.

RESUMO

O presente projeto de pesquisa tem como objetivo discutir a produção poética pessoal do artista autor em questão. A pesquisa propõe articular referências artísticas e teóricas que são relevantes para a produção do projeto “Invenção: Liminalidade”, um mural de 396cm X 240cm, formado por 30 módulos de 66cm X 48cm. Para apoiar o pensamento de paisagem, desenho e arte contemporânea que permeiam a construção do trabalho é agregada uma bibliografia pertinente que inclui, mas não apenas, o trabalho de Anne Cauquelin, Francisco Faria, Jacques Ranciere e o trabalho dos artistas Fiona Rae e Cy Twombly. Pretende-se com esse projeto desenvolver uma teorização sobre o fazer artístico e desenvolver um trabalho de arte que resulta em uma exposição pública.

Palavras-chave: Arte contemporânea; desenho; paisagem.

ABSTRACT

The present research work aims to discuss the personal artwork of the present artist. The research proposes an articulation of artistic and theoretical references that are relevant to the production of the project "Invention: Liminality", a 396 cm X 240 cm mural composed of 30 66cm X 48cm modules. To support the reflection upon landscape, drawing and contemporary art that surround the making of the work it is aggregated a pertinent bibliography, that includes, but not only, the writings of Anne Cauquelin, Francisco Faria, Jacques Rancière, and the work of artists Fiona Rae and Cy Twombly. It is intended with such project to develop a theorization upon the art-making and draftsmanship, as well as developing a work of art that results in a public exhibition.

Key-words: Contemporary art; drawing; landscape.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 DESENVOLVIMENTO	11
2.1 Metodologia; pensando o processo em seu contexto	11
2.2 Constituição da imagem: Ampliação e fragmentação	19
2.3 As implicações da imagem: o processo em suas formatações teóricas	23
2.4 <i>Site-specificity</i> e a natureza do lugar	25
2.5 Instantâneo e processual	29
3 CONCLUSÃO	37
REFERÊNCIAS	39

1 INTRODUÇÃO



FIGURA 1 Matheus Tangerino, 2019. “Invenção: Liminaridade”. Carvão, grafite e nanquim sobre papel. 396cm X 240cm. FONTE: Acervo pessoal

“O real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIERE, 2009, p. 58).

O projeto de poéticas visuais “Invenção: liminaridade” em si parte de uma série de reflexões desenvolvidas sobre uma série de temas diferentes, sendo construído em uma estrutura de trabalho que busca sobrepor diferentes camadas conceituais com o objetivo de articular graficamente uma conciliação entre elas. Essas supramencionadas camadas conceituais são temáticas e conceitos desenvolvidos e pensados durante a produção do trabalho, mais especificamente, uma relação com a história da pintura e as implicações contemporâneas de tal método, uma relação direta com a produção é o uso de paisagens, assim como a representação do espaço, as implicações da produção de arte no contexto precário da América Latina e a maneira como o contexto social e político pode ser pensado dentro do contexto de produção de um artista contemporâneo.

O presente trabalho tem como objetivo de pesquisa articular a prática artística, por meio da produção física de trabalhos de arte, com uma teorização e conceituação sobre a produção de arte atual, assim como as particularidades da situação cultural e social. Entende-se de maneira pragmática o modo como existe essa interpolação entre o contexto social e cultural em relação à produção artística. O objeto de estudo será, portanto, tanto a produção textual que acompanha e

elabora perante a produção física, tanto quanto conceitual, de trabalhos de arte. Mais especificamente, o texto será uma acompanhante e um auxiliar à produção de um projeto em poéticas visuais específico, “Invenção: liminaridade”.

O objeto final da pesquisa que envolve “Invenção: liminaridade” é um mural de 396cmX240cm, composto por 30 (trinta) módulos de 66cmX48cm. Os módulos comporão uma imagem que é resultado de um longo processo de construção que envolve duas diretrizes específicas. O uso de referências fotográficas e o uso constante de um caderno em que um vocabulário gráfico se constrói - mesmo antes do início da pesquisa. Logo, a imagem final de “Invenção: liminaridade” será fruto de uma relação direta entre dois processos distintos de estrutura de trabalho. A conciliação de dois processos diferentes de trabalho, de um lado a projeção da realidade proporcionada pelo uso de uma referência fotográfica que é copiada e ampliada através da grade é confrontado com a construção gráfica pessoal do artista, que por meio da repetição dos mesmo símbolos e grafismos à exaustão desenvolve um método de trabalho que se opõe, mas simultaneamente compreende, a instantaneidade da fotografia.

O objetivo do texto, no entanto, não é esgotar os significados possivelmente atribuídos ao processo ou ao objeto final, muito menos de uma distante e fria descrição de tal, mas uma articulação de referências teóricas e artísticas que enriquecem a discussão proposta pelo trabalho. Isto é, não se objetiva com o texto uma relação de imposição ao trabalho, nem de distanciamento de tal. O objetivo da redação é deveras aumentar a ambiguidade e a abertura interpretativa do processo e do trabalho, opondo-se a isso uma intenção de justificar ou explicar os dados do processo e o objeto final com o objetivo de esgotar ou fechar sua produção de conceitos.

Para voltar-se mais diretamente ao texto, o mesmo será desenvolvido de maneira fragmentada, ao contrário de uma narrativa textual direta a pesquisa será exposta de maneira *espiral*, usando como recurso retórico a quebra constante do material escrito em blocos curtos. Isto é, a estrutura de trabalho desenvolvida no meio gráfico do projeto “Invenção: liminaridade” será interpretada dentro da estrutura de trabalho que envolve o desenvolvimento do texto. Buscar mais diretamente uma relação entre os dois elementos principais do projeto é pensado como uma maneira de desenvolver uma relação mais ambígua e direta entre o que se pode pensar

como pesquisa dentro da área de poéticas, mesmo seguindo a liturgia acadêmica e com respeito à proposta da disciplina em si.

No entanto, não se busca uma metalinguagem vazia que coloque o trabalho gráfico, em relação ao trabalho escrito, como imposição retórica, assim sendo, o trabalho do artista é pensado como o conjunto entre os dois, e não sobre um sendo subserviente ao outro.

Contudo toda a produção plástica vai ditar os procedimentos literários que forem desenvolvidos nesta tese. Isto é, a obra parte da ação. Não da elaboração teórica. O que é uma característica específica da maneira como será estruturado metodologicamente este trabalho. Não serão abordadas teorias que não sejam diretamente associadas aos trabalhos apresentados, ou seja, toda a narrativa descritiva do processo será elaborada a partir de uma reflexão sobre o que é produzido fisicamente, ou teoricamente proposto.

Essa produção parte de um contexto específico, em que o curso da prática artística é já iniciado, em contraste com a produção direta do texto a que se relaciona. A partir de uma bibliografia pertinente. Os trabalhos recortam uma temática que busca articular a experiência tátil do espaço, assim como se desprender da forma tradicional de representação associada à paisagem a fim de elucidar uma concepção mais ampla do termo, que corrobora em um ponto de vista que observa a realidade pela lente do processo artístico.

Contudo, como aplicar essa conceituação ampla de paisagem em um trabalho de arte? O método é ditado pela prática. Portanto se definem objetivos muito claros. A produção de trabalhos artísticos que serão constitutivos de uma exposição em grupo, isto é, a produção de parte de uma exposição de arte, acompanhada de um relatório que articule o processo e a produção de conceitos desenvolvida durante tal prática artística. Parte dessa conceituação se dará em definir e articular o tema paisagem, assim como a validade de um trabalho calcado nas situações supramencionadas, e como pode ser uma articulação das experiências tácteis do artista. Tais questões estão impressas nos trabalhos em si, o texto não as justifica, mas as desenvolve como questão. Assim sendo, como abordar uma prática artística dentro da academia?

Mais especificamente, meu trabalho, a produção artística e o texto, serão divididos em três partes principais. A primeira visa articular diretamente a concepção de paisagem sobre qual os trabalhos serão elaborados. Nesse início do texto o

objetivo principal é desenvolver um pensamento pertinente sobre o espaço em que está sendo desenvolvido o trabalho. Como é em que contexto se pensa esse termo, e como os trabalhos apresentados reforçam tal argumento? Obviamente o desenvolvimento do projeto será o espaço institucionalizado da universidade, dentro do contexto latino-americano. Sendo assim, a produção deverá explanar a pertinência de articular esse espaço específico. A segunda parte do texto buscará destilar diretamente as escolhas materiais e possíveis elaborações do trabalho já executado. As análises dos trabalhos irão se focar nas especificidades dos projetos, assim como as escolhas que os levaram a solidificarem-se. Como esses trabalhos aqui desenvolvidos articulam as temáticas e as escolhas textuais que constituem o trabalho? Já a terceira parte do trabalho busca pensar nos trabalhos desenvolvidos a partir da sua relação direta com o espaço, em muitos níveis diferentes: institucional, físico e etc. Pensar nas possíveis elaborações do trabalho a partir do recorte temático escolhido é desenvolvido até o presente momento.

Define-se o uso dos argumentos textuais e de reflexões teóricas deste trabalho apenas a partir da execução de uma ação. Os trabalhos plásticos e minha reflexão sobre eles será o que dita o desenvolvimento do texto. Assim sendo, os únicos objetivos deste trabalho são de apresentar um trabalho de arte é elaborar sobre tal uma série de reflexões. Um dos objetivos específicos deste trabalho é desenvolver um pensamento gráfico em analogia ao sistema de arte latino-americano, mais especificamente paranaense, e toda a sua precariedade. Assim como articular a produção de paisagens, um tema recorrente na história da pintura local, dentro de tal sistema.

Contudo toda a produção plástica vai ditar os procedimentos literários que forem desenvolvidos nesta tese. Isto é, a obra parte da ação. Não da elaboração teórica. O que é uma característica específica da maneira como será estruturado metodologicamente este trabalho. Não serão abordadas teorias que não sejam diretamente associadas aos trabalhos apresentados, ou seja, toda a narrativa descritiva do processo será elaborada a partir de uma reflexão sobre o que é produzido fisicamente, ou teoricamente proposto. Portanto além de ser desenvolvido um trabalho artístico, a conceituação sobre o próprio será de mandatória importância para o presente projeto.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1 Metodologia; pensando o processo em seu contexto



FIGURA 2 Matheus Tangerino, 2019. Pagina de caderno de artista. FONTE: Acervo pessoal

Na imagem acima, uma anotação gráfica produzida no caderno do artista é parte de um conjunto maior, no caso, o conjunto é o corpo de trabalho que precede a presente pesquisa. O uso da repetição de grafismos específicos – pequenas elipses ou círculos – é a metodologia escolhida para desenvolver um pensamento gráfico que coloque em questão a produção de uma forma a partir da obstinação do fazer. Os desenhos que são fruto de horas de movimentos repetitivos tem como objetivo articular formalmente um trabalho de arte que, além de suas potencialidades performáticas, revelar direcionamentos específicos para o desenvolvimento de imagens que não seja subservientes a uma construção plástica histórica. Essa linha de trabalho que busca a fragmentação da forma em seus muitos elementos constitutivos separados é fruto de um interesse específico e desconstruir diretamente a linguagem básica do desenho como ideal contemplativo. Quando o processo se torna mais importante dentro da operação que constrói o significado atribuído ao trabalho, e ao processo como um todo, o desenho toma um caráter menos gráfico e mais simbólico, esse simbolismo parte de um resultado visual específico. O trabalho é simbólico por ser o resultado de um processo

perceptivelmente longo. A prática que é utilizada é a construção da própria prática, não existe, no entanto uma problematização do espaço aqui, o trabalho assume um caráter menos amplo por se conter especificamente ao espaço da imagem que constrói.

Mais especificamente tratando da imagem acima existem outros dados que são importantes para a apreensão da imagem como um todo. O fato da forma final ser ditada pelo processo de construção da mesma, que é então repetida ao lado, por meio de um interesse na projeção da construção que dita o trabalho, articulando assim uma repetição gráfica que emula uma fragmentação física. Assim sendo, o trabalho assume uma resolução mais clara e direta, não existe, nesse momento, uma narrativa que explique ou exceda o trabalho em questão. Todo o significado é contido em si mesmo. A imagem é uma referência à própria imagem.

O método é ditado pela prática. Nesse momento, a clareza gráfica, assim como a perceptível performatividade do trabalho, tal que é expressa pela apreensão do interlocutor de um exercício que envolve a repetição múltipla do mesmo gesto, são o que ditam a construção de significado da obra como um todo, não informações que são acopladas através de um processo metafórico ou simbólico.

Nas palavras de Lancri “não se trata de juntar a teoria à prática” (LANCRI, 2002, p. 25). O pesquisador da área de artes visuais tem uma construção teórica muito pertinente quando se trata de desenvolver uma pesquisa de poéticas visuais dentro da academia. Em seu texto “Colóquio sobre metodologia nas artes plásticas na universidade” ele desenvolve extensamente uma teoria que agrega-se perfeitamente ao ponto de vista exposto no presente trabalho. Segundo o autor um trabalho de um artista pesquisador é pensado a partir de uma metáfora, de que essa produção parte do meio do caminho. Isto é, para o autor a produção artística existe antes da pesquisa formal, acadêmico, portanto, parte-se de um lugar conhecido, da metade do caminho ao iniciar uma pesquisa formal e acadêmica de artes visuais.

O trabalho de um artista é pensado aqui como uma prática consistente, diferente do recorte temporal que uma pesquisa acadêmica cobre, assim sendo, é importante para o autor, e para o presente trabalho ter-se em perspectiva que o ponto de prática de um processo de produção de artes visuais é o meio. Nas palavras de Lancri

“uma encenação meio-caminho e com um usando meio, entendido como postura psicológica, como processo heurística e como engrenagem retórica simultaneamente” (LANCRI, 2002, p. 25)

Isto é, pensa-se na relação de produção de artes visuais a partir de uma relação direta do trabalho, pensado aqui como uma “postura psicológica”, não como um processo mecânico que exclui a reflexão e o pensamento constante dentro da produção. Assim sendo, outra conceituação importante se faz necessária dentro das reflexões de Lancrri, de que o pensamento e, o que o autor chama de “postura psicológica” são de grande importância para a produção artística. O trabalho não é uma junção ilustrativa de uma teoria escolhida aleatoriamente com uma prática direta e simples, mas de uma constante relação de questionamento e de reflexões para com aquilo que é executado. Não existindo, nesse caso uma diferença entre o trabalho manual e o mental.

O que é claro nessa teoria é o valor dado à obstinação do trabalho, nesse caso do trabalho do artista, portanto se faz necessário que as relações metodológicas expostas por um trabalho de arte que visa tal obstinação de uma mesma ação repetida diversas vezes como constitutiva de seu significado sejam referenciadas à tal ponto de vista metodológico. “Invenção: Liminaridade” possui em seu contexto uma busca por significado através de tal recurso retórico, a repetição e a obstinação, tanto de maneira plástica e gráfica quanto em seus dados do processo, o trabalho então assume uma relação direta com a teoria de Lancrri sobre o processo de construção de um trabalho de arte.

Ainda em seu “Colóquio sobre metodologia nas artes plásticas na universidade” Jean Lancrri desenvolve a fundo como pensar a produção de um projeto de poéticas visuais dentro da universidade, o autor declara que “a prática plástica ou artística, [...] deve ter a mesma importância da parte escrita da tese” (LANCRI, 2002, p. 18, 19). Aqui fica claro como o autor pensa de maneira crítica em uma separação do valor do trabalho artístico é a redação com a qual se articula. Seu pensamento é deveras categórico, de colocar em relação a produção plástica e a maneira como é discutida e incluída no meio por seu correspondente textual, e desenvolve assim uma correspondência direta sobre a maneira como a academia se comporta em relação à produção de processos artísticos. Este ponto de vista que iguala a produção plástica à produção textual é de grande importância para o

presente projeto de pesquisa, em sua incursão sobre a validade do processo artístico como próprio e como se deve comportar dentro de uma estrutura acadêmica, o trabalho de Lancri é diretamente influente quando se pensa na estrutura de trabalho pensada em “Invenção: liminaridade”

No entanto deve-se articular como esse processo, que já é estabelecido se dá. O próprio nome poéticas visuais viabilizam uma série de interpretações, e estabelecer um recorte específico de como se pensa um projeto sob tal nomenclatura se torna necessário.

Paul Valéry escreve sobre como pensar em poética. Em seu trabalho o poeta estabeleceu uma nova maneira de pensar o termo e o processo de trabalho que envolve a produção artística. Mesmo que partindo de seu ponto de vista como poeta, envolvido na área de literatura e não de artes visuais, sua conceituação do termo se torna deveras pertinente dentro, não apenas da presente pesquisa, mas do campo das artes visuais como um todo.

“A obra [...] somente existe como ato. Fora desse ato, o que permanece é apenas um objeto que não oferece qualquer relação particular com o espírito. Transportem a estátua que vocês admiram para o país de um povo suficientemente diferente do nosso: ela não passa de uma pedra insignificante.” (VALÉRY, 2007, p. 185)

Aqui Paul Valéry estabelece um pensamento metodológico específico. Pensa no trabalho de um artista a partir de seu fazer. Artista sendo um termo usado de maneira indireta nesse contexto, isto é, como um indivíduo que possui incursões criativas, pois escreve sua teoria para lidar com questões de poesia e literatura. No entanto é deveras pertinente seu pensamento quando se pensa na prática cotidiana de um artista. Quando elabora sobre o termo poética, incisivamente busca relacioná-lo à sua raiz latina *poïen* ao contrário da tradicionalmente utilizada raiz grega *poetika*. Essa transposição segundo o autor (VALÉRY, 2007, p. 181) é executada por conta de uma corroboração fisiológica do termo. Poética é pensada nesse caso como o fruto de uma ação. Ou seja, a prática em si. Não uma reflexão onírica sobre a realidade, mas uma reflexão direta para com a ação. Uso dessas afirmações para determinar os objetivos metodológicos do presente trabalho.

Portanto, define-se o uso dos argumentos textuais e de reflexões teóricas deste trabalho apenas a partir da execução de uma ação. Os trabalhos plásticos e minha reflexão sobre eles será o que dita o desenvolvimento do texto. Assim sendo,

os únicos objetivos deste trabalho são de apresentar um trabalho de arte é elaborar sobre tal uma série de reflexões.

Sua interpretação do valor da ação é retroativa com o que Rancière pensa a maneira com que Platão pensava arte. O filósofo francês quando questionado sobre a estética platoniana diz “Para Platão, a arte não existe, apenas existem maneiras de fazer” (RANCIÈRE, 2009, p. 28). Ou seja, todo processo artístico está diretamente relacionado a uma ação. O trabalho do artista é refinar e refletir diretamente a maneira, o modo, o processo em si, em que se localiza essa ação. Dentro desse contexto o trabalho executado por Rancière é um testemunho ao tipo de reflexão que pode ser desenvolvida dentro de um contexto acadêmico. O presente texto, como supramencionado, não se coloca apenas como uma descrição da maneira de fazer do projeto, mas uma reflexão sobre a maneira de fazer. A diferença entre ambos existe e deve ser explorada. O trabalho de descrever uma ação e fechado e simples, é pode ser usado como um recurso retórico para tornar a ação descrita ambígua e aberta. No entanto, o projeto “Invenção: liminaridade” não busca essa estrutura. Refletir sobre as maneiras de fazer, descrever e acompanhar a descrição de uma série de questionamentos, articulações e agregar referências que são consideradas pertinentes é uma das razões da existência do texto que se articula à produção, em primeiro lugar.



FIGURA 3 Matheus Tangerino, 2019. Detalhe de “Invenção: Liminaridade”. FONTE: Acervo pessoal

Isto é, o trabalho se dá a partir de uma intersecção de questionamentos sobre diferentes modos de fazer, no entanto, os modos de fazer são o que improtam na

construção de significado da obra. Em vários momentos o trabalho busca estabelecer pontes e vínculos com questões que o excedem, no entanto o seu resultado, ativo e poético, é buscado por fim em sua desobstrução do processo de fazer. A ação da qual decorre o trabalho de copiar e ampliar uma fotografia, ou de estabelecer uma interferência gráfica, traduzir a realidade fatural em uma imagem ou dialogar com a história da arte partem sempre do ato.

Tornando à Valéry, em sua “Primeira aula de poética” (1985), deixa claro que o trabalho que culmina em uma “obra do espírito” é fruto de uma retórica composta de obstinação. (VALÉRY, 1985, p. 190) Pensar que o trabalho de arte é apenas potente e vivo quando é produzido a partir de um processo de obstinação e, de novo, uma das chaves para a construção de “Invenção: liminaridade”. O trabalho de Valéry foca diretamente na relação individual do artista, ou indivíduo criativo, em relação ao processo. Em sua descrição da necessidade de uma obliteração para o alcance de um trabalho artístico consistente ele coloca como objetivo o trabalho. O processo acima do resultado, sendo que a mecânica prática que localiza e desenvolve o trabalho como superior em relação às interferências externas. Pensar no processo artístico como um objetivo de vida não tendo como objetivo claro o resultado prático é parte do que guia “Invenção: liminaridade”. No entanto com certas reservas ao individualismo exposto pelo poeta quanto à maneira com que se guia o processo.

No entanto se assume uma carga conceitual fruto da individualidade de quem realiza o trabalho. O ato de realizar o trabalho, da escolha da imagens e da conceituação que se produz em colocá-las em relação umas às outras tem muita reverberação com a relação individual do artista para com essas idéias específicas. Desde a escolha do monte Everest como um pano de fundo para a construção da imagem e de todo o trabalho contingente em “Invenção: Liminaridade” até as interferências gráficas que comportam em si uma relação direta com a produção a priori do artista são dados que confluem para a construção de significado do trabalho. E essas informações são dados individuais extremamente específicos. No entanto não é parte dessa construção conceitual um hierarquia individualista que comporte ao artista em si valor maior em relação ao trabalho.

Partindo de um ponto de vista mais pragmático e pensando diretamente na relação entre a produção acadêmica e a incursão a um processo artístico. O pesquisador Yiftah Peled desenvolve uma conceituação que pensa de maneira mais

prática a relação de interdependência produção plástica e conceitual. Quando diz que “o pensamento é “carregado de potencialidade plástica” (PELED, 2013, p. 122) ele destila uma série de tradições acadêmicas por estabelecer uma relação direta entre o que se faz e o que se pensa, sem distinção ou separação. Sendo que pensa no “papel do artista e seus formatos de afirmação [...] modificando o campo das artes de forma definitiva e superando a visão kantiana do belo independente” (PELED, 2013, p. 120). Isto é, pensa na maneira de desenvolver um trabalho de arte como um processo que metodologicamente se coloca em um lugar. Pensa-se então na coisa específica que é o objeto de estudo - o processo - a partir de uma série de elementos culturais, textuais, sociais e históricos que compõem o lugar escolhido para a execução do projeto como processo.

Assim sendo, a maneira pensada pelo pesquisador não é pensada por desenvolver uma relação específica individual apenas, uma obra que se torna potente não é apenas a obstinação individual e o poderio exposto por um trabalho que consome a energia de quem o executa, mas uma relação direta, estabelecida pelo artista, como o contexto em que se coloca o trabalho. Em suas próprias palavras “os discursos são promovidos e distribuídos para tornarem-se parte de um corpo social.” (PELED, 2013, p. 119). Isto é, um trabalho de arte, e o processo artístico como coisa é sempre parte de um contexto, nunca neutro e nunca pensado a partir de uma narrativa individual. O trabalho como argumento, como um questionamento constante dentro do campo reflexivo em que se dá.



FIGURA 4 Matheus Tangerino, 2019. Pagina de caderno de artista. FONTE: Acervo pessoal

Ou seja, construir um trabalho de arte é executar a afirmação de uma série de argumentos. Em “Invenção: Liminalidade” o uso de um a referencia que não é comum parte dessa intenção. Na imagem acima (figura 4) o desenho é uma tradução gráfica do espaço que ocupa os fundos da casa do artista. A referência extremamente particular desenvolvida de maneira muito aberta e sugestiva é parte da pletera de referências que constroem o trabalho. Contudo o uso dessa imagem e dessa referência específica marca uma intenção do artista de desenvolver uma relação entre o espaço particular da vida privada em relação às intenções imersivas do trabalho em seu contexto expositivo. O uso dessa paisagem casual e efêmera, irreconhecível, no entanto direta e apreensiva em sua relação como lente pela qual se observa o resto da imagem constituinte do trabalho. Ou seja a maneira de se pensar no corpo social, nesse caso as interações que moldam a socialização implícita no trabalho são fruto da maneira como a imagem, e as simbologias conferidas a essa imagem, articulam o pensamento por trás de tais escolhas.

O que é desenvolvido por Yiftah é pensado a partir da prática de um pesquisador que já é parte de um contexto universitário, logo seu ponto de vista é de suma importância para a presente pesquisa. O pesquisador deixa claro sua intenção de desenvolver uma retórica mais prática e menos direta do trabalho de um artista. O trabalho de “Invenção: liminaridade” é pensado fora das diretrizes que individualizam o processo, como exposto pelo pesquisador a inserção intelectual, assim como o reconhecimento do processo artístico e do trabalho como parte de um emaranhado de relações sociais, textuais, culturais e históricas. Assim sendo torna-se de suma importância o uso do desenvolvimento metodológico pensado por Yiftah de desenvolver o processo em relação com o entorno de um trabalho de artes visuais como parte integrante de um contexto e de suas relações.

2.2 Constituição da imagem: Ampliação e fragmentação



FIGURA 5 Matheus Tangerino, 2019. Detalhe de “Invenção: Liminaridade”. FONTE: Acervo pessoal

A estrutura visual de “Invenção: liminaridade” será baseada diretamente no uso da grade. Tanto na grade como recurso gráfico, que separa e planifica o espaço da pintura. Quanto a grade como um recurso formal, usada pela ampliação de desenhos gestuais e cópias de fotografias. Segundo Rosalind Krauss (1979, p. 54) a grade é um artifício que determina o espaço da pintura como isolado ou separado da realidade. Quando a fragmentação da imagem emulada pela grade é analogicamente associada à fragmentação da matéria, por meio do uso de duas folhas de papel, diferenciadas por lógicas espaciais diferentes, o trabalho questiona deliberadamente a validade de um espaço único. Através do uso do formato tradicionalmente associado à pintura de paisagens a imagem se constitui, também por questões históricas, uma analogia à janela. No entanto sem a intenção de profundidade. A imagem que se constitui é irredutivelmente plana, e contradiz a própria lógica construtiva.

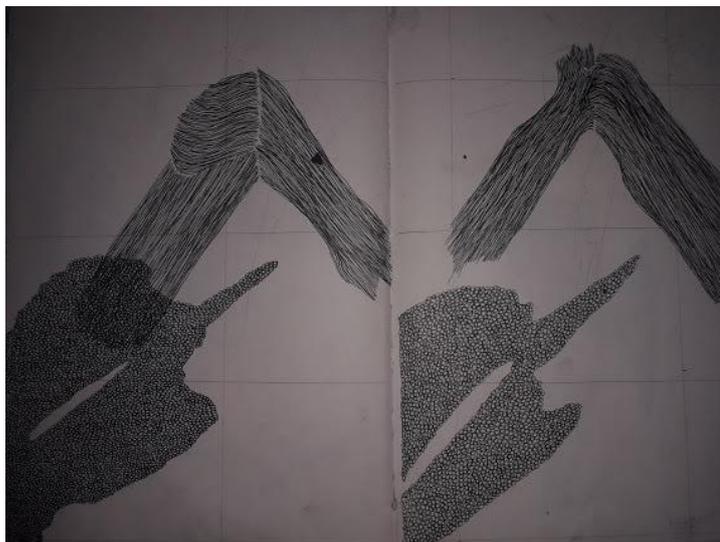


FIGURA 6 Matheus Tangerino, 2019. Pagina de caderno de artista. FONTE: Acervo pessoal

Usa-se a grade então com dois objetivos específicos, ampliação e fragmentação. Por que é importante para a construção do significado de “Invenção: Liminaridade” tais cargas conceituais? Em primeiro lugar é necessário pensar em como a teoria, nesse caso, a idéia de uma fragmentação ou ampliação apenas existem a partir da ação de fragmentar ou ampliar. A partir da imagem acima (figura 6), pode-se perceber a incoerência física entre os módulos que constituem a imagem. Tal incoerência é um dado do processo, o desenho é produzido separado e exposto em conjunto, a dissonância entre ambas as situações, aquela privada em que o trabalho apenas existe como idéia, e aquela pública em que o trabalho existe como argumento, é o que marca a relação entre os dois módulos que não se completam perfeitamente. Tal dissonância é então fruto da intenção clara de fragmentar a imagem, sendo que tal recurso é utilizado com base em uma intenção maior de argumentar especificamente sobre a relação direta entre o ato de fazer, em sua idealização utópica, em que a ação obstinada é o que importa em primeiro lugar e a maneira como as impressões desse fazer são inseridas em um meio público, através da exposição do trabalho. No entanto a fragmentação do trabalho não se comporta como apenas um recurso logístico e gráfico, é costurado dentro da construção simbólica de significado do trabalho. Ao colocar de maneira clara a

discrepância entre dois elementos de um todo como ato natural de construção o trabalho se comporta como uma analogia à experiência empírica do artista de fazer o trabalho, assim sendo, a busca por referenciar o próprio ato em relação ao objeto final não é deixado de lado.



FIGURA 7 Matheus Tangerino, 2019. Pagina de caderno de artista. FONTE: Acervo pessoal

Mas não apenas por relação à fragmentação que se usa a grade. A ampliação de dois desenhos que se contrapõem é um dos recursos utilizados para construir significado na obra. O trabalho de projetar grande algo que é pequeno é uma busca constante dentro da lógica narrativa construída em “Invenção: Liminaridade”. Não elaboro *ainda* as justificativas das escolhas das imagens em si que foram ampliadas, mas as implicações conceituais de fazê-lo.

O uso da referência fotográfica sugere em si uma projeção, a cópia da realidade, a ampliação que é executada no trabalho é então uma cópia da cópia da realidade. No entanto o uso direto da grade como artifício para tal é de fundamental importância para a conceituação do trabalho. A técnica imposta para tal resolução gráfica é parte da tradição da construção imagética. A grade como recurso de transposição de uma imagem pequena para uma imagem grande, nesse caso, do caderno do artista para o mural que supera a escala humana é usado como uma maneira de construir um pensamento que vise a imagem como valor fundamental. A ação de copiar em uma escala muito maior um desenho delicado de uma montanha, nesse caso o monte Everest, é pensada como uma maneira, por paradoxo,

aproximar a imagem sugestiva do ícone paisagístico que é a imagem de uma montanha, à ilusão que esse ponto de vista tão unilateral constitui.

A escala, no entanto, em sua relação direta com a grade é pensada a partir de um recurso retórico. Superar a escala humana é importante por desenvolver um espaço interno da obra imersivo ao interlocutor. O trabalho de ampliar a imagem particular de um caderno é então retroativa à intenção de desenvolver um pensamento artístico individual por meio de uma artificialidade óbvia, que é aqui, a projeção de uma imagem que perde seu caráter gráfico fundamental por ser objeto de um processo de ampliação. Quase como um zoom, o que importa aqui então não é a visualidade específica da montanha ou sua potencialidade gráfica como imagem, mas a maneira como contribui para a construção do significado do trabalho.



FIGURA 8 Julie Mehretu, *Retopistics: A Renegade Evacuation*, 2001. Crystal Bridges Museum of American Art, Bentonville, AR. © Julie Mehretu, photo: Erma Estwick. FONTE: Walker Art, 2019.

No trabalho de Julie Mehretu (figura 8), a artista constrói de maneira semelhante o significado de seu trabalho, como diz em entrevista ao ART21 a artista usa a impressão de fotografias como base para suas pinturas com a intenção de inserir desde o princípio um caráter político em seus trabalhos (ART21, 2017). Na imagem acima (figura 8) pode-se perceber a maneira como a artista pensa a inserção dessa referência em seu vocabulário gráfico. Isto é, não é clara a referência que a artista faz ao trabalho, assim sendo, a maneira como pensa o artifício de

desenvolver um trabalho que consiste em problematizar a paisagem de maneira política a artista constrói um pensamento gráfico que busca a associação do tema sem literalidade alguma.

No entanto, em “Invenção: Liminaridade” o uso da referência se perde por conta da ampliação e da desconstrução proporcionada pelo uso de uma linguagem gráfica específica, e não o encobrimento e a alteração da imagem fotográfica a priori.

2.3 As implicações da imagem: o processo em suas formatações teóricas

Na figura 2, um desenho do paisagista Francisco Faria. A imagem é uma representação gráfica da paisagem natural do pantanal. Em sua adaptação do gênero tradicional e histórico em subserviência aos dados empíricos da paisagem física ele demonstra uma inteligibilidade e sensibilidade em pensar o significado de paisagem em sua produção. Tanto como artista quanto teórico. De maneira clara o artista desenvolve um pensamento próprio ao desenvolver a imagem da maneira como o faz. O que faz seu pensamento palpável é a retórica direta utilizada. Ao usar de um dado material referente diretamente à tradição o artista desenvolve uma imagem que questiona e problematiza o espaço ao invés de se tornar uma referência visual separada do mesmo. Pensa na representação do espaço como um *problema*, não como objeto de estudo.

Em suas palavras, que foram de uma palestra da qual tive a sorte de ser ouvinte, o artista elaborava como foi o processo de desenvolver a série pantanal. Em seu relato o artista falava muito em como o processo de produzir anotações gráficas para depois fazer os desenhos era feito em um barco em movimento, logo a experiência empírica era diretamente diferente de estar parado em um lugar produzindo uma imagem a partir daquilo que está em sua frente. Como o artista traduz essa experiência tátil em uma imagem é de grande interesse para a construção do presente projeto.



FIGURA 9 Francisco Faria. *Nova Dispersão: Pantanal (variações Von Martius)*. 2014 Grafite sobre papel. 70 X 100 cm. FONTE: Bolsa de arte, 2019.

Essa estrutura de trabalho que busca diretamente problematizar o espaço. Colocá-lo como um material dos instrumentos de trabalho de produção artística, ao invés de pensá-lo como um objeto de estudo. Objetiva-se aqui produzir uma articulação direta entre a produção plástica e as relações sociais, textuais e culturais da produção artística presente.

O trabalho de Faria é de suma importância para a produção de conceitos fundamentais para a presente pesquisa. Em “Invenção: Liminaridade” os dados da experiência empírica da paisagem são de muita importância para a concepção visual do projeto. O trabalho gráfico se apóia muito na construção de uma visualidade que emule ou articule aquela experiência do artista em relação direta com a paisagem física que recorta. Dessa maneira, tanto a metodologia de adição que é pensada pelo processo quanto a maneira como as orientações do projeto são pensadas é em função de um objetivo que se assemelha ao de Faria em seu projeto artístico.

A paisagem é uma construção mental. É uma forma de ver, uma forma de organizar o espaço observado em relação a um sistema interpretativo. A paisagem, assim, contra a convicção leiga, não é motivo: mas a linguagem com que um artista expressa um motivo. (FARIA, 2001, p.24)

O trabalho parte de uma reavaliação da construção de um pensamento da paisagem, em uma analogia direta com a condição de um artista regional para com a tradição do gênero em sua situação específica.

O pensamento da construção de uma visão da natureza a partir de um pensamento culturalista é refletido em uma institucionalização das formas e da maneira de representação. Pensar no inverso da história e da tradição enquanto um artista institucionalizado é o que motiva o trabalho em questão. Francisco Faria, exímio paisagista demonstrou sua inquietude para com a iconografia da paisagem quando adaptada ao espaço natural do Brasil, quando a tradição fora trazida da Europa, em seu texto “Significado da paisagem nas Américas”. Alexander Cozens, outro exímio paisagista, pensava na paisagem a partir da memória do espaço natural. Em seu desenvolvimento do que chama de InkBlot method, ou método borrão.

Pensar na construção do trabalho dentro da dissonância entre a produção de uma imagem a partir da memória de um artista e o dado material que é a paisagem em si, mesmo que construída a partir de parâmetros pictóricos marca muito das intenções do presente trabalho. “Invenção: Liminaridade” é um contingente que se apóia em ambas as relações de construção da imagem, tanto um método semelhante de processo de construção imagético apoiado na memória e no gesto, em que o uso do potencial gráfico da imagem é produzido a partir das relações estabelecidas a partir da própria imagem, quanto o método tradicional subvertido por Cozens em que o referencial material é estudado in situ.

2.4 Site-specificity e a natureza do lugar

Robert Smithson entende, em suas incursões teóricas uma oposição estabelecida entre *site* e *non-site*. A partir de experiências da sua própria prática artística. Smithson desenvolve uma dialética ao afirmar que “the experience of site is one of a limitlessness, the *Non-Site* establishes itself as a limiting mechanism, a differentiation, whose effect is not so much to expose the site as to erase it.” (KAYE, 2000, p. 93)¹. Ou seja, estabelece que de um lado encontra-se um processo de trabalho focado em valorizar, ou melhor, evidenciar o *site*. Em contraposição a esse processo de trabalho, existe uma prática que visa conceituar, elaborar sobre o site, apagando-o conceitualmente e fabricando uma nova visão do local em questão a partir das intenções do artista.

¹ “a experiência de site é uma de ausência de limites, o Non-site estabelece a si mesmo como um mecanismo de limitação, uma diferenciação, cujo efeito não é para expor o *site*, mas para apagá-lo”*

Dentro do trabalho de Smithson, a situação da institucionalização como um todo é colocada em xeque. Não que os trabalhos e que o trânsito do artista fosse ditado por uma tendência à crítica institucional. Mas existia uma consciência da posição de um artista em relação ao mercado, e mais especificamente às galerias. Marcando uma autoconsciência de sua posição e das implicações sociais, políticas e históricas de seu processo de trabalho artístico. A nomenclatura que desenvolve articula esse reconhecimento. Como quando alega que "the Non-Site, in fact, reproduces and works over the limits of the gallery, exposing the absence of the site in an exacerbation of the gallery's objectifying function " (KAYE, 2000, p. 94)²

Em seu trabalho a teórica Miwon Kwon destila uma interseccionalidade da produção de site-specific e tendências de crítica institucional. Ela coloca a crítica institucional, como prática artística, como um desdobramento do pensamento de site-specific, definindo-o como: "site was reconfigured as a relay or network of interrelated spaces and economies (studio, gallery, museum, art market, art criticism), which together frame and sustain art's ideological system." (KWON, 2002, p. 3)³.

Contudo, o trabalho de Smithson, como supramencionado não pode ser lido apenas a partir de uma lente de crítica institucional. Em sua elaboração teórica que permeia a dicotomia de *site/non-site*, estabelece uma série de conceitos importantes para a presente discussão. Produz uma contraposição, que chama de *Dialectic of Site and Non-Site* em que coloca o espectro de trabalhos que lidam com site como trabalhos que lidam com "open limits; a series of points; outer coordinates, subtraction, indeterminate (Certainty), scattered (information), reflection, edge, some place (physical), many"⁴ (KAYE, 2000, p. 95). Ou seja, um trabalho que lide diretamente com as questões do *site* está estabelecendo uma elaboração para com o local de atuação presente do artista. Deixa-se claro que a conceituação em questão foi produzida por um artista olhando para seu trabalho.

Em 1971, o trabalho *Broken circle*, foi projetado para um espaço natural. Parte de uma série de trabalhos de Smithson que chamou de *Earthworks*. O

² "o *Non-site*, de fato, reproduz e trabalha além dos limites da galeria, expondo a ausência do site em uma exacerbção da função objetificadora da galeria"*

³ "*site* foi reconfigurado como uma retransmissão ou rede de espaços e economias inter relacionados (estudio, galeria, museu, mercado de arte, crítica de arte), que juntos selecionam e sustentam o sistema ideológico da arte."*

⁴ "limites abertos; uma série de pontos; coordenadas externas; subtração indeterminada, esparso, reflexão, limite, lugar (físico), muitos"

trabalho, uma forma circular entalhada diretamente na paisagem discute uma relação direta do artista com a natureza. Aqui o processo está focado em desenvolver uma alteração na natureza. Tal intervenção no espaço natural se coloca em uma escala semelhante à da paisagem, o círculo tem aproximadamente 42 metros de diâmetro, estritamente análoga a uma percepção indireta do espaço natural. Colocando o trabalho em relação direta à maneira histórica de perceber e interagir com a paisagem. Uma incursão exemplar de um processo de exploração do site. Usar do espaço sem limites, aberto, é trabalhar através da subtração do espaço a fim de produzir algo que altere diretamente a percepção e a relação corporal com o lugar.

Ao propor o outro lado de sua dialética articulando o Non-site como “Closed limits, and array of matter, inner coordinates, addition, determinate (uncertainty), contained (information), mirror, centre, no place (abstract), one⁵” (KAYE, 2000, p. 95), o artista coloca em questão a presença institucional de seus trabalhos, assim como sua visão cínica com trabalhos de arte pública. Conduzindo assim uma relação direta com a presença de artefatos da natureza dentro do contexto institucionalizado de galerias e museus

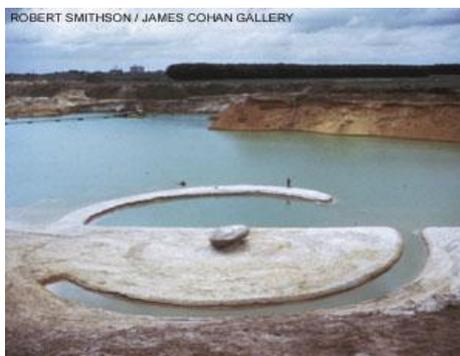


FIGURA 10 Robert Smithson. Broken circle. Emmen, Holland. 1971. Água, areia e pedra. Diâmetro de aprox. 42 metros. FONTE: Robert Smithson Foundation, 2019.

⁵ “Limites fechados, um arranjo de matéria, coordenadas internas, adição, determinação, contido (informação), espelho, centro, não-lugar, um”



FIGURA 11 Robert Smithson. *Non Site - Site Uncertain*, 1968. Carvão, aço e enamel. 38.1 x 228.6 x 228.6 cm. Founders Society Purchase, Dr. and Mrs. George Kamperman Fund and New Endowment Fund. FONTE: Robert Smithson Foundation, 2019.

O trabalho de 1968 acima (Figura 6) é exemplar por isso. Cunhado explicitamente *non-site*, uma amostra da maneira como o artista seguia sua produção de conceitos é seu trabalho como artista simultaneamente. Aqui uma quantidade de pedras é exposta em caixas que estão arranjadas em uma espécie de seta. A definição de um *Non-site* se torna deveras clara ao observar o processo ao qual o artista está desenvolvendo essa nomenclatura. O trabalho como um todo é estruturado em uma relação de presentidade do espaço que não é a galeria, ou o espaço expositivo em questão, e sim o espaço distante dele. A paisagem natural. O espaço afastado do controle e da austeridade da cidade.

O que é pensado dentro desse contexto como de suma importância para a pesquisa é a maneira como o espaço natural, a paisagem em si, é pensada por esses artistas. No contexto recortado para os fins dessa pesquisa, o espaço natural é visto apenas como fonte material e diretamente conciliado à um desenvolvimento gráfico em relação direta com o mesmo, não é afastado do processo artístico ou apenas o objeto de estudo desse trabalho. Sendo assim, o que é considerado é a maneira como a natureza pode ser pensada dentro do contexto de uma pesquisa em artes visuais, não apenas como dado objetual. O espaço que excede o espaço da arte é articulado como parte constituinte do trabalho ao invés de ser pensado como inspiração idílica e austera.

2.5 Instantâneo e processual

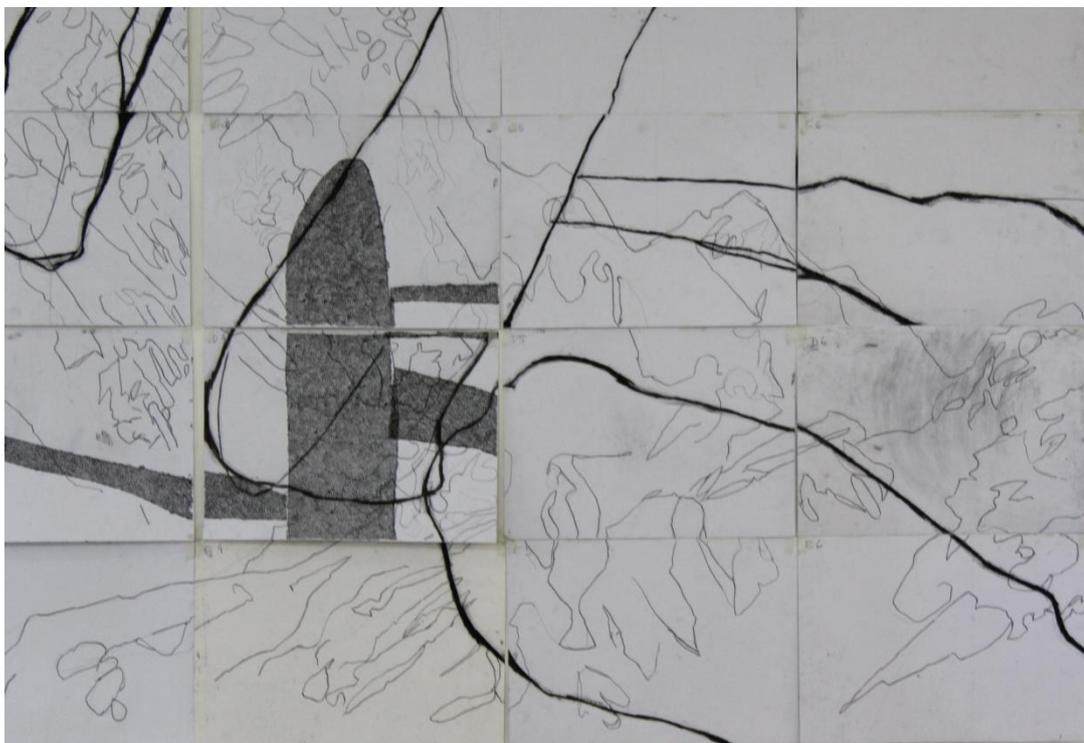


FIGURA 12 Matheus Tangerino, 2019. Detalhe de “Invenção: Liminaridade”. FONTE: Acervo pessoal

O trabalho em si se dá como um registro de uma ação, o autor tem apenas os méritos de tê-lo feito, ao contrário de um fantasma modernista de um sofrimento árduo que leva à conclusão da obra. O uso de materiais precários e o decorrente barateamento do produto final são questões importantes no escopo geral da produção. Desde a incongruência dos grafismos de carvão que são escondidos pela massa artificialmente branca, às interferências diretas de nanquim, que quebram com a lógica forma intacta do trabalho em relação com a repetição dupla elaborada pelo contexto da modulação, que por sua vez influencia diretamente na leitura do trabalho. Uma fragmentação direta que impossibilita o fechamento da imagem como uma coisa. Pragmaticamente falando, o trabalho se dá de maneira conclusiva, o resquício, não o acúmulo.

Assim sendo, o trabalho do artista de desenvolver dentro de um contexto artístico direto, que é a produção de uma pintura, o uso de materiais que não são diretamente associados à este tipo de desenvolvimento material. O pequeno curto circuito causado pelo uso de uma referência direta a um espaço que excede aquele

do campo artístico. O uso de um material da construção civil - a massa corrida - em contradição com o uso de uma técnica histórica e direta da produção de arte é o que configura muito das corroborações conceituais dos trabalhos em si.

O uso desses materiais parte de uma incursão para com as simbologias que os materiais em si carregam. Quando Rancière diz que

"Uma superfície não é simplesmente uma composição geométrica de linhas. É uma forma de partilha do sensível [...] O plano, nessa lógica, não se opõe ao profundo, no sentido do tridimensional. Ele se opõe ao vivo." (RANCIERE, 2009, p. 21)

E necessário pensar na maneira como os trabalhos de arte, nesse caso pinturas, podem ser pensados de maneira a articular uma relação sensível para com seu contexto textual, cultural é histórico. Os trabalhos desenvolvem uma analogia direta com o uso de recursos gráficos tradicionais como a grade, o retângulo áureo e o monocromo. Que são aproveitados como coisas independentes que possuem seus respectivos valores históricos e contextuais. Usando como referência o seminal artigo do Art In América "Provisional Painting", que traça uma história do que chama de pintura provisional, coloca em questão artistas como Julian Schnabel, Joan Miró e Cy Twombly. Entre outros. A leitura desses trabalhos, desses artistas específicos é de pensar nas possibilidades de interpretação de trabalho de arte que se colocam em um contexto onde a grandeza e a maestria são obscenidades, e que um trabalho de arte não pode mais seguir esse tipo de história.

Em seu seminal texto Yves Alain Bois (SCIELO, 2019) pensa no fim da pintura não como um real fim, mas como um recomeço. Em suas próprias palavras o fim de uma partida, e não do jogo. Ou seja, o fim de uma noção de pintura como abrangente da experiência da vida. Objetivar-se com a pintura, no século XXI, em desenvolver um todo maestral, uma representação direta de uma vida, um *capo lavoro*, é de extrema ingenuidade. Logo, tentar desenvolver um trabalho de arte através do mínimo e do precário é uma maneira de reagir à essa tradição plástica.

A partir de então o texto provisional painting se torna mais pertinente para a presente pesquisa. Os argumentos expostos na publicação são de que uma pintura provisional pode ser pensada como uma nova roupagem da tradição, uma maneira nova de pensar os erros e as impossibilidades de propor um trabalho de arte como o

fim objetual. A obra se faz em sua incongruência material e efemeridade física, não em sua intenção de abarcar o mundo a partir de uma imagem. Mais especificamente define

Provisional painting is not about making last paintings, nor is it about the deconstruction of painting. It's the finished product disguised as a preliminary stage, or a body double standing in for a star/masterpiece whose value would put a stop to artistic risk. To put it another way: provisional painting is major painting masquerading as minor painting. (ART IN AMERICA, 2019)⁶

Na citação acima fica claro a maneira que o texto pensa a produção de pinturas contemporâneas não como um intento de desconstruir a tradição, muito menos se opor a ela, mas de pensar na produção de pinturas, e de arte como um todo, a partir de lógicas materiais menos imponentes e grandiosas. A possibilidade de pensar a natureza clara dos materiais provisórios a partir de suas potencialidades poéticas. Nesse ponto os materiais artísticos são não necessariamente deixados de lado, mas reinterpretados a partir de suas fisicalidades particulares. Tinta não é mais do que matéria. Como qualquer outra.

Assim sendo, a pesquisa desses trabalhos, que são desenvolvidos como objeto de estudo dessa pesquisa, podem ser pensados apenas como índices da linguagem. Explorações diretas das possibilidades dos trabalhos de desenvolver novos questionamentos sobre a tradição da linguagem da pintura. No entanto buscase através desse trabalho ir um pouco além dessas possibilidades de interpretação.

Retornando à figura 8, o uso de diretrizes formais são tentativas de localizar o trabalho em uma discussão que exceda o campo da linguagem, e articulem de maneira direta a experiência empírica da vida. O uso da modulação parte de um interesse em fragmentar a imagem, analogia buscada por uma reflexão lúcida da experiência tátil como não-inteira. A quebra que a imagem exhibe ao ser formada por vários elementos materiais diretos e não apenas um é parte de uma intenção de pensar na relação direta do trabalho com seu interlocutor como significativa do desenvolvimento de um ritmo, ritmo esse que se desenvolve por possuir uma temporalidade específica que denota a repetição do olhar. Logo o uso desse ritmo, varios elementos materiais virtualmente simétricos são pensados a partir de uma

⁶ Pintura provisional não é sobre fazer as últimas pinturas, nem ao menos desconstruir a pintura. É sobre um objeto final disfarçado de um estágio preliminar, ou um dublê de uma estrela/obra-prima cujo valor poria um bloqueio ao risco artístico. Para dizê-lo de outra maneira: pintura provisional é uma pintura maior mascarando-se de pintura menor

experiência tátil do artista. O uso do caderno. Logo o ritmo de leitura do trabalho é pensado para emular aquele do particular e pessoal. Mesmo que a escala o diferencie de tal experiência. O caderno como uma analogia direta do processo, assim como a formalização da imagem, gestual, acumulativa e propositalmente descuidada e precária são índices de uma intenção de repensar a relação direta entre a vida e o trabalho como intermitentes.

No entanto o uso dessa imagem não é único. Ao utilizar materiais mais tradicionais como carvão e nanquim, o trabalho se coloca não como imagem mas como proposição de imagem. O elemento material individual dessa vez, apenas uma folha de papel, cujo tamanho corresponde a um retângulo áureo correto. A artificialidade da geometria de uma grade, um recurso gráfico aqui usado como objeto de estudo, cria uma topografia sobre a superfície do papel. Assim sendo, a função mapeadora da grade e subvertida em relação ao trabalho em questão, em que a imagem se constitui na grade, e não a partir dela. Assim como a geometria exata, a matemática direta da grade é subvertida pela formalização gestual em que o trabalho se dá. Ela, a grade, não é constituinte de uma malha geométrica exata que busca esconder os erros e acertos que levaram ao trabalho final, assim como reforçar o uso de tal recurso gráfico é o que se tem como função direta no uso de outros materiais que não a tinta preta. Logo o acúmulo de materiais não tem uma função de esclarecer o objeto de estudo, mas de reforçá-lo. Sendo o objeto de estudo nesse caso, o próprio material, a folha de papel.

Segundo Rosalind Krauss (1979, p. 54) a grade é um artifício que determina o espaço da pintura como isolado ou separado da realidade. Logo pensar na realidade material do trabalho é diferente de pensar na realidade do trabalho. Ao desenvolver uma imagem que subversiva de maneira clara o espaço da pintura, ela desenvolve um pertencimento à realidade estrangeira ao material, ao mesmo tempo que problematiza o seu espaço interno.

Colocar como questão a ação, desde a possibilidade de um pensamento indireto do trabalho até uma possibilidade de posicionamento articulada de maneira antitética ao produto uma performance que é o causador do trabalho. Isto é, o trabalho é um vestígio de uma ação. No corpo invisível, Norman Bryson diz que "essas marcas são também simplesmente taches, vestígios deixados para trás no levantar de certos gestos, mas permanecendo abaixo do limiar da inteligibilidade."

Ao declarar isso pensa em trabalhos de arte contemporânea de maneira a serem relacionados diretamente ao trabalho performativo de serem feitos.



FIGURA 13 Cy Twombly, 2019. “Bacchus” (2008). 317 x 468 cm. Acrílica sobre tela. Apresentada por Cy Twombly Foundation, 2014. Tate Modern. Londres, Reino Unido. FONTE: Tate, 2019

Para melhor articular essas potencialidades olhemos para este trabalho de Cy Twombly. “Bacchus”, figura 13. O trabalho consiste de grafismos vermelhos sobre uma tela branca, executados de maneira gestual e enérgica, o trabalho é desenvolvido de maneira clara e prática. Em trabalhos como esse, as intenções do artista não são necessariamente de desenvolver da maneira mais cuidadosa uma imagem curada, mas de refletir, a partir da ação de fazer, em um objeto diretamente relativo ao trabalho, isto é, o trabalho é pensado de maneira claramente indireta à relação de consumação de um possível argumento sobre a própria história da arte. A escala e a intenção são épicas, no entanto o descuido e o caráter prosaico do trabalho são deveras paradoxais à uma interpretação de um trabalho magistral de um pintor que busca resgatar a mitologia grega por meio da produção de imagens. Logo muitas relações performativas são estabelecidas, a ação rápida é cheia de energia e concupiscência, o trabalho como registro de tal exuberante display de energia, a relação com o corpo que uma tela de tais proporções mantém; assim como uma narrativa temporal específica é pensada como participante, a

velocidade e a repetição do trabalho se tornam paradoxais, e a relação dele com o seu entorno se desenvolve a partir de tal relação.

‘ O que é claro no trabalho de Cy Twombly, *Bacchus*, é a performatividade que ele representa o trabalho é uma projeção instantânea das intenções do artista, essa instantaneidade é o que classifica e localiza o trabalho. A maneira como ele se estrutura então é a partir de uma clareza formal. O trabalho como resultado de um processo performativo aparente. A construção de significado se dá a partir do mérito do artista tê-lo executado. Uma construção que é pensada a partir de um elemento gráfico que são as grandes e gestuais linhas vermelhas que compõem a obra em questão.

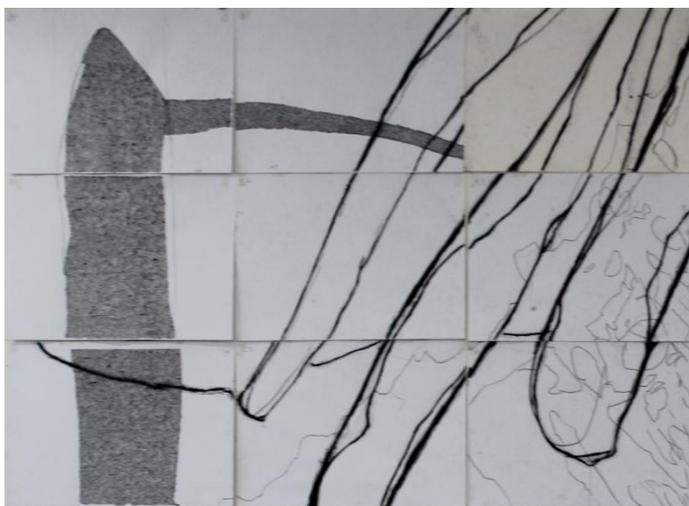


FIGURA 14 Matheus Tangerino, 2019. Detalhe de “Invenção: Liminaridade”. FONTE: Acervo pessoal

O trabalho “Invenção: Liminaridade” possui muitas dessas características. Desde os desenhos preparatórios que levaram ao ápice do projeto até o trabalho que é constituinte do mural que é objeto dessa pesquisa possui um interesse semelhante ao de Twombly em uma imagem resultante de um processo performativo. O gesto colocado como objeto de estudo de um trabalho de arte. A imagem construída a partir de uma intenção direta e abstrata, quase como uma demonstração. Claramente desenvolvido de maneira direta.

No entanto não apenas da mesma maneira que Cy, o trabalho pode também ser pensado por essa lente, de um resultado de processo performativo, quando os curtos gestos repetidos à exaustão são usados como elementos gráficos, no

entanto, se distanciando da gestualidade raivosa que apreende "Bacchus". Assumindo esse ponto de vista, a maneira como o trabalho se comporta a partir de uma dimensão temporal é de imparcialidade, não existe um projeto claro de uma maneira constitutiva de imagem, mas uma construção que articula maneiras opostas de pensar a mesma coisa, pragmaticamente falando. O trabalho tenta desenvolver a relação entre o que é próximo e o que é distante da mesma forma.



FIGURA 15 Fiona Rae, 2002. "Jacaranda". Óleo sobre tela. 231.1 x 190.5 cm. FONTE: Fiona Rae

Fiona Rae, por sua vez, é deveras diferente de Cy Twombly, em sua maneira de fazer, a artista pensa na construção da pintura como um processo lento e de adição. Ou seja, ela constrói suas imagens através de uma estratificação da imagem, em que recursos gráficos completamente díspares são colocados em perspectiva dentro de um mesmo campo. Como por exemplo em "Jacaranda", figura 15, em que o uso de uma tipografia semelhante a anúncios de neon é contraposto à pinceladas gráficas de tinta *à la* expressionismo abstrato, entre outros elementos que compõem a imagem.

O que interessa à presente pesquisa em seu trabalho é a maneira como pensa o processo constitutivo do fazer, em que a adição de elementos é o recurso que a artista usa para articular e desenvolver suas imagens. Essa maneira de pensar, assim como o resultado gráfico que a artista expõe é diretamente claro em seu modo de fazer, e isso se torna claro em seu trabalho gráfico. O trabalho de “Invenção: Liminaridade” também é muitas vezes desenvolvido por um método de adição. Tanto com o objetivo de diluir o espaço do desenho em si, de construir um pensamento que não esteja necessariamente subserviente à uma série de regras composicionais a priori, quanto pela lógica processual de construção de significado. Em que elementos visuais diferentes, opostos e desiguais são colocados dentro de um mesmo plano ou conjunto de planos.

3 CONCLUSÃO

O objeto final da pesquisa que envolveu “Invenção: liminaridade” é um mural de 396cmX240cm, composto por 30 (trinta) módulos de 66cmX48cm. Os módulos comporam uma imagem que é resultado de um longo processo de construção que envolve duas diretrizes específicas. O uso de referências fotográficas e o uso constante de um caderno em que um vocabulário gráfico se constrói - mesmo antes do início da pesquisa. A construção do trabalho foi um processo longo que envolveu uma série de mudanças ao longo do caminho, a maneira como o projeto se desenvolveu passou por uma grande mudança desde sua primeira versão no início do processo de construção do objeto de estudo principal, a produção da exposição dos trabalhos de conclusão de curso.

O trabalho, como supramencionado parte então de um sistema de regras e se adéqua diretamente a uma situação em que a arte como um todo pode ser pensada a partir de uma situação específica. No entanto o papel do pesquisador em poéticas visuais, diferente de outro tipo de pesquisador, é de articular o texto a partir de sua pesquisa, com o objetivo de localizar e articular sua produção em relação ao meio e ao sistema em que se insere. E esse foi o objetivo principal do trabalho aqui apresentado.

O trabalho foi constituído, como previamente proposto, foi desenvolvido de maneira direta. A produção do desenho “Invenção: Liminaridade” foi desenvolvida a partir de uma bibliografia pertinente e o processo de pesquisa foi desenvolvido de maneira a enriquecer grandemente o meu processo de investigação artística. Pensar nessa pesquisa como meu trabalho de conclusão de curso não foi em si um processo de conclusão em si, escolher um recorte da minha produção poética e estabelecer uma linha de raciocínio a partir de uma faceta de minha produção.

A montagem da exposição, em toda a sua especificidade e curta duração, mostrou vários problemas específicos, assim como qualidades. Acredito que um trabalho de arte não existe de fato se não for presente no mundo. A exposição do presente projeto revelou detalhes que passaram despercebido durante o processo de desenvolvimento do trabalho. A maneira como as imagens se estratificaram assim como a maneira que os elementos visuais, mais especificamente a montanha que serve de base para toda a construção da imagem se perde e se torna apenas uma entre várias texturas que compõem a visualidade que é responsável pela

identidade do trabalho. No entanto marco aqui o grande valor que a exposição de fato tem dentro do trabalho como um todo. Apenas a partir de uma execução de fato de um trabalho colocado no mundo que a intensidade da construção de tal se desfaz e o que resta é apenas o trabalho em si e como se articula com o mundo.

REFERÊNCIAS

- ART21. **Julie Mehretu: Politicized Landscapes | Art21 "Extended Play"**. (9m54s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xcM3IF4Es_s>. Acesso em: 9 nov. 2019.
- ART IN AMERICA. **Provisional painting**. Disponível em: <https://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazines/provisional-painting-raphael-rubinstein/>. Acesso em: 17 ago. 2019.
- BRYSON, Norman. The invisible body. In *Vision and painting: the Logic of the Gaze*. New Haven and London: Yale University Press, 1983, pp. 163-71.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da Paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.
- FARIA, Francisco. **Significado da Paisagem nas Américas**. 2001. Texto do artista, enviado pessoalmente.
- FIONA RAE. **Jacaranda**. Disponível em: <http://www.fiona-rae.com/paintings/2001-06-font-sticker-pour/jacaranda/>. Acesso em: 11 nov. 2019.
- KAYE, Nick. Robert Smithson: **Mapping Sites** In: *Site-specific art: performance, place and documentation*. Nova York, NY: Routledge, 2000. 91-100 p.
- KRAUSS, Rosalind. **Grids**. *October*, Massachusetts, EUA, v. 9, pp. 50-64, 1979.
- KWON, Miwon. **Genealogy of Site-specificity; Unhinging the site-specificity** In. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Massachusetts: Graphic Composition, Inc., 2002. 11-55 p.
- LANCRI, Jean. **Colóquio sobre a pesquisa em artes plásticas na universidade**. In: *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed.Universidade/UFRGS, 2002.
- RANCIERE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 2 ed. São Paulo: EXO experimental, 2009. 11-69 pp.
- SCIELO. **Pintura: tarefa de luto**. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202006000100010. Acesso em: 18 ago. 2019.
- TATE. **Untitled (Bacchus)**. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/twombly-untitled-bacchus-t14081>. Acesso em: 18 ago. 2019.
- VALÉRY, Paul. **Primeira aula de poética** In.: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras. 2007. pp. 180-193.
- PELED, Yiftah. **Metodologias em Poéticas Visuais**. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/44073>. Acesso em: 15/09/19.
- WALKER ART. **Julie Mehretu**. Disponível em: <https://walkerart.org/calendar/2021/julie-mehretu>. Acesso em: 4 nov. 2019.