

Revista

APOTHEKE

ARTE COMO EXPERIÊNCIA



Expediente

REVISTA APOTHEKE

Santa Catarina, v.1, n.1, ano 1, agosto de 2015.

Universidade do Estado de Santa Catarina

Reitor: Antonio Heronaldo de Sousa

Centro de Artes - UDESC/CEART

Chefe de Departamento: Marta Martins

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Coordenadora: Jocielle Lampert

A Revista APOTHEKE é uma publicação eletrônica de caráter acadêmico-científico, editada pelo Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke, relacionado ao Grupo de Pesquisa [Entre] Paisagens, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (PPGAV/UDESC). Com periodicidade semestral, tem como propósito divulgar a produção de pesquisadores brasileiros e estrangeiros que enfocam as relações entre Artes Visuais, Educação e Pintura, em diálogo com diferentes aportes teóricos, visando enriquecer a discussão interdisciplinar do conhecimento nas áreas de Artes Visuais e de Educação. Publica artigos, ensaios, narrativas visuais, resultados de investigações baseadas nas Artes, resenhas, entrevistas e traduções. A revista tem como objetivo servir de veículo não apenas para o conhecimento e as pesquisas já consolidadas, mas também para perspectivas inovadoras, tanto no que se refere à argumentação quanto à metodologia, e que se apresentam como alternativas aos modelos estabelecidos.



Editora-Chefe

Jociele Lampert, UDESC, Brasil

Editor-Associado

Fábio Wosniak, UDESC, Brasil

Equipe Editorial

Carolina Ramos Nunes, UDESC,
Brasil.

Luciana Finco Mendonça, UDESC,
Brasil.

Márcia Amaral de Figueiredo,
UDESC, Brasil.

Silvia Carvalho, UDESC, Brasil.

**Organizadores do volume 1,
número 1, ano 1, agosto 2015.**

Jociele Lampert

Fábio Wosniak

Luciana Finco Mendonça

Carolina Ramos Nunes

**Conselho Editorial do volume 1,
número 1, ano 1, agosto 2015.**

Ana Cláudia Assunção, URCA

Belidson Dias Bezerra Júnior,
UNB

Cristian Poletti Mossi, UERGS

Christina Rizzi, USP

Elaine Schimidlin, UDESC

Fábio Rodrigues, URCA

Fernanda Pereira da Cunha, UFG

Fernando Augusto dos Santos
Neto, UFES

Luciana Gruppelli Loponte,
UFRGS

José Carlos de Paiva e Silva,
Faculdade de Belas Artes da
Universidade do Porto

Lucimar Bello Pereira Frange,
PUC/SP

Lúcia Gouvêa Pimentel, UFMG

Marcos Villela Pereira, PUC/RS

Maria das Vitórias Negreiro do
Amaral, UFPE

Maria Helena Wagner Rossi, UCS

Marilda Oliveira, UFSM

Rejane Galvão Coutinho, UNESP

Rita Bredarioli, UNESP

Rita L. Irwin, British
Columbia, Canadá

Ronaldo Alexandre de Oliveira,
UEL

Rosa Iavelberg, USP

Talita Esquivel, EMBAP

Teresa Torres De Eça,
Universidade do Porto, Portugal

Olga Maria Botelho Egas, UFJF

Bolsistas

Ana Carolina Martins Ferreira,
UDESC

Ana Steckel Camorlinga, UDESC

Gabriela Bresola, UDESC

Victor David Sagida, UDESC

Capa

Carolina Ramos Nunes

Contato

Av. Madre Benvenuta, 1907
Itacorubi, Florianópolis / SC -
(48) 3321-8300

Centro de Artes

Site Grupo:

[http://www.apothekeestudiodepin-
tura.com](http://www.apothekeestudiodepin-
tura.com)

E-mail:

apothekestudio@gmail.com



Sumário

Editorial

p. 10

Entrevista

p. 15

Ensaio

p. 42

Tradução

p. 108

Artigo

p. 125

**Notas sobre
experiência**

p. 168

Ensaio Visual

p. 190

Grupo

p. 196



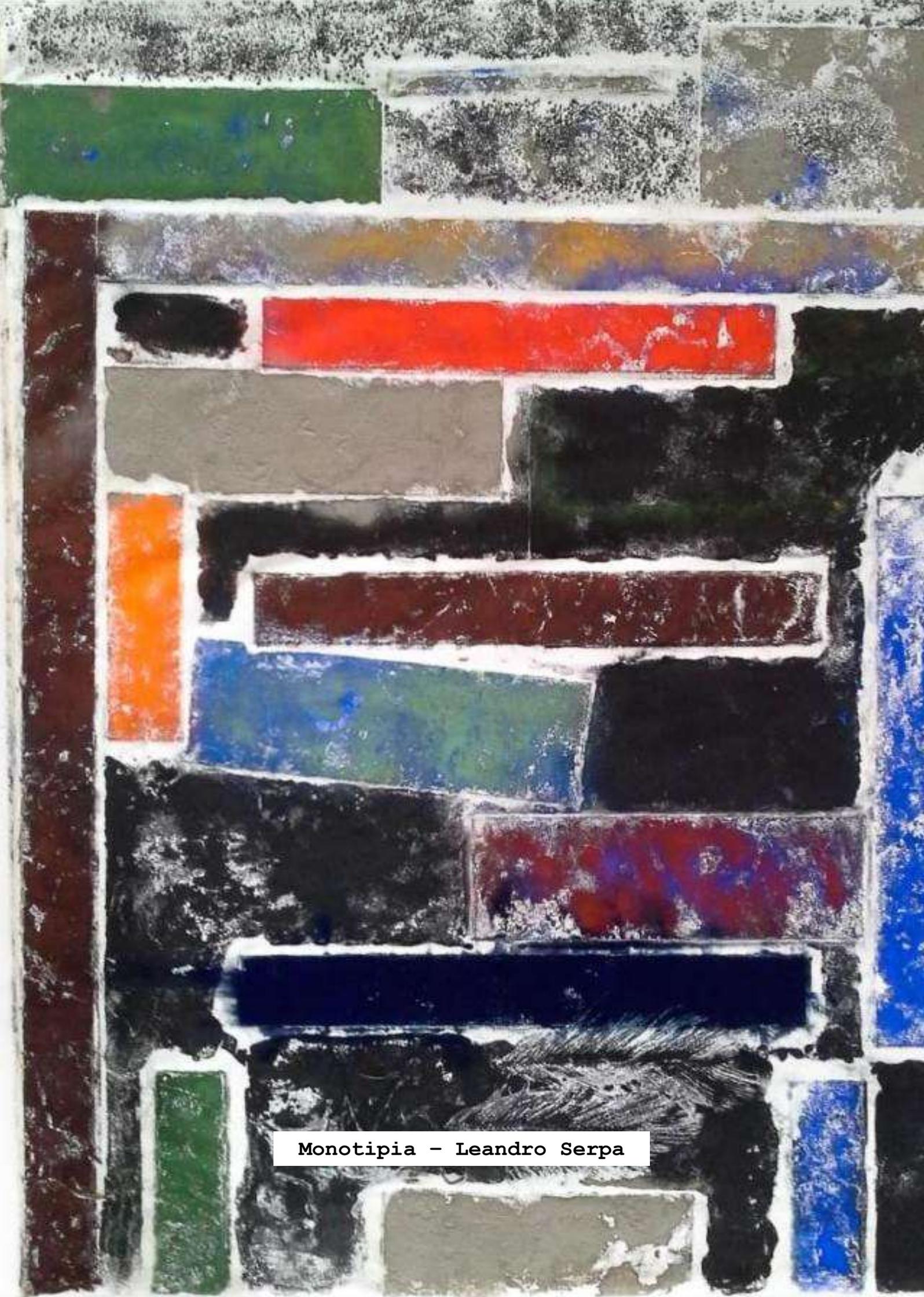
Cianotipia - Márcia Amaral de Figueiredo



Colagem - Tharciana Goulart da Silva



Óleo sobre tela - Adão Roberto Swatowski



Monotipia - Leandro Serpa

Editorial



A palavra **APOTHEKE** tem origem grega. O substantivo apotheke designava armazéns do Porto de Atenas na Grécia Clássica; também de origem germânica, indica a procedência da palavra botica, boticário ou farmácia. A escolha por esta nomenclatura, ao Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke, decorre da percepção da botica como um lugar de laboratório, de um labor experimental, o que se aproxima da proposta de um Ateliê. A pintura apresenta-se como eixo norteador para o processo artístico deste Grupo de Estudos, considerando o campo ampliado e possíveis desdobramentos para o pensamento plástico pictórico.

Trata-se de Grupo de Estudos vinculado à Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC/Brasil, coordenado pela Prof.^a. Dra. Jocielle Lampert, articulado também, com o Grupo de Pesquisa [Entre] Paisagens CNPq/UDESC, que acolhe artistas, professores e pesquisadores.

A REVISTA APOTHEKE, em seu primeiro volume, apresenta derivações sobre as ações desenvolvidas durante o ano de 2014, no Estúdio de Pintura Apotheke.

Das entrevistas, com os artistas professores: Yara Guasque, Rubens Oestroem e Fernando Augusto, consta um questionário realizado por Joe Fig, na publicação *INSIDE THE PAITER'S STUDIO* (2009). Fernando Augusto realizou conversa e aula aberta na Universidade do Estado de Santa Catarina, gerando reflexões sobre o artista viajante. Os participantes do Estúdio de Pintura Apotheke caminharam pelo jardim de Rubens Oestroem e visitaram seu ateliê, mergulhando em seu processo criativo. A artista professora Yara Guasque acolheu os participantes do Apotheke, em uma tarde chuvosa de agosto, desvelou sua poética, seus desejos, anseios e suas receitas ao Grupo.



Aos artistas que responderam o questionário gerado por Joe Fig, nossos sinceros agradecimentos e respeito, por partilhar não somente, seus procedimentos artísticos, mas por nos acolher em seus espaços de criação.

Na sessão Ensaio, convidamos dois estudantes de Mestrado em Artes Visuais, Vanessa Costa da Rosa e José Carlos da Rocha, que participavam das aulas da disciplina "Sobre Ser Professor Artista", no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/UDESC. Estes Ensaios abordam experiências sobre o processo criativo que envolve a pesquisa em Arte e sobre Arte, considerando a poética instaurada de quem ensina e produz Arte.

No item Tradução, compreendemos a relevância em compartilhar os textos de Ramón Cabrera, escritos sobre Educação e Arte, divulgados antes em Congressos e inéditos em tradução para o português. Neste sentido somos gratos pela generosidade do professor Ramón, em compartilhar seus assuntos de estudo, sobretudo, em derivar possibilidade de acesso a textos significativos, que poderão ser uma ponte para outras tantas reflexões sobre a Arte e a Educação em nosso país.

Os Artigos de Talita Gabriela Robbes Esquivel, Rodrigo Montandon Born e Tatiana Lee Marques, Daniela Almeida Moraes, bem como o de Lú Pires, compreendem um traço sobre o processo criativo do artista pesquisador sobre a pintura, desenho e gravura.

Em Notas sobre Experiência, os participantes do Estúdio de Pintura Apotheke, Rita Eger, Mari Colbeich e Adão Roberto G. Swatowski, revelam, como em um diário, narrativas em estar e ser um Grupo de Estudos, em meio ao contexto contemporâneo da Arte, seus caminhos e descaminhos, frente à busca por um processo criativo.



Finalmente, no Ensaio Visual proposto para este primeiro volume, apresentamos imagens da Exposição Estúdio de Pintura Apotheke: Arte como Experiência, realizada em novembro de 2014, no Museu Hassis, na cidade de Florianópolis/Santa Catarina. Naquela ocasião, desenvolvemos uma proposta pautada nos conceitos de Dewey (1859-1952), porque temos acreditado que os estudos sobre este teórico refletem o que buscamos instaurar nas Artes Visuais: que a Arte vem da Cultura e vice e versa; que a Arte é algo tão grande que poderá ser um gerador de transformação; que Arte é Política, e por fim, que a Arte vem do cotidiano. Neste sentido, ressaltamos que os estudos sobre o processo pictórico, adentram a articulação Arte & Vida.

Por
Jocielle Lampert
Editora-chefe

Entrevista



Fernando Augusto¹

Entrevista com o artista Fernando Augusto. O modelo de questionário teve como referência o livro de Joe Fig, *Inside The Painter's Studio* (Princeton Architectural Press, 2009)

1. Quando foi que você se considerou um artista profissional, e quando se sentiu capaz de se dedicar à arte em tempo integral?

F.A. Não há uma data precisa. Trata-se de uma atitude que foi se impondo. Quando terminei minha graduação eu já havia participado de algumas exposições, salões de arte, e as pessoas já me chamavam de artista. Em Minas me chamavam de artista baiano, em Londrina de artista mineiro, agora em Vitória têm me chamado simplesmente de artista plástico. Mas tempo, tempo vem e esta falta de lugar me toca. No fundo isso, de certa maneira, tem a ver com o fato de me fazer artista. Lembro-me de uma fala de Abbas Kiarostami, cineasta iraniano. Diz ele que o fato de ter se tornado artista tem a ver com um problema de inquietude, "*de ter de sobreviver de qualquer maneira e reagir a um profundo sentimento de inadequação*". Acho que, se posso dizer que alguma coisa me faz artista, é este sentimento de inadequação, de se sentir inadequado em quase todos os lugares. Mas claro, voltando ao início da questão, nomear-me a mim mesmo artista não foi um movimento pacífico. Há uma certa inadequação nesta nomeação, como de resto haveria noutras.

2. E então, quanto tempo você tem estado em estúdio?

F.A. Tenho estúdio desde o tempo de estudante. Sempre batalhei por ter este espaço. Não vivo sem ele. Quando estudante em Belo Horizonte vivi em uma moradia e o meu

¹ Fernando Augusto dos Santos Neto é Artista Professor, colaborador da Universidade do Contestado e Professor Titular da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Possui graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Minas Gerais (1987), mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1995) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo D E A Sorbonne (2000). Tem experiência na área de Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: Crítica de Arte, Semiótica, Fotografia, Desenho, Pintura.



estúdio era o meu quarto, tive sorte que naquela ocasião a casa, por ser um hospital invadido pelos estudantes para ser moradia estudantil, os quartos eram grandes. Dava para conciliar as duas coisas que no final era uma só. Depois tive ateliês em garagens, sobrelojas, com amigos, em salas de aula, etc. Em Londrina, para onde me mudei em 1990 para lecionar na UEL, nos primeiros meses meu ateliê era a própria sala de pintura. O ateliê atual, ou estúdio, é um apartamento antigo de quatro quartos entulhados de coisas, quadros, mapotecas, rolos de telas, livros, cadeiras, cavaletes, etc. É aqui que passo a maior parte do meu tempo. Há um quarto de visita e às vezes durmo no ateliê.

3. Quando você começou a trabalhar neste espaço?

F.A. Há uns três anos. Hoje ele já ficou pequeno e gostaria de mudar, mas a localização é boa. Enquanto não acho outro vou ficando por aqui.

4. A localização do seu estúdio influenciou seu trabalho de alguma forma?

F.A. Sim, de certa forma sim. Não é possível fazer determinados trabalhos em outros lugares senão neste... Lembro-me de Klee, artista genial que teve que se mudar constantemente por causa das guerras e da perseguição aos judeus e viver em pequenos apartamentos e, por isso mesmo, fez muitos desenhos e pinturas em pequenos formatos. Quase toda sua obra é em pequenos formatos. Isso aconteceu comigo em Londrina, quando meu ateliê era na sala de aula fiz muitos trabalhos nas dimensões 30x40cm. Nessa ocasião eu desenhava nas capas dos diários de classe da instituição. Foi assim que criei uma série de desenhos denominada "Diário de frequência", com a qual participei de vários eventos. Se não me engano tem uma obra desta no Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), em Florianópolis.

5. Você pode descrever um dia típico em sua vida? Seja bem específico, com horários e seus procedimentos.

F.A. Poderia descrever o dia de hoje, por exemplo. Vejamos se a descrição de um dia é algo revelador. Começaria por dizer que dormi mal. Levantei cedo. Ontem à noite, dei aula de pintura na UFES e depois fui a uma exposição de arte na OÀ Galeria de arte, aqui de Vitória. Foi um ótimo momento. Vi os belíssimos desenhos de Adriana Galinari, que foi



minha colega de escola na UFMG nos anos 80, e também os de Flávia Ribeiro, potente desenhista e escultora que conheci e entrevistei no evento Faxinal das Artes, no Paraná, em 2001. Conversei com elas, relembramos quando participamos de eventos juntos. Conversei também com outras pessoas, mas me demorei mais conversando com Polliana Dalla, jovem artista aqui de Vitória que foi minha aluna e está fazendo trabalhos excelentes de desenho, desenvolvendo trabalhos envolvendo viagens, textos, lugares, não lugares... E eu não sabia! Trocamos telefones e ficamos de marcar um encontro no ateliê dela para conhecer o espaço e ver a exposição que está acontecendo lá. Fui um dos últimos a sair da exposição e saí com a sensação de alegria e de gratidão pelo bom encontro com obras e artistas. Mas, no caminho para casa, passei no ateliê para pegar um material para a aula do dia seguinte (hoje). Sobre a mesa havia um desenho-colagem em processo. Dei uma olhada e trabalhei um pouco, fiz umas considerações ou correções. O referido desenho faz parte de uma série longa de trabalhos, mais de 500 desenhos, que se ramifica como grama no chão: fotografia, colagem, objeto e livros de artista. Comecei esta série denominada "Confissões" há cerca de 12 anos. "Confissões" porque eu queria falar de coisas que não se fala normalmente, da intimidade, do privado em face do público, algo da natureza do desvio, do crime, do indiscreto, como na psicanálise freudiana, como ele próprio escreve ao seu amigo Pfister, um espaço onde se possa "*ser sem escrúpulos, expor-se, arriscar-se, trair-se, comportar-se como o artista que compra tintas com o dinheiro da casa e queima os móveis para que o modelo não sinta frio. Sem alguma destas ações criminosas não se pode fazer nada direito*". Na ocasião comecei com restos de fotografias deixados no laboratório de revelação da UEL, provas de contato, provas de ampliação, eram, na sua maioria, retratos e nus. Eu estava fascinado por aquelas imagens em pedaços. Então comecei a escrever os pensamentos associativos a elas e não parei mais. Mas uma coisa que não tem fim incomoda, até onde ir com esta série? Recentemente, vasculhei gavetas recolhendo todas as minhas fotografias com o objetivo de pôr fim a todas que não passassem pelo crivo crítico e do interdito. Assim, fiz vários pacotes para que fossem recortadas, rasgadas, enfim, se tornarem desenhos, colagens ou ir para o lixo. Mas esse processo, ao



invés de pôr fim a uma ideia, gerou outras. As imagens se multiplicaram, como ervas daninhas, e eu me vejo na iminência de fazer uma poda, como dizia creio que Jean Arp, isso mesmo, uma poda. Estou neste processo e, em conflito, a pressa para resolver, para fechar essa Gestalt, mas ao mesmo tempo uma fome que a deixa aberta. Bem, continuando, onde estava mesmo? Em casa, cheguei em casa mais de meia-noite, faço uns quinze minutos de meditação sentado - zazen - e vou para cama. Durmo um pouco, acordo e o sono não vem mais. Conto carneirinho, me perco na contagem, tento criar uma história infantil para o meu filho, mas as frases mentais se embolam. Vem-me à mente o desejo de pintar, coisa que não estou fazendo esses meses por estar me dedicando ao trabalho de colagem e aulas na UFES. A última aula de pintura que dei, a de ontem, me deixou um certo incômodo. Achei que não ficou bem dada. Fico pensando que estou querendo ensinar arte aos alunos e às vezes tenho aquela sensação de tentar tirar leite de pedra. Muitos alunos estão ali não para serem artistas, mas para darem aula, se equiparem para um mercado de trabalho. Fico inquieto, com mil pensamentos na cabeça. Então me levanto e vou para o computador e escrevo o que seria um novo programa de aula de Pintura I para o próximo semestre. Se você quiser posso incluí-lo aqui neste texto, já que faz parte da descrição do dia. Voltei para cama, por volta das 5h me perguntando, o que verdadeiramente está tirando o meu sono? Não posso deixar de lembrar que dentro da série "pintura sobre pintura" tenho um trabalho com o título: "O que tira o sono do mundo". Chega o amanhecer. Por isso comecei esse texto dizendo que acordei cedo, que dormi mal. Fui para a UFES dar aula de Desenho I para turma de design, uma turma muito interessada, instigante... Pensava em fazer com eles uma aula externa, desenhar as árvores de baixo para cima, por isso pedi que trouxessem tecidos, porque iríamos desenhar deitados na grama. A ideia surgiu na aula da semana passada, quando pedi a todos para desenharem o chão aos seus pés, depois olhamos para cima, e perguntamos como seria desenhar o que está acima, o céu, as folhas das árvores. Aí surgiu a proposta de desenharmos deitados, na grama, as folhas, as árvores, etc. Fui pra aula com esse intuito, mas descobri que chovera durante a noite. Logo, não seria possível deitarmos na grama. Pena. Eu estava curioso. Será que funcionaria? Talvez volte a esta



possibilidade um dia. Vamos ver. Fizemos aula na sala, desenhos de paisagens sonora, desenhos cegos e croquis a partir de imagens de revistas, desenhando com dois lápis na mesma mão e com tempo curto, depois retrato tendo como modelo um dos alunos. Combinamos a próxima aula ser no meu ateliê. É a segunda turma que terá aula comigo semana que vem, em meu ateliê, turma da quinta à noite e sexta de manhã. Por isso, na quinta, dormirei no ateliê. Assim, às 7h da manhã já estarei a postos para a aula da sexta. Vamos fazer uma aula-café-da-manhã. Peço para trazerem os cadernos de anotações. Vamos discutir os capítulos e temas do livro que será o trabalho de avaliação final da disciplina. Aproveito e pego as revistas das turmas passadas para mostrar como exemplo. Coloco na bolsa para levar para o ateliê. A bolsa fica pesada com cerca de vinte revistas de avaliação. Meio dia para tarde. O bairro onde eu moro, Jardim da Penha, fica perto da UFES. Vou para casa de bicicleta. Almoço. Tiro um cochilo de quinze minutos junto com Adriana, minha esposa, pois afinal dormira mal. Em seguida, acordamos nosso filho, Fernandinho, quatro anos, para ir para a escola. É dia de ir de fantasia, ele está lindamente vestido de pirata e diz que quer ir para escola comigo de bicicleta. É um prazer. E lá vamos nós para escola, que fica no bairro próximo, Praia do Canto, e de lá sigo para o Ateliê, no bairro Praia do Suá. Chego próximo às 14h. Decido o que fazer: responder estas perguntas, terminar um desenho de paisagem de três metros que está na parede há mais de um mês, e também fazer uma colagem da série "Confissões". O desenho de paisagem foi começado com um ex-aluno meu que se interessou em desenhar paisagem, então convidei-o para desenhar comigo... Trabalhamos uns três sábados seguidos, depois ele viajou, eu também, de modo que o desenho está na parede me esperando. Decido terminá-lo e guardá-lo, dar um tempo dele. Depois verei se está concluído mesmo. Em seguida, passo para as colagens com fotografia. Trabalho animado, rasgo, recorto fotografias, destruo imagens e crio imagens. Organizo alguns desenhos na forma de livros. Acho que levarei esta série a termo criando tópicos, algo como se fossem capítulos de um livro de muitas páginas. Nomeio alguns títulos destes "capítulos", "*Journal de Paris*", "Mostre-me teus seios", "Viagem ao Canadá". Colo algumas fotografias, colagens que são resolvidas sem desenhos em



folhas brancas e funcionam. Valeu! O tempo passa rápido! 8:30h. Hora de buscar o Fernandinho na escola. Pego a bicicleta e vamos para casa pela orla. O vento fresco bate em nosso rosto. Eu pergunto a ele, você gosta de passear de bicicleta com o papai? – Gosto! Tomamos banho, jantamos, assistimos um pouco de *Peppa Pig* que ele gosta. Conto para ele uma pequena história de um pequeno herói que criei para ele chamado Gato Sapé, intitulado “O dia em que o Gato Sapé perdeu a voz”. Ele dorme. Eu tomo um comprimido fitoterápico, valeriana, para ajudar no sono e... boa noite.

6. Você costuma ouvir música, rádio, TV quando está trabalhando, e isso afeta o seu trabalho?

F.A. Às vezes sim, às vezes não. Não é um quesito muito importante. Aprecio música, mas sou um ouvinte desatento e descuidado com meus CDs, LPs etc. Contudo há uma espécie de música que aprecio: os ruídos da rua, as vozes dos passantes, o barulho dos automóveis, enfim, toda sonoridade da rua. Isso me toca muito. Até tenho um exercício de desenho que desenvolvo com meus alunos, “Paisagem Sonora” ou “Percepção Gráfico Auditiva”, que foca isso. Trata-se de desenhar, com os olhos fechados, os estímulos sonoros do ambiente. Um som longo, traça-se uma linha longa ou algo parecido; um som perto, cria-se um traço correspondente ao “perto”; da mesma forma um som distante, ou sons curtos e assim por diante. O desenho final é uma trama, uma paisagem incrível! Esse exercício é um dos momentos obrigatórios em meus cursos. É uma experiência de concentração, de atenção fantástica. Acho que foi John Cage quem disse algo mais ou menos assim: que o barulho de um caminhão passando diante de um conservatório também é música. Estou com ele. Existem muitas músicas. Nossa escuta é que faz a música quando nos dispomos a escutar. Talvez por isso a use pouco como pano de fundo. Ela, para mim, é um elemento muito ativo. Às vezes desenho pensando em música, criando forma que se assemelham a uma partitura musical. Tem alguns desenhos meus que penso que poderiam ser tocados. Uma vez em Londrina conversei com alguns músicos a possibilidade de fazer algo assim. Mas a ideia se perdeu. Contudo esses desenhos me veem à mente sempre. São desenhos-partituras. Eu gostaria de encontrar um músico que topasse esse diálogo. Certamente seria surpreendente.



7. Que tipo de tintas que você usa?

F.A. Uso normalmente tinta acrílica. Isso desde 1984. Uau! Trinta anos. Mas em 2012 retomei, paralelamente, a pintar a óleo. Fiz uma boa série de pinturas de pequenas dimensões, a maioria 30x40cm, que gostei muito, denominada "Habitar". Hoje penso em chamá-la "Cantos". Mas acho que os dois títulos são válidos porque são pinturas silenciosas. Elas têm como tema os interiores, os espaços vazios da casa, na maioria das vezes, meu ateliê. É um exercício que uma vez levei para meus alunos de desenho e cor e penso que tem tudo a ver retomar esta via. São pinturas de cantos de parede! Pode parecer absurdo, mas não. Elas tratam exatamente da atitude de olhar os cantos e recantos do meu ateliê, repetidas vezes, e pintar os mesmos cantos ou ângulos novos sempre que possível. Tenho descoberto como é infinita essa possibilidade. Aprendo muito sobre pintura nessa atitude, e também sobre a vida. Essa ideia me interessa: ficar dentro de casa e olhar minha casa. Pintá-la infinitamente! Lembra Proust que uma vez disse que escrever é arte de ficar dentro de um quarto e, assim ele escreveu sua monumental obra "Em busca do tempo perdido". Essa ideia ainda está de pé.

8. Fale-me um pouco sobre sua paleta de pintura?

F.A. Ao ler sua pergunta, a primeira coisa que pensei foi dizer que não tenho paleta. Mas, considere. Primeiramente, há uma certa gama de cores e tonalidades que estão sempre presentes em minha pintura. São os cinzas, os pretos, os azuis, os vermelhos. Mas tudo isso muda se faço aquarela: ali a cor se apresenta e às vezes é elemento definidor. Refleti e pensei que paleta pode também querer dizer estilo, e isso muda um pouco de figura, embora não o perfil. À questão do estilo eu responderia que também não tenho estilo, e não porque não queira, mas por fundamento, não tenho o apoio do estilo! Podem me chamar de um fazedor, de um buscador, o que não é uma boa tradução para ninguém. Mas, diversidade, a experimentação ou mesmo a ansiedade, a fragmentação, são minhas praias. Mesmo trabalhando fielmente os meios pintura, desenho, fotografia, sou um artista infiel. Não sigo uma linha, ou sigo de tempo em tempo alguma coisa que logo vira outra, e em quase todas, experimento um gosto acre de fracasso. Sim, eu falei acima



do sentimento de inadequação e, isso não é retórica, ele está em minha pintura como algo que não se fecha ou se realiza em uma ou outra pintura apenas. Mas voltando à paleta, ou melhor, ao estilo, já me culpei e sofri por não ter estilo. Sim, acredito que o estilo seja um apoio, uma espécie de segurança, de profundidade, de satisfação, até mesmo de medida do que foi feito para o artista e para o meio artístico, e que assim, legitima o trabalho. Mas não sei ter um, não sei ser fiel, como talvez não o saiba ser de um lugar. E não falo como Antônio Dias (acho que foi ele quem disse isso) que a vantagem de não ser de um lugar é ser de todos os lugares. Não, não sei ser fiel a um programa e consubstanciar isso em um estilo. Algo que se veja e diga: ah! é F. Augusto! Amílcar de Castro dizia que seu trabalho "era como um ferro de marcar boi", sempre naquela linha do "corte e dobra". Não, eu não tenho essa coerência. Ultimamente tenho curtido a ideia, essa multiplicidade e variação em desenho, pintura e fotografia e, de mais a mais, tenho assumido o fato de não ter estilo "como um estilo". Sim, acho que este é o quadrado que me cabe. Um quadrado um tanto irregular, mas onde posso me mexer. Per Kirkeby em "Imagens posteriores", Bienal de São Paulo de 1994, diz que estilo é um conceito perigoso para um artista vivo, mas também um feito imprescindível, e acrescenta que "*na finalização de um quadro, o pintor não pode escapar do estilo. Mas se o feito não for conquistado a cada vez, ele é morto, não o quadro, mas o estilo*". Eu posso não ter escapado de um estilo, mas não posso dizer que o tenha, assim, na variedade de formas que me interessa. Só posso aumentar esta provocação: o não estilo como estilo.

9. Existem objetos específicos (no ateliê) que têm um significado importante para você?

F.A. Sim e não. De um lado, nada tenho no ateliê que seja tão significativo. Todos os objetos aqui são passíveis de troca, de serem vendidos, perdidos etc. Por outro lado, se olho vagarosamente, existem alguns desenhos, algumas pinturas, alguns livros que eu preso muito, e assim por diante, de forma que todos ganham um significado importante, e por isso não desprezo nada. Sou um ajuntador de coisas. É o caso das telas fracassadas ou abandonadas no ateliê que deveriam ir para o lixo, mas não vão. Chega um dia em que as retomo com um outro olhar, um outro ímpeto.



Assim é que inventei essa via de pintura sobre pintura. Como escrevi no livro, não se trata de uma metáfora, nem uma técnica, mas um procedimento aberto, uma possibilidade de se trabalhar o interminável, de conviver com o inacabado, com o resto, com a sobra, com o fracasso, com o que foi recusado. Se se trabalha com afinco, se levamos o trabalho à frente, ele sempre chega a algum lugar; alguma "figura" emergirá do caos. É por isso que, ultimamente, tenho criado colagens e objetos aproveitando cada vez mais materiais presentes no ateliê.

10. Você tem ferramentas que são exclusivas para o seu processo criativo?

F.A. Não. Sou um artista meio sujo, pinto e desenho com o papel ou tecido sobre o chão, sobre a mesa ou sobre a parede, sem nenhuma preferência. Tudo depende do próprio trabalho. Às vezes levo meses sem varrer o ateliê, embora goste do ambiente limpo, mas o ritmo de trabalho não deixa. Admiro o ateliê de Francis Bacon, aquela bagunça genial. Como ele conseguia viver ali? Não, eu preciso varrer pelo menos uma vez por mês o espaço. É uma delícia tê-lo limpinho, parece que renova o ânimo, as ideias. Mas, para sujar. A assepsia é pouco criativa.

11. Você trabalha em uma pintura (ou gravura ou projetos) de cada vez ou várias ao mesmo tempo?

F.A. Trabalho em várias obras ao mesmo tempo, mas uma depois da outra. Acho que todo artista faz isso. Às vezes o fazemos por conta de um trabalho que leva tempo para secar. Outras vezes porque precisamos tomar tempo para articular, maturar certas possibilidades. No meu caso, é comum levar meses, anos com trabalhos interrompidos, esperando por finalização. Por isso, outros caminham em paralelo. Como dou aulas na Universidade, minhas idas ao ateliê são um tanto desordenadas. Muitas vezes são visitas curtas. A não ser num momento de exposição, quando se tem que trabalhar com prazos. Mas vou ao ateliê todos os dias. Não tenho aquele tempo ocioso de ficar no ateliê, sentado, fumando um cigarro ou tomando uma cerveja. Na verdade, isso é uma coisa que me cobro fazer, inclusive chamar os amigos para passarmos tardes no ateliê, alunos também, porque senão fica uma solidão danada.

12. Como é que você escolhe ou cria os títulos?

F.A. Gosto de colocar títulos em meus trabalhos, mas nem sempre eles vêm. Um artista que eu admiro muito pela obra e pela capacidade de criar títulos e textos é o Klee. Nele, os títulos por vezes são uma chave para circular pelo trabalho, ou mesmo parte do trabalho enquanto forma ou



elemento gráfico. E isso é bellissimo! Gosto desta interação texto e pintura. Por isso incluo palavras e frases em muitas das minhas composições. São palavras que podem ser lidas, jogando tanto com a forma quanto com a semântica. Imprimo a palavra no plano como desenho, mas seu significado é importante. Assim nascem muitos títulos dos meus trabalhos. Mas como vêm estas palavras ou frases? Às vezes de uma leitura que me interessou, às vezes casualmente no processo mesmo de feitura, às vezes por livre associação, prestando atenção no fluxo mental e pinçando alguma coisa.

13. Você tem assistentes?

F.A. Sim, preciso de um assistente para levar tantos projetos à frente. Tenho um apenas, mas se pudesse, se houvesse mercado, teria mais. Para os trabalhos de Paisagem da Série "Viajamos para viver", cheguei a trabalhar com vários alunos que fizeram um pequeno estágio no meu ateliê para desenhar paisagens. Eles me ajudaram a fazer algumas paisagens grandes. Neste momento eu atuava como solista e como maestro na condução de uma orquestra. Foi uma epopeia interessante e de bastante aprendizado para todos.

14. Alguma vez você trabalhou para outro artista?

F.A. Não tive essa oportunidade, mas sei de muitos artistas que fizeram isso e narram a experiência como algo de grande aprendizado. Mas é preciso ter jeito para isso, ter humildade e saber que a moeda ali é o aprendizado, o convívio. Eu fui muito próximo de Amílcar de Casto e, uma vez, cheguei a perguntar se ele não me aceitaria como assistente, mas já tinha um e não me aceitou. Mas mesmo assim, ia sempre ao seu ateliê e, talvez para compensar isso e continuar aprendendo com ele, na ocasião do meu doutorado, realizei uma série longa de entrevistas com ele. Uma conversa fabulosa! Pena este material ainda estar inédito.

15. Como artista, você tem um lema ou credo?

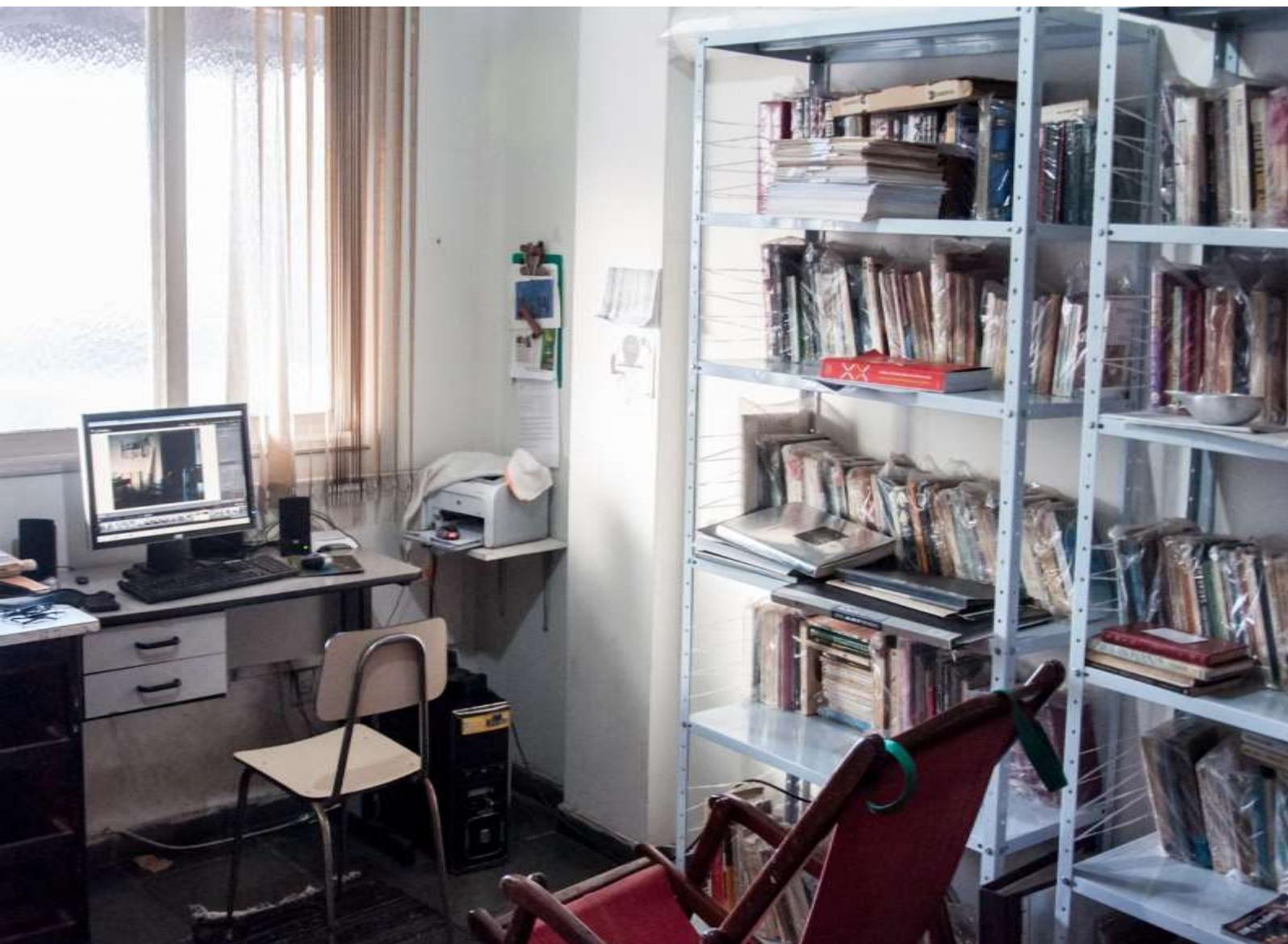
F.A. Não sei, já tive alguns. Hoje estou mais na via do não sei. Já tive momentos que acreditei mesmo ter um credo, e assim ter coisas para dizer para os outros e insistir nisso. Hoje prefiro o diálogo interessado. Certa vez, em um bate papo com o artista mineiro Marcos Coelho Benjamim, ele abriu a conversa dizendo que era movido a perguntas, portanto para haver o bate papo era preciso que se fizesse perguntas. Não quero dizer com isso que não acredito em nada. Poderia dizer que sou agnóstico e que vejo tudo como possibilidades. Lembro-me de ter feito uma pergunta



parecida a Amílcar de Castro e a resposta que ele deu eu guardo na mente e no coração até hoje. A pergunta foi: *Você é religioso?* A resposta: *"Acredito mais ou menos. É isso aí. Não é aquela fé toda. Eu tenho fé é na arte. Isso eu tenho demais. Fé! E acho que sem ela não teria como fazer nada. O sujeito pode ser o que quiser, pintor, escultor, poeta, músico, mas se ele não tiver fé, no sentido de creditar naquilo que ele está fazendo como se acredita em Deus, acreditar ferozmente, ele não faz nada, nem chega a lugar nenhum. Ele tem que ter fé e vencer tudo o que está à frente. Sem isso não vai. Por isso, a gente pode ver alguns alunos na escola: Três têm fé, trezentos não têm! Isso é duro. E outra coisa, a fé não é uma coisa pousada, tipo: "agora eu vou ter fé", não, você tem ou não tem. Você não adquire isso, você não conquista. É sua ou então não é sua. É natural ou não é nada. Ela não é pose, ela é estado de ser. Ela é de fundamento."*

16. Que conselho você daria a um jovem artista que está começando?

F.A. Que seja uma pessoa de bem. Que procure ser feliz em seu trabalho, em sua vida e que seja uma pessoa de bem.







Yara Guasque²

Entrevista feita com a artista Yara Guasque. O modelo de questionário teve como referência o livro de Joe Fig, *Inside The Painter's Studio* (Princeton Architectural Press, 2009).

1. Em que momento você se considerou uma artista profissional, e quando se sentiu capaz de se dedicar à arte em tempo integral?

Y.G. Perguntei ao Ivaldo Granato, em torno do ano de 1973, quando eu frequentava as aulas do curso de artes - um curso da Galeria Documenta coordenado pela família Scaff em São Paulo, meus professores eram Walter Levi (pintor surrealista), Valdir Sarubi (desenho) e Ivaldo Granato (pintura e desenho). Granato me respondeu algo como se a pergunta fosse importante para mim. Naquele momento eu não era uma artista, mas me deu a entender que eu era uma artista. Naquela época não tínhamos essa noção do artista como um profissional. Como disse Aracy do Amaral, as escolas não formam artistas, formam profissionais da arte. Tínhamos a ideia do artista como aquele que constrói uma trajetória de vida e de obra, e não de obra apenas. Em minha faculdade, Fundação Aramando Álvarez Penteado, onde cursei Licenciatura Plena em Artes Plásticas, era claro a posição de que, como colocado pelo diretor da faculdade na época, Donato Ferrari, em um debate, o curso de licenciatura, pois não havia bacharelado, pretendia dar um diploma aos artistas para que estes pudessem sobreviver. Mesmo Walter Zanini, em suas aulas de História da Arte, deixava claro que o abrigo dos artistas era na faculdade, como professores. Meus professores na FAAP foram Walter Zanini, Regina Silveira, Mirian Chiaverini, Carlos Evandro

² Yara Rondon Guasque Araújo é professora artista da Universidade do Estado de Santa Catarina, desde 1989, onde iniciou lecionando disciplinas de pintura. Possui graduação em Licenciatura Plena em Artes Plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado (1979), mestrado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (1998), doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2003). Foi pesquisadora visitante durante seu estágio de doutoramento no Media Interface and Network Design, MINDLAB, sob orientação do Dr. Frank Biocca, pesquisador de telepresença e diretor do MINDLAB, da *Michigan State University*, MSU, nos anos de 2001/2002. Em seu estágio de pós-doutoramento, no Departamento de Comunicação e Estética da Universidade de Aarhus, foi orientada por Christian Ulrik Andersen, de outubro de 2012 a fevereiro de 2013. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Telepresença, atuando principalmente nos seguintes temas: mídia interativa, vídeo, telepresença, teleperformance, imersão, arte e tecnologia e arte. Membro fundador do Conselho Científico Deliberativo da Associação Brasileira de Pesquisadores em Cibercultura, ABCiber.



Jardim, Ubirajara Ribeiro, Júlio Plaza, Donato Ferrari, Nicolas Vavlianos, Tomoshigue Kusuno, Mário Ishikawa, Daisy Peccinini e outros. Desde os 14 anos eu frequentava cursos de arte, pintura e teatro. Na escola livre da FAAP, com professores particulares, fiz também a escola ENFOCO de fotografia, com Clode Kubrusly. Para mim, estas experimentações todas nas várias linguagens, eram importantes Mas voltando à pergunta, frequentei entre 1978 e 1988 os cursos do Festival de Inverno de Ouro Preto, cursando xilogravura, no qual logo mais fui chamada como monitora e depois professora. Quando participei como aluna, conversando com o professor de litogravura, que era amigo de meu professor da FAAP de pintura, Ubirajara Ribeiro, falei que o Ubirajara me dera uma avaliação fraca, e ele respondeu que artista não se importava com nota, não precisava de nota. Comecei a pintar perto dos 11 anos de idade, num fim de semana chuvoso que passei na casa de minha prima Monica Koester. Seu pai, natural de Hamburg, vindo de uma família de artistas e representantes consulares na Alemanha, a tinha presenteado com um estojo de tinta a óleo. Daí em diante minha mãe me presenteou com material de pintura, e aos 14 anos tive uma professora particular, Ligia Dondreia (não sei ao certo o sobrenome), que adorava os pintores e os músicos renascentistas. Na casa de meus pais, a casinha logo se tornou meu ateliê, e o quarto de empregada meu laboratório fotográfico, mesmo quando eu era aluna do Colégio Equipe. Aliás, um colégio que levava a sério a aprendizagem de arte. As aulas - cinema, literatura, artes plásticas e teatro - eram dadas uma tarde por semana, depois do horário normal das outras disciplinas. E assim passei, desde cedo, a ter um espaço para meu trabalho na casa de meus pais; e depois, durante a faculdade, em um terreno perto da casa de meus pais. Eles cosntruíram uma edícula que era meu ateliê, com prensa litográfica e estúdio de fotografia.

2. Quanto tempo você tem estado em estúdio?

Y.G. Desde que a faculdade passou a ser o que é, com uma carga absurda de tarefas burocráticas, tenho passado menos tempo no ateliê e mais diante do computador, escrevendo artigos, pesquisando na internet, elaborando relatos, preenchendo editais para angariar fundos para os projetos. Mas antes, quando entrei na UDESC no cargo de professora de pintura, as manhãs todas eu passava no ateliê, e algumas tardes por semana. Mesmo com duas crianças para cuidar, minhas filhas Cora e Ina, o tempo era mais elástico e dava tempo de pintar, desenhar, nadar e cozinhar. Tenho agora, recentemente, voltado para meu ateliê, mas ainda está confuso. Muitas peças para serem restauradas, chassis que



devem ser trocados, armários que estou pintando, mapotecas ainda por serem organizadas. O computador que tenho no ateliê não uso para edição de vídeo ou de imagens, usu-o só para ouvir música.

3. Quando você começou a trabalhar neste espaço?

Y.G. Antes da mudança de São Paulo morávamos em um apartamento minúsculo. Passei a trabalhar em minhas xilogravuras na prefeitura municipal dentro de uma sala onde inaugurei um curso de xilogravura, tendo como alunos Arian Grasmück, Tadeu Bittencour e Marilena Schramm. O Rubens frequentava, na época, o ateliê de Elke Hering, que o convidou para repartir o espaço do ateliê instalado em sua casa. Depois, em Blumenau, alugamos uma casa no bairro da Velha, uma casa que tinha o problema de ser inundada pelas chuvas torrenciais, mas que nos oferecia o andar todo de baixo que era amplo, onde instalamos nosso ateliê. Quando nos mudamos para Florianópolis nossa casa alugada era junto à via Expressa, na entrada da cidade, em Coqueiros. A casa era mal localizada, com assaltos, acidentes de carro, mas era também espaçosa no andar de baixo onde novamente instalamos nosso ateliê conjunto. Nossa casa no Sambaqui foi construída a partir de 1989. Viemos morar nela em julho de 1990. Nossos ateliês (que são dois, um no andar de baixo, que é o do Rubens, e outro no andar de cima, que é o meu, um para cada um), ainda não estavam prontos, não contavam com portas ou janelas. Mas logo passamos a habitá-los e a criar neles. Lembro-me de que no começo o Rubens não queria tirar sua marcenaria de meu ateliê, o que era muito prejudicial, já que minha produção maior era em papel, aquarela ou gravura, e o pó da madeira é ácido, manchava os papéis e se infiltrava nas gavetas das duas mapotecas que eu havia trazido de São Paulo. A prensa litográfica, que veio com a mudança de São Paulo, não tinha muito lugar. Era pesada demais para subirmos com ela para meu ateliê. O laboratório fotográfico ficou um bom tempo encaixotado. A química do laboratório havia encarecido demais e eu não comportava esse custo. Logo, meu ateliê ficou apenas um ateliê de pintura, tendo vendido meu laboratório fotográfico e minha prensa litográfica.

4. A localização do seu estúdio influenciou seu trabalho de alguma forma?

Y.G. Sim, mas mesmo antes de me mudar para Florianópolis eu abordara o mar em minhas gravuras "O mar descrito por cegos" e "O mar é roxo". "Verde são seus olhos azuis", duas xilogravuras à base d'água que fiz antes de vir morar em Florianópolis. Outras pinturas eram referentes à massa de



água deslocada da piscina (na época eu praticava natação no CAOOC, atrás do Hospital das Clínicas). Mas os espaços externos e internos (como o do corpo em gestação) influenciaram, pois em Blumenau a gravura que realizei logo após minha mudança, e que foi exposta no Grand Palais em Paris, uma curadoria de Aracy do Amaral de gravadores brasileiros, retratava o sol batendo nos degraus da escada que ia da cozinha para nosso ateliê; e em outras, nitidamente, podia se notar o corpo ou melhor o útero (casa). Acabei depois, mesmo que incomodada, incorporando os riscos que as matrizes de xilogravura sofreram no traslado de São Paulo à Blumenau. Quando comecei a série de pinturas, que depois desdobrei em outras mídias, "Mar como Morte" (fotografia, vídeo e performance) e depois já como "Mar Memorial Dinâmico" (na plataforma multiusuário Ciberestuariomanguezais.ning.com, com a contribuição e mapeamento de vários participantes) a visão do mar do meu ateliê foi importante. Observei a demarcação do mar, com taquaras de bambu, o mar antes incomensurável, símbolo do inconsciente, nos lotes de criação de ostra.

5. Você pode descrever um dia típico em sua vida? Seja bem específica, com horários e procedimentos.

Y.G. Costumo caminhar pela manhã, ou fazer Pilates, ou andar de Stand Up. Verifico meus emails, coloco minha correspondência em dia. Faço almoço. Arrumo minha casa. À tarde, coloco meus textos e livros, que agora estou organizando, em pauta para revisões. No fim da tarde, deito no chão duro para relaxar. Depois tomo banho e lanchamos. Estou sofrendo para autorregular um horário em meu ateliê sem atender a outros pedidos e telefones. Confesso que o maior prejuízo de trabalhar burocraticamente é a noção de tempo. Perdi a possibilidade de divagar e ficar usufruindo de um tempo expandido que, acho, todo processo de interiorização necessita.

6. Você costuma ouvir música, rádio, TV quando está trabalhando, e isso afeta o seu trabalho?

Y.G. Sim e não. Às vezes coloco no Grooveshark Devendra ou Ivan Villela ou Almir Sater. Acho que a música dá uma nostalgia ou euforia. Acaba te levando demais para o alto ou para baixo. O trabalho pede mais do que só o embalo da música, pede também soluções que exigem ordenamento de pensamento.

7. Que tipo de tintas que você usa?

Y.G. Pigmento em pó e têmpera a ovo de preparo caseiro, aquarela; e para as gravuras, guaches, pois imprimia à base d'água.



8. Fale-me um pouco sobre sua paleta de pintura?

Y.G. Eu costumo usar poucas cores e misturá-las. Uso também o resto de tinta que está no godê de porcelana. Antigamente, como minha pintura era sobre camadas transparentes, eu acostumava anotar a sequência das camadas, para poder repetir o mesmo tom. Por exemplo, a cor que parece ser dourada, era uma mistura de branco, roxo e amarelo.

9. Existem objetos específicos (no ateliê) que têm um significado importante para você?

Y.G. Acho que não. Costumo trazer e levar pedaços de folhas, borboletas mortas e outros. Mas acho que não mais. Costumava pregar desde frases, anotações, pinturas e fotos que, mesmo sem sentido, acabavam influenciando o processo. Na época de minha produção gráfica, eu colava na parede inúmeras versões do mesmo trabalho, desde o esboço inicial ou a prova de estado, até a versão final. Muitas correções eram feitas com guache branco sobre as provas, ou mesmo com estilete, recortando o trabalho.

10. Você tem ferramentas que são exclusivas para o seu processo criativo?

Y.G. Não. Talvez apenas o borrifador de água. Na gravura sim, todos os utensílios eram criados para o processo, já que tive de adaptar a técnica da entintagem japonesa para os materiais brasileiros.

11. Você trabalha em uma pintura (ou gravura ou projetos) de cada vez ou várias ao mesmo tempo?

Y.G. Costumo abrir várias folhas de papel ao mesmo tempo, e nas telas iniciar pelo menos duas ao mesmo tempo, antes delas serem esticadas. Na gravura, como as matrizes eram por perda, eu usava a mesma matriz como combinações diferentes, o que resultava em gravuras diferentes. Mas a questão não é multiplicar o processo e os resultados, mas experimentar mais para poder se chegar mais perto do que se quer.

12. Quantas vezes você limpa seu estúdio e qual o efeito disso sobre seu trabalho?

Y.G. Gosto de meu ateliê limpo, o chão ao menos. Gosto dele com luz. Mas em um processo, por exemplo, de impressão, nada pode ser interrompido até que se acabe a edição. É como uma partida de tênis. Na pintura, o arredor também não pode ser mexido.



13. Quando você está pensando em seu trabalho, onde você costuma se sentar ou ficar?

Y.G. Como em minha vida tive de viajar e de estar em vários lugares, fiquei sem um lugar específico para pensar meu trabalho. Antes do estágio de doutoramento, quando ficamos um ano em Michigan, meu ateliê só tinha sido frequentado por mim - não gosto de muitas pessoas entrando e saindo do meu ateliê e tenho o costume de esconder e fechar o que faço, e não expor - mas, neste período, alugamos nossa casa para um casal de artistas, e ela, Sofia, acabou dando festas e aulas em meu ateliê. Tive a impressão de que minha energia guardada naquele espaço fugiu. Só agora, depois de 13 anos, consigo perceber que estou novamente dinamizando o espaço. Muitas vezes, visitando lojas de materiais diversos, tenho vontade de experimentar, por exemplo, sacos plásticos coloridos, ou anzóis de pescadores, ou manta magnética, e acabo incorporando em meu processo. Alguns de meus trabalhos são executados por outros e apenas coordeno. Em Blumenau, descobri uma fábrica de formas de pão em ferro. Alguns de meus trabalhos usaram estas armações, ou estes artesãos. Depois descobri, em Florianópolis, os banhos de metal. Alguns de meus trabalhos em ferro e em lona receberam banho de cobre.

14. Como você escolhe ou cria os títulos?

Y.G. Os títulos são, para mim, tudo, pois também escrevo. A palavra e a frase são fortes, capazes de desencadear muitos processos em técnicas e mídias diferentes.

15. Você tem assistentes?

Y.G. Não.

16. Alguma vez você trabalhou para outro artista?

Y.G. Não.

17. Como uma artista, você tem um lema ou credo?

Y.G. Não deixar quebrar a energia. Se um processo é moroso, adoro pensar que você pode conduzir para dançar, nadar ou outra coisa.

18. Que conselho você daria a um jovem artista que está começando?

Y.G. Poder se conhecer, primeiramente. Ter conhecimento de várias mídias e processos, mas, sobretudo, poder trabalhar consigo mesmo. Ter um ambiente que dialogue com sua subjetividade. Ter interlocutores é muito importante para não se definir sozinho e desidratado.







Rubens Oestroem³

Entrevista feita com o artista Rubens Oestroem. O modelo de questionário teve como referência o livro de Joe Fig, *Inside The Painter's Studio* (Princeton Architectural Press, 2009)

1. Em que momento você se considerou um artista profissional, e quando se sentiu capaz de se dedicar à arte em tempo integral?

R.O. Ocorreu no passar de muitos anos. Minha formação levou um tempo exagerado pois venho do interior onde os primeiros contatos com a pintura eram bastante primários. Tirei a grande sorte quando fui para a Alemanha para estudar na academia de Düsseldorf e mais tarde em Berlim. Somente aos trinta anos de idade me senti mais seguro para me dedicar totalmente às artes, mais especificamente em 1985, quando retornei ao Brasil e tive meus quadros expostos na Bienal de São Paulo. Não considero a arte algo profissional e sim uma benção. Atualmente, estou em condição de me dedicar totalmente à arte, mesmo que não financeiramente.

2. Quanto tempo você tem estado em estúdio?

R.O. É importante estar o máximo de tempo em seu espaço de trabalho. O processo de criação depende muito do conhecimento dos materiais. Muitas vezes fico horas no estúdio apenas meditando e pensando sobre aquilo que aos poucos se vai fazendo presente na obra. Uma vez descoberta a ideia como um todo, então sim, mãos à obra. É muito processo de pintura, muito processo de preparação de diversos materiais agregados à pintura. Enfim, há necessidade de se envolver totalmente para que se tenha o

³ O artista Rubens Oestroem nasceu em 1953 em Blumenau/SC e desde 1988 reside na cidade de Florianópolis/SC. É gravador, escultor e pintor. Entre os anos de 1970 e 1973, estudou escultura com Elke Hering, Blumenau/SC; de 1975 à 1979 estudou gravura e pintura na Escola Superior de Artes de Dusseldorf/Alemanha; de 1979 à 1984 cursou Mestrado de Pintura na Escola Superior de Artes de Berlim/Alemanha, com Max Kaminski, Bernd KoBerling e Kuno Gonschoir e em 1984/85 cursou Pedagogia de Artes, também pela Escola Superior de Artes de Berlim/Alemanha. Desde o final de década de 70 participa de diversas exposições individuais e coletivas no Brasil e fora dele.



máximo de concentração. Muito dificilmente se consegue trabalhar com mais gente no estúdio.

3. Quando você começou a trabalhar neste espaço?

R.O. Desde 1990 neste espaço do Sambaqui. Mas anteriormente sempre alugávamos casas com espaço suficiente para se ter um ambiente de trabalho. Na minha época de academia de arte - Escola Superior de Arte, em Berlim - fui muito privilegiado com os grandes espaços da academia e com os horários vantajosos que se iniciavam às 9h da manhã e iam até às 21h da noite.

4. A localização do seu estúdio influenciou seu trabalho de alguma forma?

R.O. Com certeza. Nestes últimos 26 anos, instalado em meio à natureza de uma área rural, com o privilégio de estar de frente ao mar, me transportou para aquilo que é todo o sonho de artista. Um espaço único, rodeado de natureza por todos os lados, que faz com que você conviva com o crescimento de árvores e vegetação. Tanto que me empenhei quase metade deste tempo em organizar o jardim e fazê-lo reviver com todo o vigor. Portanto, é a linguagem orgânica da vegetação junto a um sonho de arquitetura, da qual nos empenhamos com muita dedicação, desde os primeiros esboços até a construção de fato da casa, que foi desenhada a seis mãos (Rubens, Yara e o Cláudio Kock, arquiteto e amigo).

5. Você pode descrever um dia típico em sua vida? Seja bem específico, com horários e procedimentos.

R.O. Acordo cedo, tomo café, passo pelo meu estúdio, ligo o rádio. Vou para o jardim, e rego plantas. Às vezes vou para o mar e fico observando o mar e as pedras, os troncos velhos que flutuam. Depois, volto para o ateliê. Na parte da manhã é quando tenho mais capacidade de desenvolver questões na obra artística, devido à minha concentração e condição física. À tarde, vejo mais catálogos e, quando tenho uma obra importante, dou continuidade àquilo que já está iniciado. Mas sou capaz de mexer no jardim, cortar grama, fazer muretas, acimentar o que for necessário para as plantas, e consigo voltar novamente à marcenaria na confecção de meus objetos tridimensionais. Pelas 17h, me sinto exausto e necessito me distanciar da casa e dos compromissos, e então passeio com meu cachorro por uma hora. Quando retorno, já escuro, fico observando o pôr do sol ou o reflexo dourado da luz do sol no mar. Entro, tomo banho e lanche. À noite não faço quase nada.



6. Você costuma ouvir música, rádio, TV quando está trabalhando, e isso afeta o seu trabalho?

R.O. Sim, costumo ouvir rádio e algum CD de Jazz e, sem dúvida, afeta o ritmo de meu processo nas diversas atuações para bem. Mas muitas vezes desligo para que não me desconcentre.

7. Que tipo de tintas que você usa?

R.O. Tinta acrílica, ou melhor, resina acrílica com pigmento e outros diversos materiais orgânicos. Mas também costumo misturar óleo com acrílico. Guardo cinzas, diversas terras, serragem, pó de mármore, limalha de ferro, ceras como carnaúba, tronco de madeira, tocos, pedras, malhas e tecidos diversos, poliuretano expandido e também uso máquina de costurar, pois algumas obras necessitam de um processo de estofamento. Muito de meu processo se inicia no chassi, no trabalho de marcenaria, que já é pensado em função da pintura. Assim, as madeiras, as colas, a maneira de pregar e tensionar o material são parte do processo.

8. Fale um pouco sobre sua paleta de pintura.

R.O. Uso, ultimamente, camadas de veladuras que vão desde as cores até o branco. A colagem com lona, que funciona como relevo, e formas rasgadas da lona. Costumo usar máscaras com fita adesiva, e coloco na forma negativa, acrescida com resina acrílica, materiais diversos como carvão moído, pó de mármore, limalha de ferro e pó de madeira. Assim, a ferrugem faz parte de minha paleta, após a oxidação com a água do mar.

9. Existem objetos específicos (no ateliê) que têm um significado importante para você?

R.O. Cascas de árvores, troncos velhos, material descartável que reutilizo, principalmente, os que o mar traz de volta. O chão gotejado de tinta, onde faço esboços diretamente no chão e acabo por desenhar formas geométricas. Gosto de ter meus trabalhos expostos ao meu redor, seja no estúdio ou na casa, porque são motivos de pesquisa.

10. Você tem ferramentas que são exclusivas para o seu processo criativo?

R.O. Sim. Tenho sargentos especiais para montagem de chassi de tela. Como faço minha própria tela, uso alicates, grampeadores. Uso também chaplonas e mantas plásticas para recortes e máscaras; fitas adesivas para máscaras; mangueira com água para jatear a pintura ainda fresca ou ajudar na dissolução da tinta quando não seca totalmente e



também no amassamento de telas que não deram certo para um reaproveitamento.

11. Você trabalha em uma pintura (ou gravura ou projetos) por vez ou várias ao mesmo tempo?

R.O. Vários ao mesmo tempo. Reutilizo materiais de um processo para o outro. Agora inclusive, na escultura em madeira, enquanto acontece a secagem de uma obra, costumo trabalhar na outra. Muitas vezes existe uma exaustão num tipo de linguagem. Então costumo descansar em outros processos menos exigentes.

12. Quantas vezes você limpa seu estúdio e qual o efeito disso sobre seu trabalho?

R.O. Costumo varrer muito pouco, uma vez por semana. Mas no final do ano costumo pintar o chão que acaba sendo uma obra também. Como já disse, sempre está propenso a algum Design.

13. Quando você está pensando em seu trabalho, onde você costuma se sentar ou ficar?

R.O. Entre a luz e a obra, sentado em meu estúdio, ou quando estou andando com meu cachorro no fim de tarde. Muitas vezes isto acontece no momento mais inoportuno possível. Então só me resta anotar esboços rápidos para não me esquecer.

14. Como é que você escolhe ou cria os títulos?

R.O. De maneira sintética e poética, ou, muitas vezes, para simples identificação.

15. Você tem assistentes?

R.O. Não.

16. Alguma vez você trabalhou para outro artista?

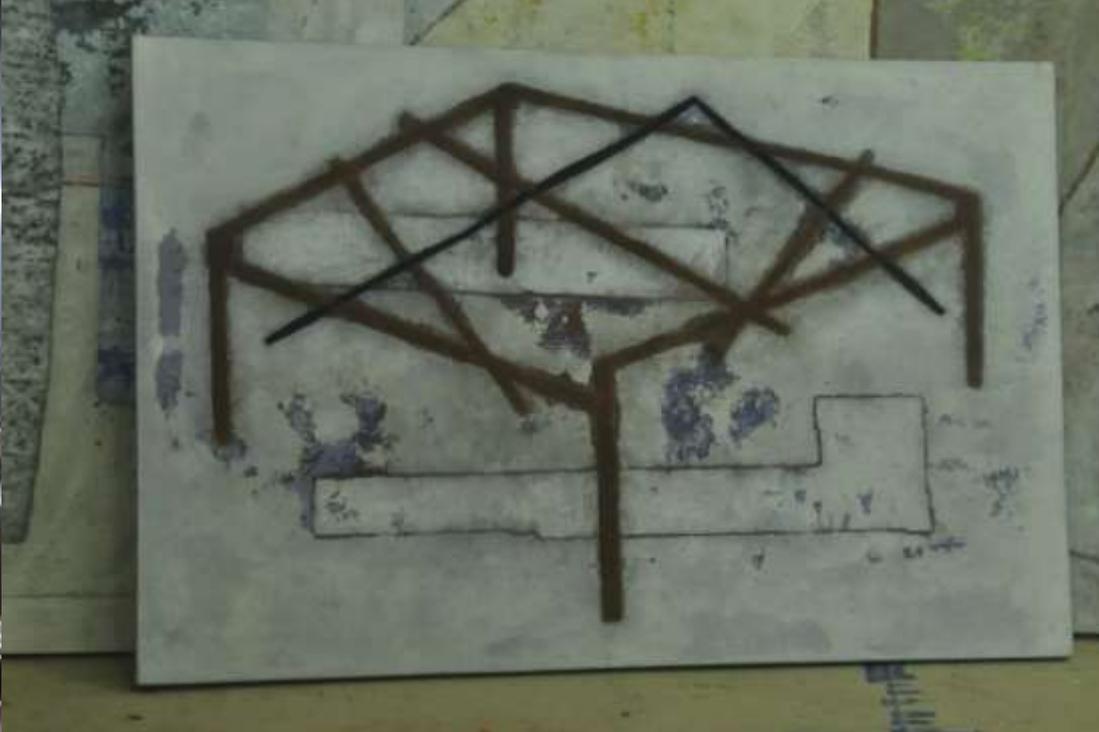
R.O. Sim, para a realização da exposição de Buren, Kienholz e Kournellis, em Berlin.

17. Como um artista, você tem um lema ou credo?

R.O. Creio que o ser humano bom é a coisa mais maravilhosa sobre a face da terra.

18. Que conselho você daria a um jovem artista que está começando?

R.O. Aconselho a ele ter o máximo conhecimento do que se produz para que sua subjetividade esteja mais apurada possível, e que procure um certo isolamento das coisas mundanas, que acredite em sua capacidade artesanal e intelectual, que esteja sempre preparado para a pesquisa que lhe venha ocorrer.





Ensaio



Cartografias artísticas⁴

Vanessa Costa da Rosa

A cartografia, para além da especificidade geográfica de estudo e formulação de mapas da superfície terrestre, pode ser compreendida como instrumento que estimula mapeamentos e vivências contemporâneas sobre o mundo. Por isso ela tem sido tema e prática de produções e processos nas Artes Visuais e na Arte Educação.

No texto *Cartografias e Territórios: Cartografias artísticas, sociais - Territórios poéticos, políticos*, Lilian Amaral nos apresenta a cartografia como sendo *uma forma de representação de fenômenos no espaço*. Muitas vezes essa representação se dá através do mapeamento desses espaços e esse mapear é uma maneira de apropriar-se do território, de interpretá-lo de várias formas possíveis, *sejam elas físicas, mentais ou sensoriais*. As ações cartográficas podem ser *acontecimentos, relações sociais ou afetivas que se materializam ou não no espaço*. Sendo assim, a cartografia é o lugar onde se articulam diversos tempos, memórias e narrativas, onde a experiência acontece.

~~descontínuas, na produção de novas solidariedades.~~ Pois as cartografias são apropriações do espaço num processo criativo de empoderamento e de consciência do espaço. Nas discontinuidades do cotidiano estão suas possibilidades de reflexão, atuação e reinvenção. 5

⁴ Texto desenvolvido durante as aulas da disciplina Sobre Ser Professor Artista, ministradas pela Prof^a. Dr^a. Jocielle Lampert, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da UDESC.



O cartografar muitas vezes dá visibilidade ao que é oculto ou abafado. Através de experiências, ações e apropriações a cartografia traz à tona questões políticas sobre o espaço que antes eram negligenciadas. O artista distribui, constrói e ramifica sua cartografia sob o espaço. No texto *Cartografia ou de como pensar com o corpo vibrátil*, de Sueli Rolnik, o cartógrafo aparece como sendo aquele que *quer mergulhar na geografia dos afetos*⁶. A autora também nos chama atenção para a não preocupação com referências teóricas rígidas, pois a cartografia é considerada teoria para o cartógrafo. Ela é a teoria que se dá na paisagem, na experiência.

Relatos de processos cartográficos

No texto *Museu Efêmero: narrativas artísticas contemporâneas y patrimonio - Mobilización de relaciones entre personas y bienes culturales*, Lilian Amaral nos fala como um grupo de pessoas de lugares diferentes passou a pensar a cartografia em espaços urbanos de cidades como São Paulo e Barcelona. Baseados no conceito de mundo como um museu aberto, onde as cartografias artísticas, culturais e sociais se articulam, o projeto *Museu Efêmero* atua como um *observatório de territórios e busca desenvolver processos criativos que se conectam com determinadas atividades sociais locais*⁷. Lidam com contextos pequenos de comunidades e é a partir da análise dos problemas vistos nesses microcontextos que surgem as ideias para serem realizadas por grupo de pessoas de diversas áreas. Essas

⁵ AMARAL, Lilian. Cartografias e territórios: Cartografias artísticas, sociais - Territórios poéticos, políticos.

⁶ ROLNIK, SUELI. *Cartografia ou de como pensar com o corpo vibrátil*. Disponível em: www.pussp.br/nucleodesubjetividade/textos/suely/pensarvibratil.pdf

⁷ AMARAL, Lilian. *Museu Efêmero: narrativas artísticas contemporâneas y patrimonio - Mobilización de relaciones entre personas y bienes culturales*.



ideias tornam-se projetos que buscam criar uma interação com o espaço social, gerando situações e ações que dialoguem com o entorno do local e com suas complexidades sociais. O conhecimento e estudo deste espaço são importantes para poder escolher uma temática que seja determinante para aquele contexto.

Em outro texto intitulado *Workshop: M.A.D. - R.U.A. - Mapeamento Artístico Digital - Realidade Urbana Aumentada*, encontramos um relato detalhado de Lilian Amaral sobre o Workshop - Projeto MAD - RUA. O evento buscou pensar sobre as questões relacionadas ao museu aberto e as produções artísticas como cartografias sobre o espaço.

Sobre o que seria o Workshop, Lilian argumenta, logo no início de seu relato, esclarecendo o sentido do evento, seus participantes e a forma como o grupo entende a cartografia social:

O Workshop M.A.D – R.U.A Mapeamento Artístico Digital – Realidade Urbana Aumentada, é um espaço criativo interdisciplinar, onde convergem artistas, antropólogos, sociólogos, ativistas e pessoas interessadas no desenvolvimento de cartografias artísticas e sociais em contextos urbanos, no âmbito da confluência entre Arte-Ciência-Tecnologia-Sociedade.⁸

No evento além das discussões com o grupo presente, os participantes trocaram experiências com artistas convidados através de videoconferências. Assim, experiências de projetos realizados em outras partes do mundo como Espanha, Portugal e Uruguai foram compartilhadas.

Durante o Workshop, houve momentos de campo onde os participantes puderam captar sons em espaços da cidade, que mais tarde se tornaram parte de um trabalho de criação coletiva. O *video mapping* intitulado *Miradas em Trânsito* se concretizou ao final do Workshop e dias depois foi exposto ao público.

⁸ AMARAL, Lilian. *Workshop: M.A.D. - R.U.A. - Mapeamento artístico digital - Realidade Urbana Aumentada*, SP: 2013.



Sobre as conversas realizadas nas videoconferências, mencionarei uma delas com a qual construirei uma ponte com uma experiência particular. Essa é a videoconferência com a artista Verônica Conte, de Portugal. Na conversa a artista fala sobre seu projeto *Vivercor*, que foi a base de seu doutorado em Buenos Aires. Para contextualizar o projeto, Verônica iniciou sua fala fazendo uma crítica às ações supostamente comunitárias, apresentando em seguida seu projeto, que teve início a partir de uma pesquisa na pequena e tradicional aldeia de São Cristóvão em Portugal. As ações que davam corpo ao projeto tratavam, em um primeiro momento, de reconhecer a história do local e de seus habitantes subjetivamente para, em seguida, elaborar projetos visuais para pinturas das fachadas de cada casa do local - projetos estes que deveriam ser inspirados na cultura daquela comunidade. Por último, a execução das pinturas seria realizada sobre a fachada das casas com o consentimento de seus moradores e, em alguns casos, com a ajuda dos próprios moradores da casa.

O projeto de Verônica lembrou-me de experiência que tive, semelhante em sua estrutura de formulação, mas com diferenças na prática. O projeto que participei foi realizado junto à turma de Artes Visuais, na Universidade da Região de Joinville - UNIVILLE, quando era acadêmica do 2º ano do curso de licenciatura em Artes Visuais.

Os professores responsáveis por encabeçar o projeto lecionavam as disciplinas de Produção Cultural e de Gravura. Eles nos abordaram com a proposta do projeto já estruturada e esta contaria como pontuação final da disciplina de Produção Cultural. Assim sendo, todos os alunos participaram do projeto, que também foi dividido em partes semelhantes aos projetos de Verônica.



O nosso projeto foi desenvolvido em um Conjunto Habitacional - COHAB do bairro Aventureiro, na cidade de Joinville. Por ser um conjunto habitacional, as casas eram todas do mesmo formato e tamanho, tendo sido projetadas e realizadas com o auxílio do governo e vendidas por valores simbólicos às famílias do local.

Para a realização do projeto, os alunos foram divididos em duplas, e cada dupla foi responsável por uma das casas do local. Em um primeiro momento, tivemos contato com as famílias do lugar. Em duplas, entramos nas casas e conversamos com os seus habitantes sobre o projeto, sobre o que estávamos propondo e, principalmente, sobre questões relacionadas ao cotidiano deles, suas origens, seus desejos e memórias. Foi o momento que chamamos de coleta de dados e de entrevista. Nessa etapa, eu e minha companheira de dupla nos relacionamos muito bem com o casal visitado. Eles eram do nordeste do Brasil e sentiam muitas saudades do mar. Ambos eram bem jovens e estavam há alguns poucos anos morando na cidade. Lembro-me muito desse detalhe do mar e inclusive foi esse recorte da conversa que levamos como referência para o projeto de pintura da casa.

Depois da entrevista, retornamos à universidade e lá elaboramos em duplas os projetos de pintura da fachada das casas. Em uma segunda visita, mostramos às famílias os projetos já prontos e recebemos a aprovação (ou não) do projeto para depois retornarmos em uma terceira visita para a execução.

Quando eu e minha colega retornamos para conversar com o jovem casal, infelizmente, não tivemos o projeto aprovado por eles. Por conta disso, não pintamos a fachada da casa e para nós o projeto parou por ali. Além de nós, acredito que mais uma ou duas duplas também não executaram a pintura por conta do pedido dos moradores da casa. No entanto, como o



projeto não havia acabado para o coletivo, eu e minha companheira de dupla fomos solicitadas a ajudar na execução das pinturas de outras casas, junto a outras duplas de alunos.

Quando li o texto sobre o projeto de Verônica percebi que talvez meus professores tenham se inspirado nele, mesmo não tendo apresentado para nós como fonte de referência. Eventualmente, foi apenas uma coincidência mesmo.

Com certeza, muitas questões diferenciam nosso projeto do de Verônica. Em especial, o que consigo perceber através da minha experiência e através dos relatos do texto de Lilian Amaral e do site do projeto de Verônica, é que, em primeiro lugar, os desenhos/protótipos de pinturas das casas do projeto *Vivercor* foram realizados com certo padrão visual bem elaborado e inspirado na cultura da comunidade local, diferente de nossa experiência onde cada projeto era bem diferente um do outro. Em nosso projeto, cada dupla pensou e elaborou sozinha o desenho de pintura da casa, sem pensar na cultura da comunidade local ou mesmo na visibilidade da comunidade ao final da pintura das casas, o que hoje posso considerar problemático, pois não pensamos no convívio coletivo da comunidade para além da subjetividade dos habitantes de cada casa.

Em segundo lugar, em nosso projeto, houve problemas na execução das pinturas das casas, pois a nossa inexperiência com pintura mural, além da falta de tintas e materiais necessários para uma pintura de qualidade e de boa execução, fizeram com que a produção das pinturas não fosse suficientemente bem elaborada. Considerando isso hoje, pode se dar margem a pensamentos que estigmatizem a comunidade local, com falas como *'pra quem é, tá bom'*, imprimindo uma feição assistencialista ao projeto.

Essas questões e problemas não eram, e nunca foram, a intenção do grupo. Mas o fato é que deveriam ser repensadas e consideradas por nós, em especial ao que se refere à aparência assistencialista, o que considero mais grave.

Mesmo com todos os problemas apresentados, lembro-me de ter sido uma experiência muito importante para mim, principalmente quanto ao contato com os moradores da casa e suas histórias. Até hoje não esqueço a saudade do mar que via em seus olhos enquanto conversávamos.





MOSTRA DOS ACADÊMICOS
DO 3º ANO DE ARTES VISUAIS

Curadoria: Franzoi

13 de agosto de 2009 às 20h.

Adriana Maia
Ana Claudia Artioli
Daniel Arcuri
Debora Mattos
Fabiana Martendal
Jaqueline Gonçalves
Larissa Miller

Lauze Onofre
Leonardo Longen
Mariana Fuccio
Patricia Schubert
Sol Lyle
Vanessa Rosa
Viviane Baschirotto

Local: Associação dos Artistas Plásticos de Joinville - AAPLA
Cidela Cultural - Rua 15 de Novembro, 1383 - América

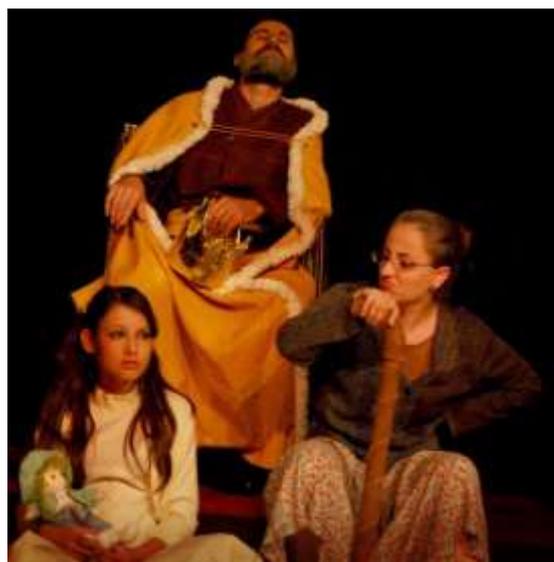
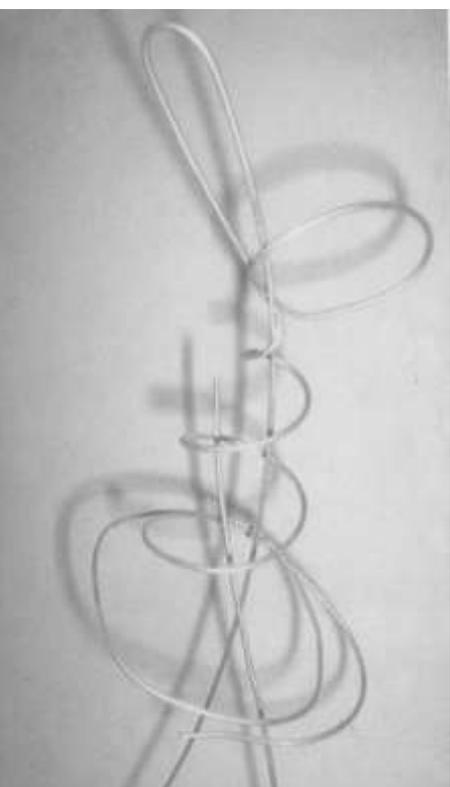
APÓS:



REALIZAÇÃO:



Desenhos, rabiscos, esculturas, teatros, instalações, fotografias, exposições, vivências e experiências em arte.





Cartografia - um relato de experiência

Enquanto cursava especialização em História da Arte na Universidade da Região de Joinville - Univille, nos anos de 2012 e 2013, tive a oportunidade de pensar sobre cartografia e como minhas memórias e vivências poderiam ser compreendidas a partir de um 'mapa' cartográfico. Essa experiência só foi possível através das aulas ministradas pela Professora Maria Cristina Pessi na disciplina de Metodologia do Ensino Superior, no ano de 2013. Aliás, lembro-me claramente de seu semblante atento, alegre e paciente durante as aulas.

Foi durante aquelas aulas que tive o primeiro contato com a cartografia. Dentro de discussões sobre teorias da Educação em Arte e sobre as vivências do professor como docente, a professora Cristina nos levou a pensar sobre nossas próprias práticas pedagógicas e cotidianas, sobre os interesses que nos levaram para o campo da arte e sobre nosso cotidiano e afetos, a fim de construirmos ao final da disciplina um 'mapa' que falasse sobre a unidade dessa construção que nos levou a estarmos ali.

Eu, assim como algumas pessoas da turma, já era formada em licenciatura. Nós não éramos a maioria da sala, pois lá havia também jornalistas, arquitetos e até mesmo advogados - uma turma bem eclética. Mas, desse grupo de mais ou menos 8 alunos licenciados, pelo menos 6 já vivenciavam a prática docente. Lembro-me que para mim, que havia sido formada recentemente, em 2011, e que entrara no mundo do ensino ainda no início de 2012, as aulas foram um momento muito importante para pensar a docência e rever meus interesses sobre Arte e sobre os rumos que queria seguir.



A proposta cartográfica vinha, como referência, da experiência vivenciada pela própria professora em sua tese de doutorado *Ilustro Imago - professoras de arte e seus universos de imagens*, USP, 2008. A tese é uma abordagem de pesquisa inspirada e norteadas por imagens. Essas são fotografias feitas pela professora Cristina de imagens do universo de professores de Arte. A imagem é vista com especial atenção pela professora, mostrando a importância delas para a construção de projetos de ensino, de repertório sensível pessoal e artístico, de formação e de prática artística:

imagens. São muitas as imagens ao longo de uma vida. São muitas as imagens ao longo de uma formação na área de arte. São várias as obras de arte ou suas representações que desencadearam projetos de ensino. São inúmeras as imagens marcantes entre as pessoas e o cotidiano, o mundo natural, o mundo construído, o poético mundo nano ou o imponente mundo universal.

9

Durante nossas aulas a professora sempre pontuou a importância do professor ser também um criador, um produtor do sensível através de imagens, de experiências artísticas e também de seus escritos pessoais. Em sua tese ela fala sobre isso a partir das imagens dos professores, tanto as que estes levam para a sala de aula como referência aos alunos, assim como suas imagens pessoais que estão presentes em seus cotidianos, e ainda as que fazem parte do repertório criativo dos professores em suas anotações, registro e produções artísticas. Como ela mesma argumenta ao falar da divisão das fotografias que registram esses universos de imagens particulares:

⁹ PESSI, Maria Cristina. Tese de doutorado: *Ilustro Imago - professoras de arte e seus universos de imagens*, USP, 2008, p.17.



Por uma repetição de elementos da foto ou variação de contexto, as fotografias foram divididas em: **Isto é arte** – as imagens apresentadas na sala de aula; **Cotidiano** – algumas representações do universo visual das professoras; **Produções** – criações produzidas pelas professoras. Acredito que as imagens apresentadas nestes três grupos realmente contribuirão para refletir sobre a problemática evidenciada na tese.

As imagens do **cotidiano** e de **produções** foram basicamente o ponto de partida para que pensássemos nossas produções durante as aulas, uma vez que a maioria dos alunos não lecionava e por isso não tinham um repertório de imagens para usar em sala de aula.

Quando iniciei as aulas no mestrado da disciplina *Sobre Ser Professor Artista* percebi muitas questões que relacionavam ambas as discussões, as das aulas da professora Cristina e as da professora Jocielle Lampert. O pensamento que Cristina nos instigava era o de construir e possuir uma vivência de professor como criador, questão que se relacionava de imediato com a proposta da disciplina da professora Jocielle de que, como professores, também deveríamos experimentar ser artista, ser criador, vivenciar práticas em Arte.

A decisão de valorizar as imagens, as práticas artísticas, as narrativas, as vivências artísticas e pessoais, também é considerada por Cristina como um meio de pesquisa em Arte. Sua tese baseia-se justamente na imagem como elemento representativo de dados e questões teóricas sobre o horizonte da prática docente. Questão que também se relaciona com as discussões que tivemos em sala de aula na disciplina *Sobre ser professor artista* e que está presente no pós-doutorado da professora Jocielle, quando ela se baseia na prática do diário, da narrativa sensível de experiências, como meio de produção acadêmica de pesquisa, importante para o espaço da Arte:



Assim, também concebo este estudo como uma cartografia que surge de um rizoma (ou raiz), que pode ter no pensamento uma força performática, porque ancora-se sobre algo real. [...]

Alerto: este texto é um diário! Chamo de Deambulação os caminhos que percorri, percorro e continuo a planejar em percorrer. É um diário que apresenta conversas, situações, cartas, vivências pessoais e profissionais, reflexões sobre os livros que li e das aulas que planejei, e apresenta também, as ilustrações/imagens e anotações, que fiz ao longo da pesquisa de seis meses sobre o ensino da pintura.¹⁰

Em sua tese, a professora Cristina argumenta sobre a imagem como experiência em Arte e na vida, como formação e como espaço do sensível. Ela nos fala também sobre as mudanças das pesquisas em Arte que buscam formas alternativas para apresentar seus dados e argumentos, como ela mesma se aproxima com sua pesquisa baseada em imagens:

Desde o início da década de 1990 a investigação baseada nas artes está tendo um importante desenvolvimento com o propósito de explorar formas alternativas de investigação, de apresentação e de representação de dados. Barone e Eisner, em publicação², afirmam que pesquisadores estão experimentando formas de arte como modos alternativos de representar dados pesquisados. Incluem formas linguísticas: construção de narrativas e contar histórias; e formas não-linguísticas de pesquisa: pintura, fotografia, colagem, música, vídeo, escultura, filme e até dança. Segundo Eisner, modos não linguísticos podem apresentar a grande mudança para aqueles pesquisadores tradicionais para quem a palavra escrita tem sido a única forma de enunciar os achados de pesquisa.

11

Durante as aulas tivemos esse contato com a cartografia pensando a partir de nosso horizonte e de

¹⁰ LAMPERT, Jocielle. *Diário de Artista e Diário de Professor: deambulações sobre o ensino da pintura*. Relatório de pós-doutorado. Teachers College Columbia University em NewYork - USA, 2013, p.14.

¹¹ PESSI, Maria Cristina. Tese de doutorado: *Ilustro Imago - professoras de arte e seus universos de imagens*, USP, 2008, p.24.



nossas perspectivas sobre Arte e Educação e assim, no decorrer da disciplina, fomos formulando o que poderia ser o nosso mapa cartográfico, essa imagem que nos falasse sobre nós e tudo que nos move.

Eu construí duas produções baseadas na cartografia do meu cotidiano, uma produção prática artística na linguagem do desenho e outra um registro fotográfico de um espaço que apresentava aquilo que tomava maior parte do meu tempo cotidiano - as aulas de arte que lecionava para alunos do ensino médio da rede estadual de ensino. Essas duas produções me proporcionaram experiências importantes que me fizeram refletir sobre para onde estava indo meu caminho enquanto educadora e enquanto pessoa. Depois de muito me questionar sobre qual das duas produções escolher para apresentar em sala de aula, acabei por ficar com a que mais me deu prazer ao realizar, a produção de desenho.

Nunca tive a intenção de ser artista. Tive algumas tentativas sim, coisa que falarei em outro texto nesta revista, mas sempre cultivei um prazer imenso em desenhar e pintar, desde criança, mesmo não tendo domínio de técnica. E, para a produção do meu mapa cartográfico, eu escolhi então a produção que mais me cativava, escolhi desenhar. Foi um desenho que de início parecia-me fácil, mas que quando comecei a colocar em prática levou horas e horas para terminar. Minha ideia era fazer algo onde todas as questões em que eu estava envolvida estivessem presentes e que de alguma forma se relacionassem conforme suas proximidades e também conforme meu interesse por elas. Por isso, optei por fazer uma planta que se espalha como rizoma e sempre se expande, a trepadeira. Assim, as questões colocadas por mim apresentariam uma unidade, ainda que confusa, unindo-as.



Para poder falar sobre o grau de intensidade e envolvimento que tinha com as questões colocadas em minha trepadeira, resolvi usar as cores. Assim, as cores mais quentes se ligavam às coisas que mais me chamavam a atenção no momento, àquelas que mais me animava. Enquanto as cores frias mostravam as questões que estavam sendo laboriosas e cansativas para mim e que por ironia ou não tomavam o maior espaço de meu tempo e também de espaço em minha trepadeira.

Infelizmente, uma das questões que mais tomava conta do meu cotidiano era meu trabalho como professora da rede estadual de ensino e também era uma das coisas que mais



Produção artística cartográfica – desenho – 2012 – Vanessa Costa da Rosa



queria me afastar. Tinha acabado de entrar na rede estadual e descobrira o horizonte precarizado, maçante e desmotivador da educação pública abandonada pelo Estado. A escola que lecionava estava interditada, e por conta disso fazíamos uma jornada de trabalho altamente cansativa, tendo que lecionar em três espaços diferentes, onde fomos realocados para poder dar aulas a todas as turmas. Não tínhamos sala dos professores e nos intervalos ficávamos todos pelos corredores, à deriva, sem ter um local de descanso.

Pega de surpresa, nessa situação as aulas eram difíceis de serem executadas, principalmente as atividades práticas. Sem estrutura e nem perspectivas de retorno à escola, era muito difícil de lecionar sem ter espaços adequados para fazer uma aula prática, sem ter um aparelho para reproduzir imagens aos alunos, e em salas extremamente apertadas, em um calor de mais de 40° com apenas um ventilador para os 40 alunos e eu. Naquela situação, tendo o primeiro contato efetivo com alunos daquela faixa etária, depois do estágio escolar, eu acordava todas as manhãs e pensava em desistir. Foram sete meses nessa situação, com a escola em reforma e sem podermos retornar ao prédio. E esses sete meses acabaram por coincidir com as aulas que tivemos com a professora, e por isso minha cartografia mostrava minhas experiências de ensino nas cores mais frias de minha trepadeira.

Acredito que essa disciplina foi decisiva para mim justamente por isso: a cartografia chegou-me como um instrumento que me fazia repensar o que eu buscava estando em sala de aula e também me fazia questionar mais e mais sobre o espaço da educação pública. Durante esse tempo, aconteceram muitas coisas, tive que me adaptar, arrumar alternativas de trabalhar com os alunos em lugares nem um



pouco convencionais e também trocar algumas experiências boas e outras nem tanto. Uma das primeiras decisões que tive que tomar doeu muito no meu bolso, a compra de um aparelho projetor, senão seria impossível mostrar aos alunos reproduções de Arte que lhes chamassem a atenção. Lembro-me que foram praticamente 85% do meu salário do mês para comprar aquele aparelho, mas que valeu muito a pena e utilizamos muito, inclusive para ver os trabalhos desenvolvidos pelos próprios alunos.

Entre essas lembranças está também o dia em que nós professores nos unimos aos alunos e juntos fomos em 'procissão' ao centro da cidade para nos manifestar, reunindo-nos com outros estudantes e professores, pedindo providências para a realização de obras nas oito escolas interditadas, entre elas a nossa, naquele início de ano.

As aulas da professora Cristina e as imagens que desenvolvi são para mim um espaço especial de memória que me fizeram refletir sobre as questões de ensino de arte a partir de minha experiência na época. Já as aulas que tive no mestrado com a professora Jociele também me levaram a refletir sobre minha prática docente, sobre minhas escolhas e afastamento das práticas artísticas, agora em um outro contexto onde o turbilhão que havia vivido durante aqueles sete meses já havia passado e na memória já trazia outras melhores lembranças das aulas que lecionei por mais um ano depois do retorno ao espaço escolar.

Enfim, posso compreender hoje que a cartografia se tornou para mim um meio de interpretar a realidade cotidiana, de poder lidar com ela para repensá-la e recriá-la em busca de novas alternativas para a educação em Arte.



Produção artística cartográfica – fotografia – 2012 – Vanessa Costa da Rosa



Mostra Coletiva Olheiro da Arte CCJE revela os novos talentos das artes visuais

Curadoria: Fernando Cocchiarale – Coquetel de Abertura: 23 de fevereiro, às 19h – Exposição a partir do dia 24 de fevereiro de quarta a domingo das 12h às 19h.

Local: CCJE – Centro Cultural da Justiça Eleitoral – Rua Primeiro de Março, 42 – Centro – Rio de Janeiro – ENTRADA GRATUITA – www.olheirodaarte.com.br



Produção artística realizada durante a disciplina de Instalação na graduação em Artes Visuais. Exposta três vezes, sendo a 1ª na Universidade da Região de Joinville; a 2ª na mostra Olheiro da Arte no Centro Cultural da Justiça Eleitoral do Rio de Janeiro (Curadoria de Fernando Cocchiarale) e a 3ª na Mostra Entre-Imagens no SESC de Joinville (Curadoria de Alena Marmo). Consiste em um cubo vermelho com uma frase que pode ser lida em seu interior: *Eu aqui sozinho, e o outro?*

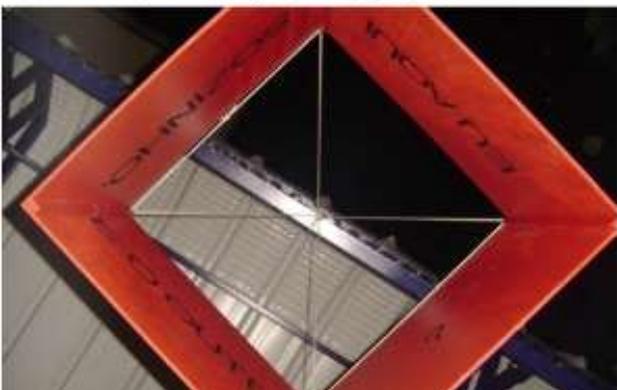


Sobre a artista

Graduada em Artes Visuais pela UNIVILLE, Bolsista no Programa Inst. Arte na Escola. Tem experiência como auxiliar de restauração e mediação de exposição. Fez vários trabalhos artísticos na graduação, expostos na universidade, como: instalações e performances. Participou da mostra Experimentus do 3º ano de Artes Visuais com trabalho Ócio Criativo - Ação Coletiva na Associação dos artistas plásticos de Joinville.

Sobre a obra

Um cubo vermelho dentro do espaço expositivo quando adentrado já não é mais algo apenas geométrico. O cubo torna-se um novo espaço, um ambiente a ser praticado. O espectador pode entrar nesse ambiente. O vermelho do cubo é uma cor densa que pode despertar uma tensão e um alerta ao espectador. No seu interior o cubo é recheado por uma frase que é no mínimo instigante "EU AQUI SOZINHO E O OUTRO?"; que se divide nas quatro paredes do cubo. Parede 1: EU AQUI; parede 2: SOZINHO; parede 3: E O OUTRO; parede 4: ? Dentro do espaço do cubo o espectador frente à pergunta é instigado a pensar sobre o assunto.



→ A bolbolita e o pi de goiabada → for
 olhos cegos → as gotas → a pupa → Col
 das festas → a pupa → Col



→ Desenho da infância: Homem jogando futebol, Caval
 do Uva. → Participação de teatro na escola

→ Curso na Casa da Cultura - Desenho-infância
 → Pintura de paredes, de caixas, de pequenos qu
 do meu quarto (13 anos) → 16 anos

também de palavras significativas → 16 anos
 → Paixão por literatura despertada → 16 anos;
 → Criação de poesias → livro artesanal de
 poesias selecionados de diversos autores
 e algumas minhas. → para amigos in
 17 anos → Coleção Mar

→ Coleção de Botões → Bolsa de Botões
 → participação de teatro longo → 17 an
 → Visita a exposições no MAJ 200
 → Participação em duas palestras de ci
 arte contemporânea do ILHS - profa Nadya
 ainda não a conhecia → 2006 → pale
 Carlos Asp e Raquel Stolf

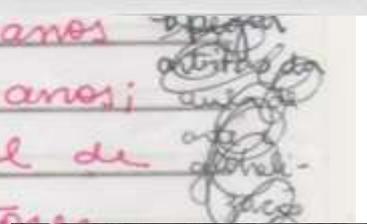
→ Participação das mostras de teatro da
 → Assista cinema na Cidadela Cult
 → Entrei na graduação em Artes Visuais

↓ ~~tem que ter um artigo dentro de~~
 Disciplinas que gostei: Pintura; Instalação;
 Desenho (+ou-), Signs Visuais; História da arte
 Brasileira; História da arte; Escultura.

colocar minhas ideias de produ → Capa de Botões / ~~Amadurecimento~~
 → Sempre quis pintar e desenhar, aprendeu
 fotos que estão no pendrive → Hamilton Macho

→ Procurou minha professora que me fez
 fez arte → Dora → talys colaja no site
 Paixão dos amigos. → Ubatuba. A viagem a Itália de
 a viagem e uma praia de est

→ A pedra da sena da Pexaria
 → A ilha e seu espaço de contemplação



→ A bolbolita e o pi de goiabada
 → olhos cegos
 → as gotas
 → a pupa
 → Col
 → das festas
 → a pupa
 → Col
 → Desenho da infância: Homem jogando futebol, Caval
 do Uva.
 → Participação de teatro na escola
 → Curso na Casa da Cultura - Desenho-infância
 → Pintura de paredes, de caixas, de pequenos qu
 do meu quarto (13 anos)
 → 16 anos
 também de palavras significativas
 → 16 anos
 → Paixão por literatura despertada
 → 16 anos;
 → Criação de poesias
 → livro artesanal de
 poesias selecionados de diversos autores
 e algumas minhas.
 → para amigos in
 17 anos
 → Coleção Mar
 → Coleção de Botões
 → Bolsa de Botões
 → participação de teatro longo
 → 17 an
 → Visita a exposições no MAJ 200
 → Participação em duas palestras de ci
 arte contemporânea do ILHS - profa Nadya
 ainda não a conhecia
 → 2006 → pale
 Carlos Asp e Raquel Stolf
 → Participação das mostras de teatro da
 → Assista cinema na Cidadela Cult
 → Entrei na graduação em Artes Visuais
 ↓
 Disciplinas que gostei: Pintura; Instalação;
 Desenho (+ou-), Signs Visuais; História da arte
 Brasileira; História da arte; Escultura.
 colocar minhas ideias de produ
 → Capa de Botões / ~~Amadurecimento~~
 → Sempre quis pintar e desenhar, aprendeu
 fotos que estão no pendrive
 → Hamilton Macho
 → Procurou minha professora que me fez
 fez arte
 → Dora
 → talys colaja no site
 Paixão dos amigos.
 → Ubatuba. A viagem a Itália de
 a viagem e uma praia de est
 → A pedra da sena da Pexaria
 → A ilha e seu espaço de contemplação



A experiência

O pensamento de John Dewey é hoje muito referenciado e citado quando o assunto é aprendizagem pela Arte. Como nos fala Alexis Clements em seu texto *Reconsidering John Dewey's Art as Experience*¹² (2013), Dewey propõe uma aprendizagem através da experiência em oposição à tradicional memorização de conceitos e assuntos. A Arte, nessa perspectiva, seria um meio pelo qual as experiências mais singulares podem acontecer, enquanto que o conhecimento passado apenas de forma verbal não se configura em uma experiência significativa, mas sim em uma experiência estritamente superficial.

No texto *Ter uma experiência* John Dewey nos fala sobre a experiência singular e como ela se configura e se difere das experiências comuns que temos diariamente. A experiência singular necessariamente é uma experiência estética, e a estética é muito mais complexa que apenas uma experiência de emoções em estado de êxtase. *Na verdade, quando significativas, as emoções são qualidades de uma experiência complexa que se movimenta e se altera. Digo quando significativas porque, de outro modo, elas não passam de explosões e irrupções de um bebê perturbado.*¹³ A experiência singular é uma trama que possui um desenvolvimento e, portanto, as emoções internas a essa trama são vistas como parte de um todo. Assim, *a experiência é afetiva, mas nela não existem coisas separadas, chamadas emoções.*¹⁴

¹² Texto disponível em: <http://hyperallergic.com/67081/reconsidering-john-deweys-art-as-experience/>.

¹³ DEWEY, John. *Ter uma experiência*. In: DEWEY, John. Trad. Vera Ribeiro. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.119.

¹⁴ DEWEY, John. *Ter uma experiência*. In: DEWEY, John. Trad. Vera Ribeiro. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.119.



O autor nos ensina que as potencialidades das experiências singulares são muito marcantes e intensas e que, por conta disso, as experiências não podem ser confundidas com experiências corriqueiras. Elas dependem de uma dedicação. Cada uma delas é um processo que, com dedicação, é vivenciado do começo ao fim. A experiência singular para Dewey só é possível quando *conclui-se de tal modo que seu encerramento é uma consumação, e não uma cessação. Essa experiência é um todo e carrega em si seu caráter individualizador e sua autossuficiência*¹⁵. A experiência singular, portanto, não pode ser interrompida, descontinuada ou desinteressada. Como mesmo argumenta Dewey, *não há buracos, junções mecânicas nem centros mortos quando temos uma experiência singular. Há pausas, lugares de repouso, mas eles pontuam e definem a qualidade do movimento.*¹⁶

Ele nos fala que a experiência singular e estética não é vivenciada somente pelo espectador, mas também é parte constituinte do processo de fazer artístico do artista, seja na elaboração de uma música, uma dança, uma peça de teatro, um projeto arquitetônico, uma pintura, um desenho, uma escultura ou qualquer outra produção artística, pois o artista, além de fazer, está ao mesmo tempo percebendo o que faz. Nessa criação, ambos, o fazer e o perceber, trabalham juntos em uma experiência conjunta: *Em uma enfática experiência artístico-estética, a relação é tão estreita que controla ao mesmo tempo o fazer e a percepção.*¹⁷

¹⁵ DEWEY, John. Ter uma experiência. In: DEWEY, John. Trad. Vera Ribeiro. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.110.

¹⁶ DEWEY, John. Ter uma experiência. In: DEWEY, John. Trad. Vera Ribeiro. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.111.

¹⁷ DEWEY, John. Ter uma experiência. In: DEWEY, John. Trad. Vera Ribeiro. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.130.



Não é muito fácil, no caso de quem percebe e aprecia, compreender a união íntima do fazer com o sofrer, tal como se dá no criador. Somos levados a crer que o primeiro simplesmente absorve o que existe sob forma acabada, sem se dar conta de que essa absorção envolve atividades comparáveis às do criador. Mas receptividade não é passividade. Também ela é um processo composto por uma série de atos reativos que se acumulam em direção à realização objetiva. Caso contrário, não haveria percepção, mas reconhecimento. A diferença entre os dois é imensa.¹⁸

É necessário ter um olhar voltado para o *perceber*, e não apenas para o *reconhecer* as coisas, para poder vivenciar uma experiência singular. Para perceber e observar também é preciso criar nossas próprias experiências, diz o autor, e colher daquela experiência aquilo é significativo.

Reconhecimento

No reconhecimento, tal como no estereótipo, recaímos em um esquema previamente formado. Um detalhe ou arranjo de detalhes serve de pista para a simples identificação. [...] ele não envolve nenhuma agitação do organismo, nenhuma comoção interna. Mas o ato de percepção procede por ondas que se estendem em série por todo o organismo.¹⁹

Percepção

A percepção substitui o mero reconhecimento. Há um ato de reconstrução, e a consciência torna-se nova e viva.

Dewey exemplifica: Às vezes, no contato com um ser humano, temos a atenção chamada para traços, talvez apenas de características

¹⁸ DEWEY, John. Ter uma experiência. In: DEWEY, John. Trad. Vera Ribeiro. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.134.

¹⁹ DEWEY, John. Ter uma experiência. In: DEWEY, John. Trad. Vera Ribeiro. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.134-135.



físicas, dos quais antes não tínhamos conhecimento. Percebemos nunca ter conhecido aquela pessoa, não tê-la visto em um sentido pregnante. Começamos então a estudá-la e 'absorvê-la'.²⁰

Ao criticar a ideia simplista de que a experiência estética se dá apenas em campo sensível, Dewey argumenta que a estética perpassa o conhecimento intelectual: *Em suma, a experiência estética não pode ser nitidamente distinguida da intelectual, uma vez que esta última precisa exibir uma chancela estética para ser completa.*²¹

Dewey nos apresenta também alguns hábitos e atitudes que fazemos e que nos fazem perder as oportunidades que temos ao longo da vida de vivenciar experiências vitais e singulares:

O gosto pelo fazer, a ânsia de ação, deixa muitas pessoas, sobretudo no meio humano apressado e impaciente em que vivemos, com experiências de uma pobreza quase inacreditável, todas superficiais. Nenhuma experiência isolada tem a oportunidade de se concluir, porque o indivíduo entra em outra coisa com precipitação. O que é chamado de experiência fica tão disperso e misturado que mal chega a merecer esse nome. A resistência é tratada como uma obstrução a ser vencida, e não como um convite à reflexão. O indivíduo passa a buscar, mais ainda inconscientemente do que por uma escolha deliberada, situações em que possa fazer o máximo de coisas no prazo mais curto possível.²²

²⁰ DEWEY, John. Ter uma experiência. In: DEWEY, John. Trad. Vera Ribeiro. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.135.

²¹ DEWEY, John. Ter uma experiência. In: DEWEY, John. Trad. Vera Ribeiro. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.114.

²² DEWEY, John. Ter uma experiência. In: DEWEY, John. Trad. Vera Ribeiro. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p.123.



A experiência singular apresentada por Dewey me fez pensar em muitas experiências que tive ao longo da vida e pude perceber que em várias vezes eu acabei deixando passar a oportunidade de torná-las uma experiência singular. Lembrei-me de todos os projetos de produções artísticas que já planejei, e isso me deixou ligeiramente mal, fez-me pensar que há um elemento de acomodação em minha atitude que me faz arquivar as coisas, ou não concluí-las. Mas lembrei-me também de outras experiências que tive e que posso considerar como singulares, uma vez que elas me encaminharam a novas e novas experiências dentro da arte. Nesse espaço apenas relatarei duas delas, mesmo sendo quase impossível repassar o complexo de cada uma delas nessas poucas linhas, vou ao menos citá-las.

A primeira experiência aconteceu quando eu havia terminado o ensino médio, na época fazia um cursinho pré-vestibular e tinha descoberto a cena teatral de Joinville. Era maravilhoso ir aos espetáculos e, desde então, virei uma apaixonada por teatro. Foi numa mostra teatral chamada *Cena*, que acontece todos os anos na cidade, onde tive o prazer de desfrutar de uma experiência intensa.

Na *Cena* apresentam-se diversos espetáculos durante toda a programação, que geralmente dura 10 dias. Os espetáculos são de grupos locais, nacionais e também internacionais. A experiência que tive foi ao assistir uma peça do Rio de Janeiro, um monólogo interpretado por Paulo Giannini e dirigido por Miwa Yanagizawa e Kadu Garcia.

O nome da peça era *Homens de Barros*. No monólogo, Paulo interpreta uma espécie de andarilho que conta suas histórias para o público. Acontece que para mim essa peça foi muito importante, pois fez fomentar meu interesse pela literatura, em especial pelas obras de Manoel de Barros,



uma vez que a peça era inspirada em seus escritos. Além, é claro, da facilidade, tranquilidade e olhar sereno daquele jovem andarilho ao despejar sobre nós conhecimentos que tinha sobre as experiências e coisas mais simples da vida. O andarilho nos fazia refletir sobre suas andanças e histórias e, conseqüentemente, nos levava a refletir sobre a vida. Em meio à peça ele comeu uma laranja, falou de seu doutoramento em formigas e conseguiu mostrar a nós que muitas coisas na vida podem se tornar experiências significativas ou mesmo memórias fantásticas daquilo que para os outros são apenas miudezas sem importância.

A segunda experiência aconteceu quando estudava no segundo ano do ensino médio, na disciplina de Artes. As aulas de Artes daquele semestre como um todo foram um processo de experiência singular que me trouxeram definitivamente para o campo da arte como escolha para a vida.

Minha professora se chamava Dora e na realidade ela estava ali como professora substituta, pois a professora concursada de cargo efetivo na escola, chamada Maria Cristina, estava de licença prêmio e passaria o semestre longe da escola.

A professora Dora chegou à escola e logo de início começou a nos introduzir nos assuntos mais interessantíssimos da Arte. Ela vivia a experiência da Arte, ela tinha uma produção artística própria e paixão nos olhos quando falava. Durante esse semestre de aulas com a professora Dora foi que passei a me interessar pela Arte como um caminho para a vida, pois até então não estava em meus pensamentos nada relacionado ao campo artístico.

A minha experiência em si foi a duração de todo o semestre letivo, pois todas as aulas que tive me deixava cada vez mais apaixonada pela Arte. Lembro-me que ela nos passou um documentário sobre a vida e obra de Gaudí e eu fiquei tão encantada que ao chegar em casa fui correndo pesquisar mais imagens sobre o arquiteto. Em outro momento, ela nos fez conhecer Frans Krajcberg, suas obras, os materiais utilizados, um vídeo onde o artista falava sobre sua produção e ainda nos organizou uma exposição na sala de Arte com trabalhos artísticos que ela havia elaborado tendo como referência o artista. Lembro-me que essa foi a primeira exposição de Arte que vi. Na medida do possível, a professora organizou cuidadosamente aquele espaço, as carteiras como suportes para suas esculturas, os nomes etiquetados de cada obra. Ela havia se empenhado para nos mostrar um pouco mais sobre Arte. Depois dessa aula, lembro-me que tomei coragem de perguntar a ela sobre faculdades de Artes, pois tinha interesse em entrar assim que concluísse o ensino médio. Nesse dia eu tomei um grande baque, pois a professora era formada em Letras e não em Artes. O baque não foi porque ela estava ali dando aula de uma disciplina que nem era a área de sua formação (o que sempre foi muito corriqueiro no Estado de Santa Catarina, tendo em vista a ausência de concursos e de professores formados em Artes), mas sim em saber que mesmo não tendo formação na área ela se dedicara intensamente para nos ajudar a conhecer e gostar de Arte.

Outra parte importante dessa minha experiência, senão a mais importante, foi a ida ao museu. Eu nunca havia





entrado no Museu de Arte de Joinville (só mesmo no Museu da Imigração e dos Sambaquis quando era aluna do ensino fundamental, mas esses eram diferentes do MAJ que eu acabara de conhecer).

Foi um dia incrível. Ver as obras de Arte expostas a nossa frente, ver suas dimensões, formas, criar-lhes sentidos. Lembro que era uma exposição do acervo do museu, e não esqueço que a obra que mais me chamou a atenção foi *Salvai nossas almas*, de Siron Franco. Uma obra que pra mim, à época, era imensa e que me deixou encucada, reflexiva e ao mesmo tempo perturbada, o que também me levou à pesquisa sobre o artista e suas obras.

Nossa professora Dora, com toda certeza, teve que correr muito para conseguir aquele ônibus quase capenga para nos levar ao museu. Coisa de dedicação e paixão mesmo, pois ônibus para estudantes sempre foi complicadíssimo de se conseguir, ainda mais para a disciplina de Arte, que ninguém da diretoria das escolas dá importância. Mal sabe ela que aquele nosso passeio me trouxe até aqui.

FRANCO, Siron. Técnica mista: lona com roupas coladas e radiografias, 1999, 200 x 300 cm. Museu de Arte de Joinville, SC, doada pelo artista. Foto: Romulo Fialdini.





Acho que o quintal onde a gente brincou é maior do que a cidade.

A gente só descobre isso depois de grande.

A gente descobre que o tamanho das coisas há que ser medido pela intimidade que temos com as coisas.

Há de ser como acontece com o amor.

Assim, as pedrinhas do nosso quintal são sempre maiores do que as outras pedras do mundo.

Justo pelo motivo da intimidade.





Terreno da casa onde passei toda a minha infância – à frente o pé de goiaba vermelha.

Produção artística realizada como processo de conclusão da disciplina de Arte e Globalização do PPGAV - UDESC.

Trabalho coletivo, idealizado por Vanessa Costa da Rosa e Claudia Carnevskis, com ajuda de Lúcia Bahia na montagem/colagem.

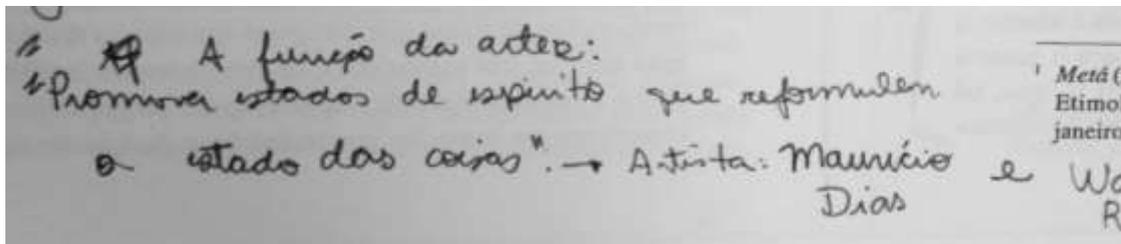
O trabalho convida o público a interagir, instigando os passantes com perguntas e reflexões, dando-lhes materiais, como marcadores permanentes e tachinhas de demarcação, para que possam expressar-se.

A proposta envolvia a reflexão sobre as memórias de lugares, as vontades de conhecer onde nunca se foi, e as saudades que ficam dos vários espaços do globo em que transitamos e que em algumas vezes somos obrigados a deixar.





Ser professor-artista - e agora?



O debate sobre ser professor-artista foi o norteador de nossas aulas na disciplina do mestrado ministrada pela professora Jocielle Lampert. Várias discussões foram realizadas no grupo e pudemos trocar e levantar ideias e experiências sobre processos artísticos, prática docente, teorias e dilemas da Arte Educação, entre outros.

Neste texto pretendo trazer alguns argumentos de professores-artistas que falam sobre suas experiências em textos que foram debatidos em sala. Na sequência irei relatar minhas próprias experiências enquanto professora, construindo assim um novo olhar sobre elas, uma vez que as discussões pertinentes ao ser professor e artista me fizeram revê-las, repensá-las.

Joaquim Alberto Luiz de Jesus em seu texto *Fazer o casaco? Para quê? - Introdução ao problema: autoconstrução como professor-artista* nos fala sobre os desafios de ser um artista-professor, e como ele passou a perceber e incentivar em si a atuação e diálogo entre esses dois mundos que o formam. Como professor que já era artista antes de lecionar, e que se pegou dividido e confuso na distinção entre o fazer e o ensinar, resolveu rever suas práticas e passar a se considerar um artista-professor. Nesse processo era preciso avaliar-se e conseguir ver como ambas as funções se articulavam na prática. Para isso o



instrumento do diário tornou-se de suma importância, a fim de avaliar seus processos e maturar ideias e práticas enquanto artista-professor.

Além de ter o diário como um instrumento de avaliação pessoal e subjetivo, Joaquim Jesus argumenta a importância de considerar o outro para avaliar-se, e por isso, além de registrar textualmente suas próprias considerações, ele buscou entrevistar outros professores-artistas e também os seus próprios alunos com que convive nas trocas de experiências em sala de aula. Os registros em vídeos e as fotografias também foram aliados de Joaquim Jesus na hora de compreender e refletir sobre sua prática docente e entender como o fazer artístico influencia sobre o ensinar.

No processo de se perceber como professor-artista, a primeira mudança que Joaquim Jesus decidiu tomar foi modificar sua postura em sala de aula e buscar trabalhar com a experiência como um meio de se construir uma aprendizagem concreta.

Um sujeito que tem muita informação sobre muitas coisas, que é obcecado pela informação, não consegue que nada lhe aconteça, nem que nada lhe toque, pois aquilo que ele tem é uma opinião sobre as coisas e não um conhecimento sobre as coisas. Deste modo, aquele que se sujeita à experiência, neste caso o professor-artista, percorre um 'território de passagem' que é ao mesmo tempo espaço de acontecimento e ponto de chegada.²³

As experiências tornaram-se essenciais para a prática docente de Joaquim Jesus e por isso podemos dizer que, assim como Dewey, ele entende que é através das

²³ JESUS, Joaquim Alberto Luiz de. Fazer o casaco? Para quê? - Introdução ao problema: autoconstrução como professor-artista. In: *Tese de doutorado em educação artística: (In)Visibilidades, o estudo sobre o devir do professor-artista no ensino em artes visuais*. Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, 2013.



experiências singulares que podemos nos formar, aprender e trocar aprendizagens de maneira mais complexa e marcante.

Eugênio Paccelli Horta, assim como Joaquim Jesus, também é um professor-artista e em entrevista cedida à Daniela Maura encontramos várias considerações suas sobre arte, educação, didática e dúvidas sobre quem ou o que verdadeiramente é um professor, um artista ou, ainda, um professor-artista.

Durante sua entrevista Eugênio fala com entusiasmo sobre as trocas e as vivências que proporciona a atividade docente. Nesse sentido a sua fala muito se assemelha a de outros artistas-professores citados na pesquisa de Célia Maria de Castro Almeida no texto *Ser Artista, Ser Professor: razões e paixões do ofício*. Para Eugênio, a troca com os alunos o ajuda a aprender e lhe deixa cada vez mais seduzido pelo prazer de estar ali, em sala de aula:

[...] quando eu comecei a dar aulas notei uma resposta dos alunos, e aí você começa a perceber que... um diálogo, você começa a criar um diálogo com o outro. [...] você começa a aprender com as pessoas também, porque você está em contato com formas de pensar distintas, às vezes um aluno resolve, ele tem uma solução que é diferente, que você não imaginava. Então tem esse lado sedutor de ser professor, de ter contato com muitas inteligências, várias maneiras de fazer.²⁴

Na fala dos artistas-professores entrevistados por Célia isso também aparece. Por mais que muitos deles deem como primeiro motivo a necessidade financeira, eles deixam claro que, com o convívio com os alunos e as trocas em sala de aula, a função de ser professor ganhou um sentido

²⁴ HORTA, Eugênio Paccelli. Entrevista cedida a Daniela Maura. *Cadernos de estudos: o aprender o ensinar a arte*. N°01. Editora Mauras. Belo Horizonte: MG, p.14



prazeroso para eles e todos argumentam não quererem parar de lecionar. Assim, *as interações, consideradas prazerosas, estabelecidas entre professor e alunos no processo de ensino e aprendizagem*²⁵, tornam-se motivos para continuar a lecionar.

Outra questão levantada por Eugênio é a liberdade que se tem na sala de aula e as possibilidades do professor levar as suas questões para dentro dela e trabalhar com os alunos.

[...] eu acho que um artista professor criativo pode dividir o seu processo e colocar o seu processo criativo enquanto material de reflexão dentro de sala de aula, até pra que ele mesmo possa ser criticado.

[...] eu acho interessante acrescentar um pouco do meu processo criativo, não só do ponto de vista de um trabalho individual, mas de um trabalho didático que eu vejo como uma possibilidade artística.²⁶

Os artistas-professores entrevistados por Célia entram em consenso com Eugênio neste ponto. Eles construíram unidade entre o ser artista e o ser professor, e nessa unidade a experiência prática artística é importante e colabora no ensinar Arte.

Para os artistas-professores, o criar e o ensinar se inter-relacionam: 'Parece-me importante colocar a inter-relação total entre estas duas atividades. Não vejo como se possa dar uma aula prática de Arte sem ter esta experiência na vida, como profissional.'²⁷

²⁵ ALMEIDA, Célia Maria de Castro. *Ser artista, ser professor: razões e paixões do ofício*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

²⁶ HORTA, Eugênio Paccelli. Entrevista cedida a Daniela Maura. *Cadernos de Estudos: o aprender o ensinar a arte*. N°01. Editora Mauras. Belo Horizonte: MG, p.15 e 17.

²⁷ ALMEIDA, Célia Maria de Castro. *Ser Artista, ser Professor: razões e paixões do ofício*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p.82



Ao ensinar, o artista leva à sala de aula questões com que se defronta em seu trabalho de produtor de Arte, assim como absorve e incorpora à sua produção questões levantadas ou desenvolvidas pelos alunos.²⁸

Para Célia, é da própria experiência de prática artística e do contexto institucional que nasce a abordagem dos artistas-professores, e não há um método ou uma abordagem teórica pedagógica única que direcione a prática docente. No decorrer do texto, ela faz uma pequena divisão de ênfases adotadas pelos entrevistados em suas aulas. Seriam essas: ênfase na representação mimética; ênfase na imaginação e expressividade; ênfase na forma; ênfase no contexto; e ênfase na história da Arte e na leitura da obra de Arte. Mesmo assim há questões que são consensuais entre os professores artistas, como a noção de que o ensino de Arte deve ser encarado como uma orientação para o aluno a fim de que ele encontre seu próprio caminho. Eles revelam pontos que encaram como sendo importantes de se trabalhar em sala de aula, como os conteúdos e linguagens próprios da Arte, a valorização da prática, do conhecimento teórico e da leitura de obras, *o ensino da arte deve compreender o fazer, o conhecer e o apreciar arte.*

Ser professor-artista! E agora?

Diante das falas dos professores-artistas citadas acima, e principalmente das vivências desenvolvidas durante as aulas da disciplina *Sobre Ser Professor Artista*, tornou-se inevitável ter questionar-me e refletir sobre minha trajetória pessoal no campo da Arte. Ser professor-artista realmente era algo que nunca havia passado por meus

²⁸ ALMEIDA, Célia Maria de Castro. *Ser artista, ser professor: razões e paixões do ofício*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p.149.



horizontes, talvez até considerado como improvável exercer ambas as 'profissões' ao mesmo tempo e em unidade. Foi justamente durante as aulas que pude passar a questionar um pouco mais sobre onde os anseios de práticas artísticas que foram abandonados por mim, e até mesmo o porquê disto.

Para início de conversa, lembro-me que durante os anos da graduação em Artes Visuais, por algum momento, eu levei a sério a possibilidade de ser artista. Durante as aulas de inúmeras disciplinas práticas do curso pude elaborar muitas produções de aprendizagem, e lembro-me com paixão das produções artísticas das aulas de instalação, escultura e pintura. Mas a nem tudo que produzia acreditava ser realmente uma produção digna de se expor como um trabalho artístico de fato. Apenas quando já estava no 3º ano do curso, e já mais amadurecida em minhas ideias sobre Arte, que passei a sentir-me um pouco segura com relação ao que fazia. Foi nessa época que realmente me dediquei a tentar dois editais de exposições de Joinville, para os quais acabei não sendo selecionada, além de disputar uma espécie de concurso para uma exposição de jovens artistas de nível nacional - a mostra Olheiro da Arte, com curadoria de Fernando Cocchiarale. Nesta mostra eu fui aprovada e expus pela primeira vez um trabalho meu, desenvolvido na disciplina de Instalação ministrada pela professora Nadja de Carvalho Lamas na Universidade da região de Joinville - UNIVILLE. Depois dessa mostra, expus mais uma vez o mesmo trabalho em uma mostra local, no SESC de Joinville, chamada *Entre-Imagens*, com curadoria de Alena Rizi Marmo. Nessa época já estava no último ano do curso de Artes Visuais. Algumas imagens do trabalho em exposição estão na página 20 desta revista.

Na realidade, esse trabalho foi o único que acreditei realmente poder ser considerado um trabalho de Arte que



valia a pena ser exposto. Isso porque foi o único em que pude maturar um pouco mais sobre a ideia, elaboração e constituição, diferente de outros, que fiz mais como experiência ou puramente idealizei para me enquadrar nos requisitos que pediam os editais da cidade.

Depois disso eu acabei por abafar cada vez mais as minhas possibilidades artísticas. Não digo possibilidades de ser uma artista que expõe e é reconhecida, mas mesmo como prática sensível que sempre me trouxe muito prazer. O motivo era que havia acabado a graduação e no último semestre já estava à procura de um emprego. Nessa época havia passado em um concurso para lecionar na educação fundamental no município de São Francisco do Sul, cidade vizinha a Joinville, cerca de 1h de distância, e aguardava ser chamada.

Como havia acabado a graduação, junto com ela se foram todos os meus vínculos empregatícios de estágios remunerados, e então precisava correr atrás de um emprego, e o concurso de São Francisco do Sul foi a primeira oportunidade que me apareceu. Mas, paralelamente a isso, eu também esperava ansiosa pela abertura de turma de um curso de especialização na universidade em que havia cursado a graduação, pois essa pós era específica em História da Arte, e também contava com a presença de professores muito estimados por mim de instituições como UFRGS, UDESC, UFSC e PUC-PR, além de professores da Univille, em especial uma excelente professora que tivemos na graduação, a professora Nadja, que na realidade foi a idealizadora dessa especialização.

O fato é que, em paralelo ao meu interesse pela prática artística, havia construído em mim uma paixão muito grande pela Teoria e História da Arte, o que me motivava mais ainda em buscar seguir essa linha em pesquisas e



estudos futuros. Nessa busca pela teoria, professoras como a Nadja e a Alena me incentivavam bastante, enquanto outros professores de aulas práticas não se dedicavam tanto em auxiliar ou incentivar os alunos. Talvez por isso busquei muito mais a linguagem teórica, em detrimento de continuar a produzir.

Quando finalmente fui chamada para lecionar em São Francisco do Sul, dei início ao ano mais exaustivo de minha vida até então. Isto porque ao invés de lecionar para as turmas para as quais havia prestado o concurso, ensino fundamental II, ou seja, 6º ao 9º ano da educação fundamental, eu passei a dar aulas para a educação infantil. E como não tinha experiência nenhuma como docente, foi uma dificuldade ainda maior, visto que eram alunos bem novinhos, de 0 a 5 anos de idade.

Durante a graduação eu havia feito estágios escolares em várias etapas da educação, mas com educação infantil havia apenas realizado uma oficina em grupo, e não havia nenhuma relação entre a minha experiência de estágio com a experiência docente, seja pelo tempo destinado as aulas, o espaço disponível ou os escassos materiais que tinha a minha disposição como docente.

Além de cair de paraquedas em uma área de ensino para a qual não estava preparada para lecionar, a carga horária de horas relógio adotada pelo município não deixava nenhum dia em aberto para o planejamento dos professores, o que tornava a vida nos Centros de Educação Infantil deveras massacrante. Ainda tinha que me desdobrar em duas instituições distintas e distantes uma da outra para poder garantir minha carga horária. Não havia possibilidade de redução de carga horária, eram 40 horas ou nada. Tentei várias vezes diminuir por conta de estar sobrecarregada, mas não tive êxito. Ao mesmo tempo em que lecionava todos



os dias da semana, acabei por iniciar os estudos na pós-graduação em Joinville, e todas as quintas e sextas tinha que sair direto do trabalho para o curso que também me exigia dedicação. Assim, me via sempre cansada naquele ano. Estava exausta no trabalho, estava exausta no estudo e passei algumas noites viradas para poder dar conta dos trabalhos da pós-graduação.

Mesmo tendo uma boa remuneração salarial, melhor que o salário dos professores estaduais por exemplo, eu não estava realmente realizada naquele contexto. Além disso, a estrutura dos espaços em que lecionava era muito precária. Muitas vezes as crianças ficavam a maior parte do dia sentadas sobre o chão de pisos gelados, sem nenhuma manta ou emborrachado térmico, coisa que só tinha na turma do berçário (crianças de 0 a 2 anos). Ver aquilo me causava uma revolta muito grande, sem falar na omissão do conselho tutelar.

Mas nem tudo foi só espinhos. Lembro-me que foram anos de intenso aprendizado, e de fomentar em mim uma visão mais sensível sobre o mundo e sobre a Arte. Trabalhar com crianças tão pequenas e tão cheias de espontaneidade e afeto foi um desafio muito prazeroso. Aproveitei para trabalhar com elas todas as possíveis descobertas e experiências que podemos ter pelos materiais e meios da Arte. Assim, tentei articular uma pequena divisão de possibilidades de ações em grupos distintos entre as faixas etárias das turminhas do berçário, maternal, jardim e pré-escola. Com alunos de jardim e pré-escola, já se tornara mais tranquilo para trabalhar com algumas poucas produções artísticas e histórias de artistas para crianças, além das atividades de experimentações de materiais e vivências, enquanto as outras duas turminhas de crianças bem novinhas trabalhavam de forma mais aberta, proporcionando



experiências com materiais diversos que elas pudessem entrar em contato.

As professoras de turma também eram, em sua maioria, ótimas parceiras que me auxiliavam, e muitas vezes topavam as minhas experiências cheias de lambanças. Foi um ano de grandes descobertas, trocas e afetividade que tive com aqueles pequenos. Acabei tendo que dispensar muito tempo extra e dinheiro próprio para comprar materiais e elaborar as aulas, mas valeu muito a pena.

Estive ali até aparecer um novo concurso em que passei, e deixei o município ao término de um ano de serviço para lecionar no ensino básico estadual na cidade de Joinville. Como já relatei aqui um pouco sobre meu primeiro contato com a educação básica no texto *Cartografia - um relato de experiência*, apenas falarei um pouco mais sobre como foi meu contato e troca com os alunos.

Na escola dei aulas para turmas de primeiro, segundo e terceiro ano do ensino médio, e gostei muito da experiência que, por ser bem oposta às turmas que tinha lecionado anteriormente na educação infantil, me ajudou muito a construir uma nova abordagem de aulas. Pude, pela primeira vez, dividir com os alunos muitas de minhas paixões da Arte, entre obras contemporâneas e de outras épocas e movimentos. Nossas aulas iam se construindo experimentando linguagens, temas e questões que se relacionavam também com os interesses locais dos alunos e meus. Quando trabalhava algum movimento, era sempre relacionado com obras e assuntos atuais que conversavam com questões daqueles movimentos, ou com um artista, ou mesmo formavam oposição mostrando as distinções entre as épocas. Era uma tentativa de relacionar aqueles conteúdos com as questões que nos eram interessantes. Pelo menos assim eu pensava. Algumas vezes deu muito certo, outras nem tanto, e outras ainda não



deu nada certo. O fato é que foi um tempo muito bom também. Os alunos mais velhos me ajudaram a repensar questões e debatiam comigo, davam suas opiniões, e era muito bom ter essa troca. Os alunos dos primeiros anos eram os mais resabiados e mais difíceis de lidar nesse sentido, pois muitas vezes tinham vergonha de se expor. Por consequência, os alunos dos terceiros anos eram os mais próximos, os que mais se expunham e que trocavam suas opiniões com mais facilidade. Tinha uma turma da noite que também era um espaço muito bom porque, além dos alunos serem do terceiro ano, eram também trabalhadores, e pareciam conseguir construir melhor as ideias já postas em suas experiências de vida e, por mais incrível que parecesse, eles eram os alunos que mais se dedicavam nas aulas práticas. Como tínhamos duas aulas faixas, podíamos nos estender muito tempo e utilizar as mesas grandes do refeitório para nossas produções. Hoje penso que talvez eu tenha focado muito em questões teóricas com eles, porque estava envolvida com a pós-graduação em História da Arte e estava tão interessada que deixei essa orientação também tomar um pouco de minhas aulas.

Penso que se tivesse organizado meu tempo, poderia ter me dedicado também a aulas de pintura ou desenho, que sempre gostei muito desde criança e, quem sabe, seriam essas importantes experiências para trocar com alunos em nossas aulas.

Os rumos que tomei durante esses anos, após minha formação, me deixaram afastada de qualquer produção artística. E essa disciplina me fez ver isso, o que me deixou um pouco triste em não estar cultivando essa parte tão importante do campo da Arte, e que também sempre foi importante para mim. Nesses anos, também não me esforcei em dedicar-me à produção artística. Apenas fiquei anotando



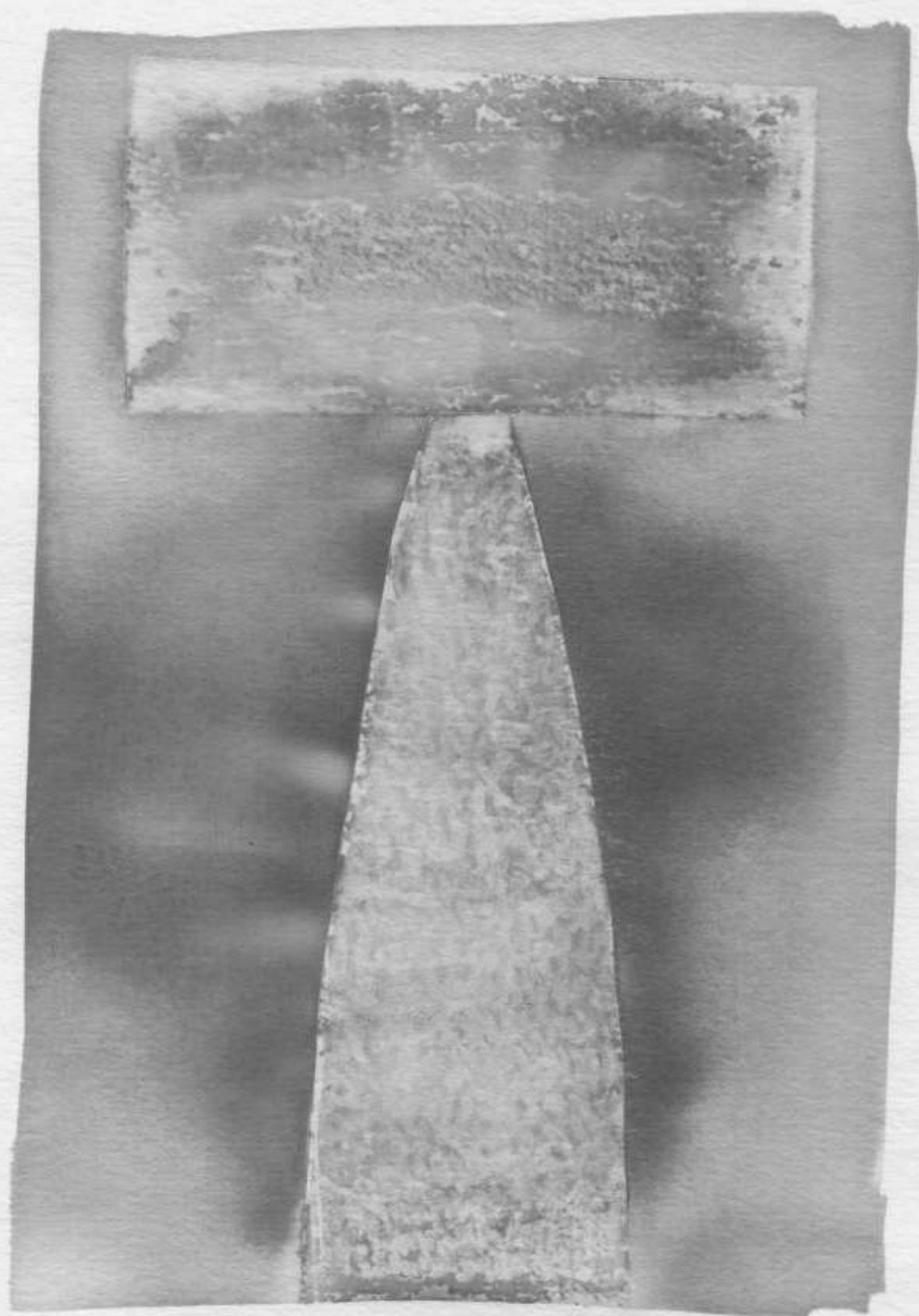
ideias e projetos de trabalhos artísticos que nunca saíram do papel. Tantas ideias que, mesmo sendo sempre incentivadas por meu esposo e companheiro, nunca tive o fôlego de colocá-las em prática.

As práticas de cianotipia e monotipia que tivemos durante as aulas da disciplina Sobre Ser Artista Professor foram parte importante para criar a reflexão e também novas experiências artísticas. Essa disciplina foi importantíssima para me questionar sobre a prática artística que sempre me foi tão cara, e que em algum momento no meio caminho, eu abandonei.











**Experiências Poéticas: um relato de estudos
teóricos e práticas artísticas do
Artista/Pesquisador²⁹**

José Carlos da Rocha

RESUMO: O presente artigo tem como objetivo apresentar um relato sobre os estudos e as experiências de práticas artísticas no Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke utilizando possibilidades de técnicas de impressão que convergem para um campo expandido experimental da poética do artista/pesquisador. Nesse sentido, relatam-se principalmente duas experiências, sendo a primeira a técnica de monotipia a óleo, originada por Castiglione em 1648, tendo como referência o artista Kahn (2013) e Meyer (2006). A segunda, a técnica de cianotipia, uma reprodução artística pela fórmula de sais de ferro descoberta por Herschel em 1842. Como fio condutor, utilizo-me de minhas próprias obras, reconfigurando-as como experiências pessoais para meu aprendizado e conhecimento.

Palavras-chave: Experiência; Monotipia; Cianotipia; Artes Visuais.

ABSTRACT: This article aims to present an account of studies and experiences of artistic practices in the Studio Group Apotheke, using possibilities of printing techniques that converges to an expanded field of experimental Poetics of artist/researcher. In this sense it is reported mainly two experiences, the first being the Monotype technique, oil originated by Castiglione in 1648, having as a reference the artist Kahn (2013) and Meyer (2006), and the second, the technique of cyanotype, artistic rendition by the formula of iron salts discovered by Herschel in 1842. As a guiding principle, the author uses his own works reconfigured them as personal experiences for their learning and knowledge.

Keywords: Experience; Monotype; Cyanotype; Visual Arts.

APOTHEKE - ESTÚDIO DE PINTURA
Práticas artísticas e teóricas de pintura

²⁹ Texto desenvolvido durante as aulas da disciplina Sobre Ser Professor Artista, ministradas pela Prof^a. Dr^a. Jocielle Lampert, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da UDESC.



O Estúdio de Pintura Apotheke formou-se pelo desejo de um grupo de artistas/professores/acadêmicos em pesquisar, estudar e praticar juntos processos artísticos de pintura, pensando experiência e Arte Educação, em fevereiro de 2014. Desde o princípio, o grupo se reúne semanalmente para estudos de práticas artísticas e teóricas e considera o processo criativo como uma impulsão para implantar o pensamento visual individual e a Arte como a experiência, que movimenta e propicia deambulações e conexões. Seu objetivo principal é propiciar o estudo de processos pictóricos, bem como a possibilidade de ensino que envolve a pintura, não como meio tradicional, mas em um campo expandido. Dessa forma, o espaço do estúdio/ateliê torna-se ampliado para práticas que envolvem a investigação artística no ensino e processo de criação, oferecendo ações de extensão, oficinas de práticas artísticas, conversas com artistas professores, bem como exposições de trabalhos práticos desenvolvidos. Atualmente, o Grupo Apotheke está vinculado ao Departamento de Artes Visuais (DAV) e de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da UDESC, sendo formado por alunos, ex-alunos, bolsistas de iniciação científica e de extensão e por alunos do Mestrado e Doutorado. Em 2014, seu projeto foi reconhecido e aprovado como grupo de estudos e pesquisa pelo CNPq.

O Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke é coordenado pela Professora Dr.^a Jocielle Lampert e teve como membros presenciais no ano de 2014: Adão Swatowski, Ana Camorlinga, Carolina Ramos, Daniela Almeida Moreira, Denílson Antônio, Fábio Wosniak, José Carlos da Rocha, Leandro Serpa, Luciana Finco Mendonça, Márcia Amaral de Figueredo, Marisete Colbeich, Osmar Yang, Rita Eger, Sílvia Carvalho, Talita Esquivel e Tharciana Goulart. Após sua formação, o grupo iniciou uma programação intensiva, com encontros semanais pautados em estudos das linguagens pictóricas e suas práticas. Nesse sentido, todos os integrantes têm a oportunidade de conhecer e praticar novas técnicas e executá-las por meio do processo artístico. Foram abordados vários temas ao longo dos trinta e sete encontros no ano de 2014, e desses encontros cito algumas técnicas que me fascinaram e propiciaram aumentar e aprofundar meu conhecimento e experiências.

Estudo de Técnica de Monotipia a Óleo

Essa é uma técnica de impressão simples, que possibilita criar uma poética com pouco material. Permite gravar um gesto, uma emoção, uma lembrança de um objeto afetivo, de um retrato ou paisagem. O próprio nome esclarece - *mono* (único) e *tipia* (impressão) - ou seja, que

se obtém de uma prova única. Usa-se tinta a óleo, placas de vidro e papel. O artista Wolf Kahn foi nossa referência. Entretanto, o artista Edgar Degas usou essa técnica com maior frequência e produziu uma série significativa de monotípias.

Abordo minha experiência com essa técnica no item específico *Relato de experiências com monotípias*. A seguir, um exemplo/trabalho finalizado.



Figura 1: Metamorfose, 2014
Técnica: Monotípias a óleo
Dimensões: 20x30cm
Fonte: Acervo do autor

Estudo de Técnica de Cianotípia

A Cianotípia é uma técnica de fotografia, mas exige um pouco mais de conhecimento e cuidado que a monotípias. Usa-se material que necessita de cuidados especiais, como solução química preparada, mas o resultado é compensador. Comento minhas experiências com essa técnica no item específico *Relato de experiências com cianotípia*. A seguir um exemplo finalizado.



Figura 2: Identidades, 2014
Técnica: Cianotípia - Foto e obra do autor
Dimensões: 20 x 30 cm
Fonte: Acervo do autor

Estudo de Técnica Bidimensional Encáustica

Esta é uma técnica pictórica antiga que usa cera (idealmente de abelhas) e resinas misturadas como material para fazer trabalhos artísticos. Sua aplicação exige aquecimento anterior para ser utilizada, e a temperatura tem de ser controlada devido sua condição inicial ser sólida. A técnica de encáustica é um processo que exige bastante atenção e instrumentos adequados para se trabalhar em alta temperatura. Apresento um trabalho que foi realizado com essa técnica.



Figura 3: Ilha Flutuante I, 2014
Técnica: Encáustica - Foto e obra do autor
Dimensões: 20x30cm
Fonte: Acervo do autor

Estudo da Técnica de Suminagashi

É uma técnica japonesa de marmorização de papel, que usa tinta sumi-ê para se desenhar na água. Utilizam-se tintas específicas para *marbling* (tinta japonesa), nanquim e ecoline. Para fazer a impressão, papéis mais finos são os melhores, como papel japonês de fina gramatura e papel para sumi-ê. Também é possível usar papel para aquarela (o mais indicado é com gramatura alta) e papéis artesanais. O processo é simples, mas o material tem de ser adequado para obter-se bons resultados. Apresento o trabalho em que apliquei a técnica em papel aquarela, 200g/m², sobre o desenho.



Figura 4: Ilha Flutuante II, 2014
Técnica: Suminagashi - Fotografia e obra do autor
Dimensões: 20x30cm
Fonte: Acervo do autor

Estudo de pigmento: produção artesanal de tinta (óleo e acrílica)

Nesse estudo foi fornecida a lista de materiais necessários e as referências para fazer artesanalmente a tinta a óleo e acrílica. Todo o processo foi desenvolvido de acordo com a orientação, desde a fragmentação dos pigmentos por molete para macerar, até a colocação das tintas nas bisnagas. Foi uma experiência única, que permitiu conhecer a fabricação das tintas, sobretudo fazê-las. Como utilizo sempre tinta a óleo, optei por essa produção.



Figura 5 (A, B, C): Preparação manual das tintas a óleo usando molete para trituração de pigmento; Embalagem da tinta fabricada; Pintura utilizando a tinta fabricada.

Trabalho: Ilha flutuante III, 2014.

Técnica: Tinta a óleo manufaturada.

Dimensões: 20x30cm

Fonte: Acervo do autor - Fotografias e obra do autor.

Uma das vantagens é que permite fazer tonalidades que nem sempre estão disponíveis para comprar no mercado. A composição e proporção dos elementos usados no processo de fabricação também são opções que manualmente pode-se fazer de acordo com o projeto artístico. São possibilidades acessíveis para obter-se uma tinta específica e genuína. A dificuldade é adquirir pigmentos, muitas vezes inacessíveis pela quantidade, preço ou qualidade. As figuras a seguir ilustram etapas dessa produção.

Estudo de Técnicas de Têmpera

Este é um estudo para fazer tinta com ovo. A receita foi baseada no livro *Manual do Artista*, de Mayer (2006, p. 296-301). Na experiência utilizaram-se clara e gema de ovo como componentes básicos da tinta, sendo adicionados pigmentos com diversos tipos de cores, e feita uma tabela para estudo. As tintas foram colocadas em vidros. Como experiência, além de fazê-las, testei as referidas tintas numa composição de uma paisagem feita numa tela preparada com gesso e impermeabilizada com cola de coelho. Uma das dificuldades foi o odor emitido proveniente da composição da tinta com ovos, além do prazo para usá-la. Apresento a pintura nessa técnica, conforme segue.



Figura 6: Camadas, 2014
Técnica de Têmpera
Dimensões: 40x60cm
Fonte: Acervo do autor - Foto e obra do autor

Além da prática das técnicas, concomitantemente vários estudos de artistas e suas obras (Wolf Kahn, Hugh O'Donnell, Teresa Poester, Guillermo Kuitca, Frida Kahlo, Edward Hopper, Hugh O'Donnell, Alex Katz) contribuíram significativamente para meu aprendizado artístico e conhecimento, bem como os encontros com os artistas Liliam Amaral, Lucimar Bello, Fernando Augusto, Teresa Poester, Frantz Soares, e as visitas aos ateliês da Prof.^a Yara Guasque e do artista Rubens Oestroem. Entretanto, muitos outros artistas foram referenciados, pesquisados e

estudados, contribuindo para minha expansão da visão artística e poética.

O Estúdio de Pintura Apotheke proporciona esse horizonte de possibilidades, experiências e conhecimento para o aprimoramento do artista-professor e do professor-artista. E esse caminho continua...!



Figura 7: Anatomia do Apotheke, 2015

Técnica: desenho a nanquim

Dimensões: 20x40cm

Fonte: Acervo do artista - Fotografia e obra do autor

Relato de experiências de estudo e prática de Técnica de Monotipia

Saída de campo na disciplina "Sobre ser professor artista",
PPGAV/UEDESC

Professora: Dr^a. Jocielle Lampert

Dia: 03/12/14, quarta-feira

Estudo de técnica monotipia usando tinta a óleo sobre vidro

Com relação à técnica de monotipia, primeiro temos que entender o que ela significa. Para Meyer, no seu *Manual do artista*, a monotipia ocupa um lugar intermediário entre as artes gráficas e a pintura (Meyer, 2006, p. 660). A princípio, é uma técnica de gravura, ou seja, um processo de imersão/impressão de uma pintura a óleo feita sobre um vidro e transferida para o papel. Em uma rápida consulta no site *Google* sobre monotipia é possível sabermos que essa técnica originou-se no séc. XVII, com Giovanni Benedetto Castiglione (1616-1670). Trata-se de um processo de impressão artística por meio do qual se transfere, por pressão, uma pintura em uma superfície lisa, como um vidro, placa de plástico/acrílico, cobre ou metal, para o papel.



Cada impressão é única, tendo em vista que o óleo sobre o vidro vai aderindo ao papel a cada tiragem, resultando em uma nova cópia com menor intensidade e visibilidade em relação à primeira cópia. Mesmo refazendo a pintura do vidro, existe sempre a diferença entre as cópias.

Relato minha experiência referente à saída de campo propiciada pela Professora Jocielle na disciplina "Sobre Ser Professor Artista" para o estudo da técnica de monotipa, usando tinta a óleo sobre uma placa de vidro, papel japonês e aquarela. Antes de fazer o processo, a professora nos havia passado uma lista de materiais para suporte e realização da técnica e indicado um artista de referência, conforme segue.

Lista de materiais: paleta, pincéis diversos, espátulas, tinta óleo, giz pastel oleoso, terebintina ou outro solvente, placa de acrílico ou placa de vidro (tamanho A4, maior ou como desejar); barém ou rolo de gravura ou colher de pau; papel de gramaturas diversas (japonês é o mais indicados, ou preferencialmente mais finos - os de maior gramatura são aconselhados para impressão em prensa); impressão fotográfica de boa qualidade (PB ou colorida) do tema que você pesquisa ou imagem de livro que você usa como referência na sua pesquisa. É solicitado que cada aluno leve sua imagem (preferencialmente que seja relacionada com sua pesquisa), paleta, pincéis e tintas que vai usar na imagem.

Artista de referência: Wolf Kahn (ver site e vídeo):

<<http://www.wolfkahn.com>>

<<https://vimeo.com/77727977>>

<<https://vimeo.com/15130724>>

<<http://www.marybethmckenzie.com>>

Com base nas instruções recebidas, levei todo o material solicitado, bem como algumas imagens que gostaria de trabalhar. Também assisti aos vídeos recomendados, bem como de outros artistas que trabalham com essa técnica. No primeiro encontro, fiz várias imagens de paisagens abstratas. Foi minha primeira experiência com essa técnica de monotipia a óleo, fazendo uma pintura sobre uma placa de vidro e imprimindo em papel japonês e em papel para aquarela 150g/m². A metodologia é simples, fácil de ser aplicada, e o resultado é instantâneo. Pinta-se primeiro a imagem desejada sobre o vidro, que pode ser imaginada, ou pode-se colocar sob o vidro a imagem escolhida como referência. Depois, coloca-se o papel sobre a base pintada do vidro e, por pressão com uma colher de madeira, ou barém, faz-se a transferência. Após, retirar o papel, deve-se colocá-lo para secar.

O processo em si permite que se obtenha mais de uma cópia com intensidades diferentes, uma vez que a tinta vai diminuindo a cada impressão realizada. A secagem do papel é o processo que exige maior tempo.

Uma das dificuldades encontradas foi a utilização de papel japonês, devido à sua espessura muito fina. É melhor usar um papel com espessura maior. O papel para aquarela não apresentou problema por ser de maior gramatura, embora sua absorção e secagem sejam mais lentas. Outra dificuldade inicial foi a utilização de uma fina espessura de tinta óleo e excesso de secante, que prejudicou a impressão pelo fato de secar muito rápido e pela demora em fazer a imagem. Refiz com mais espessura de tinta a óleo e menos secante, conseguindo um bom resultado. Como exemplo, identifico, por meio das imagens abaixo, o resultado alcançado nesse primeiro encontro.



Figura 8 (A, B): Verão I e Verão II
Monotipia: 1ª e 2ª impressão em papel aquarela
Dimensões: 20x30cm
Fotografias e obras do autor, 2014
Fonte: Acervo do artista

Figura 9: Verão III
Monotipia: 3ª impressão em papel aquarela
Dimensões: 20x30cm
Fotografia e obra autor, 2014
Fonte: Acervo do autor



Observa-se que, a cada tiragem da matriz, a imagem vai ficando com menos visibilidade em relação à imagem inicial. São resultados diferentes, mas que trazem uma poética interessante, uma vez que é uma derivação da imagem inicial da matriz, e que só é possível ver quando se repete o processo, colocando um novo papel para uma nova cópia da imagem inicial. Outro exemplo da técnica de monotipia, em papel japonês:



Figura 10 (A, B): Praia Solidão I, II
Monotipia: 1^a e 2^a impressão em papel japonês
Dimensões: 20x30cm
Fotografias e obras do autor, 2014
Fonte: Acervo do artista

No segundo encontro, já com mais experiência, foi mais tranquilo o domínio da técnica. Foi revisto todo o processo, desde a parte teórica e a experiência adquirida no primeiro encontro. Levei algumas imagens afetivas, sendo uma do meu pai, da qual foram tiradas duas impressões em papel japonês. A secagem foi mais trabalhosa devido à quantidade de tinta, em excesso, que fez com que parte de uma das impressões acabasse aderindo ao suporte de secagem. O problema recorrente foi a fina espessura do papel japonês, que dificultou sua fixação no suporte para secagem. O ideal seria pendurá-las como em um varal, mas só é possível quando se utiliza um papel de gramatura maior, já que o que eu usei, por ser muito fino, apresentava o risco de rasgar. Por meio das imagens a seguir, apresento a 1^a e a 2^a impressão. Nota-se que a imagem vai sendo alterada, ficando cada impressão diferente uma da outra, tanto a matriz como a impressão.



Figura 11 (A, B): Pintura a óleo sobre o vidro para 1.^a e 2.^a reprodução de cianotipia
Dimensões: 20x30cm
Fotografias e obras do autor, 2014

Fonte: Acervo do artista.

Figura 12 (A, B): Retrato I, II
Monotipia: 1^a e 2^a impressão em papel japonês sobre a matriz
Dimensões: 20x30cm
Fotografias e obras do autor, 2014
Fonte: Acervo do artista



Essa técnica de monotipia é uma das várias possibilidades existentes entre as derivações com outras tintas, pigmentos, misturas de materiais, suportes e papéis. Com essa experiência, muitos trabalhos podem ser executados sem precisar de muitos elementos, propiciando a todos desenvolverem suas próprias poéticas.

Relato de experiências de estudo e prática de Técnica de Cianotipia

Saída de campo na disciplina "Sobre Ser Professor Artista", PPGAV/UESC
Professora: Dr^a. Jocielle Lampert
Dia: 29/10/14, quarta-feira
Estudo de técnica cianotipia

Com relação a essa técnica, que difere da monotipia, é um método de cópia fotográfica baseado na propriedade que têm certos sais de ferro que, sob a ação da luz, colorem-se em azul da Prússia. É usado para a reprodução de desenhos a traço, plantas e mapas. A cianotipia difere das fotografias fixadas em prata, fotos em PB, pois utiliza em sua fórmula sais de ferro. Estes são sensíveis à luz UV. Essa descoberta devemos a Sir John Herschel que, em 1842, desenvolveu a fórmula básica da cianotipia.

Antes da saída de campo, a professora nos deu orientações e referências bibliográficas para consulta e pesquisa e a lista de materiais: imagem impressa em acetato/papel transparência em PB; imagem de filmes antigos de fotografias não revelados; folhas e objetos que podem ser prensados. Papel para aquarela (de boa gramatura); prendedores de roupa ou para pressão; acrílico ou vidro do mesmo tamanho do papel ou menor; pincéis limpos; panos para limpeza; plástico ou saco plástico transparente; potes, colheres ou pipetas; bacia para revelação; água destilada. Químicos: solução A: 25g de citrato férrico aminiactal verde + 100ml de água destilada; solução B: 10g de ferricianeto de potássio + 100ml de água destilada. Misturar partes iguais (duas colheres de acordo com o tamanho do papel), aplicar na superfície do papel, inserir a imagem, colocar sobre o vidro ou acrílico e gerar pressão; colocar em exposição solar por 30 minutos ou mais. Posteriormente, lavar em bacia para retirar o excesso de azul e deixar secar.

Sites para consulta:

<<http://prezi.com/-zpvpuivk65p/...>>

<http://www.getty.edu/.../pdf_publicat.../pdf/atlas_cyanotype.pdf> <http://www.youtube.com/watch?v=9q8N_KgH8SI>



A professora disponibilizou bacias, químicos, luvas. Pediu para levarmos papéis, imagens, pincéis e material de limpeza. As imagens deveriam fazer referência ou estarem articuladas com a pesquisa de cada um.

Conforme consulta realizada na internet sobre a técnica de cianotipia, sua fórmula básica, desenvolvida por Herschel, continua atual.

Fórmula de Herschel:

25 gramas de citrato de amônio férrico verde (ou vermelho);
10 gramas de ferricianeto de potássio (ou vermelho);
Água destilada ou deionizada.

Como fazer:

1. Dilua a 25g de citrato de amônio férrico em 100 ml de água - guarde em um frasco escuro.
2. Dilua 10g de ferrocianeto de potássio em 100 ml de água - guarde em um frasco escuro.
3. Misture as duas substâncias em partes iguais. Use essa mistura no suporte, que pode ser papel ou tecido.
4. Quando for aplicar no papel, empregue moderadamente sem encharcá-lo.
5. Deixe o papel secar no escuro.
6. Após seco, coloque o papel e o seu fotograma entre duas placas de vidro, exponha ao sol. O tempo de exposição varia de acordo com a intensidade da luz.
7. Quando o papel mudar de cor - ficará cinza - retire do sol, levante o negativo, lave em água corrente até sair todo o verde amarelado, que é o resíduo do cianeto.
8. Pendure o papel no varal na sombra.

Atenção! Mesmo que os químicos empregados apresentem baixa toxicidade, previna-se: use luvas, máscara, óculos e avental.

Material

1. 25 gramas de citrato de amônio férrico (verde ou vermelho);
2. 10 gramas de ferricianeto de potássio;
3. Água destilada ou deionizada;
4. Colheres de plástico para medir;
5. Jarro com medição;
6. Frascos de vidro para misturar;
7. Colheres de plástico;
8. Luvas de borracha, máscara;
9. Avental ou camiseta velha;
10. Jornal para cobrir superfície de trabalho;
11. Pano de limpeza;
12. Pincéis - que serão descartados;



13. Prendedor de roupa no varal - de plástico;
14. Varal;
15. Papel Canson linha estudante 200g/m²;
16. Duas placas de vidro para impressão do contato;
17. Luz do sol (essencial).

Sites para consulta:

<www.alternativephotography.com/wp/processes/cyanotype>
<<http://www.alternativephotography.com/wp/processes/cyanotype/beat-the-blues-making-cyanotypes>> (Esse link é especial, mostra passo a passo todo o processo)
<http://wikipedia/commons/e/e2/Anna_Atkinse>

Com as orientações recebidas e com os materiais necessários para aplicar a técnica de cianotipia, iniciou-se o processo por etapas. No início, surgiram muitas dúvidas, mas foram sendo esclarecidas à medida que o processo ia sendo elaborado. As primeiras experiências foram com diversas folhas de vegetais e com o negativo de diversos autorretratos. Ambas as experiências tiveram resultados satisfatórios. Foi seguida toda a orientação da técnica: misturados os produtos na proporção recomendada, de acordo com a preparação da fórmula pronta elaborada pela Professora e disponibilizada para todos os alunos. Na primeira experiência, foi aplicada a solução química sobre o papel com um pincel, e depois se esperou secar. Depois de seco, foi colocado o negativo das imagens de autorretrato sobre ele, e em seguida colocado entre duas placas de vidro. Para os vidros não se deslocarem, este foi fixado por fitas nas bordas. Em seguida, levado ao sol. Depois de trinta minutos, foi retirado e levado para lavagem para retirada dos resíduos de cianeto.

A princípio, a imagem não fica visível, só aparece aos poucos, à medida que se vai lavando. O azul da prússia vai aparecendo e a cor marrom-amarelada (cianeto) vai saindo a medida que o papel é lavado com água. Em seguida, coloca-se o papel para secar.

Foram feitas várias experiências. As primeiras não ficaram boas: as imagens ficaram claras demais devido ao pouco tempo exposto ao sol ou à pouca aplicação da solução química. Na segunda experiência foram usadas, no lugar do negativo, folhas de vegetais, que funcionam como um negativo, e permitiram uma imagem nítida da sombra impressa pela luz do sol. Essas duas experiências estão ilustradas nos exemplos das imagens a seguir.



Figura 13 (A, B): Orientações e referências dadas pela Professora Jociele.

Fotografias do autor, 2014

Fonte: Acervo do autor



Figura 14 (A, B): Explicações e colocação dos trabalhos no sol.

Fotografias do autor, 2014

Fonte: Acervo do autor



Figura 15 (A, B, C): Trabalhos colocados no sol e apresentados para apreciação e avaliação.

Fotografias do autor, 2014

Fonte: Acervo do autor



Figura 16 (A, B): Trabalhos apresentados para apreciação e avaliação dos alunos Fotografias do autor, 2014

Fonte: Acervo do autor



Figura 17 (A, B, C): Resultado da experiência do autor Fotografias do autor, 2014.

Fonte: Acervo do autor



Figura 18: Avaliação final da aplicação da técnica de cianotipia e troca de experiência. Fotografias do autor, 2014. Fonte: Acervo do autor

Com base na experiência obtida na saída de campo da disciplina "Sobre Ser Professor Artista", a prática de cianotipia, procurei aperfeiçoar a técnica e melhorar os resultados obtidos.

A professora disponibilizou para todos a solução química para fazerem experiências em seus ateliês. Isso propiciou novas experiências e aprimoramento da técnica para além da aula da disciplina.

Procurei então, escolher novas imagens que se relacionassem com meu trabalho. Parti dos retratos e autorretratos que foram pintados e desenhados. Escolhi dois a óleo e dois a lápis HD/Nanquim, totalizando quatro: o

primeiro da minha esposa, o segundo da minha filha, o terceiro e quarto, meus autorretratos.

Segui todos os passos que aprendi e desenvolvi mais alguns pela experiência e observação. Ressalto que desde a escolha do papel até a secagem foi grande um aprendizado. O papel utilizado foi Fabrian 200g/m²; o negativo de acetato PB foi feito com impressora a jato de tinta (não usar a laser); as fitas adesivas foram fixadas nas bordas do papel; considerando as medidas do negativo da imagem; a solução química foi passada no papel dentro de um ambiente escuro feito provisoriamente no *closed* de roupa; o papel ficou secando no escuro até o seu uso (assim evita formação de vapor e marcação no vidro, que prejudica a imagem); o tempo suficiente para esta secagem foi indicado pela variação da cor cinza; foi melhor usar a inclinação do sol das 10h às 15h; usou-se sempre papel jornal como suporte das placas de vidro; para evitar que a água corrente caísse sobre a imagem no momento de lavagem da canotipia, foi usado um recipiente para fazer a imersão do papel na água; o papel foi estendido na sombra para secar, preferencialmente na horizontal para não escorrer nas laterais e evitar manchas; retirou-se as fitas 3M demarcatórias somente depois do papel estar quase seco, evitando assim o surgimento de manchas; o papel ficou sobre uma superfície lisa, descansando, para secar e evitar ondulações; quando colocada em quadro, procurou-se não encostar a imagem no vidro, fazendo uso do *passé-partout*. Nas imagens relacionadas abaixo, são visualizadas algumas etapas desse processo.



Figura 19 (A, B): Montagem do processo de cianotipia colocado ao sol. Fotografias e obra do autor, 2014. Fonte: Acervo do artista



Figura 20 (A, B): Processo com o negativo sob o sol; retirado o negativo após o tempo de 30 minutos.
Fotografias e obra do autor, 2014.
Fonte: Acervo do artista



Figura 21 (A, B): Colocação sob água corrente: a imagem vai aparecer aos poucos.
Fotografias e obra do autor, 2014.
Fonte: Acervo do artista



Figura 22 (A, B): Observar a presença de cianeto pela cor marron-amarelado até sua retirada total.
Fotografias e obra do autor, 2014.



Figura 23 (A, B): Processo da remoção do cianeto finalizado, pronto para secagem. Fotografias e obra do autor, 2014. Fonte: Acervo do artista



Figura 24 (A, B, C, D): Imagem do processo de cianotipia e colocação no quadro. Fotografias e obra do autor, 2014. Fonte: Acervo do artista

Essas experiências permitiram conhecer as dificuldades encontradas em relação ao tempo de exposição, remoção dos resíduos de cianeto com água corrente, tipo de impressora mais adequado para fazer o negativo da imagem, pincel, prendedores, evitar a formação de vapor d'água entre as placas de vidros, etc.

Somente praticando e vivenciando é que podemos obter experiência e conhecimento.

Para finalizar essas experiências, apresento uma síntese, em três etapas, do processo feito com a técnica de cianotipia. São apresentados quatro trabalhos escolhidos, os respectivos negativos e os resultados alcançados.



Figura 25 (A, B, C, D): Retrato feito pelo autor, negativo e resultado alcançado pela técnica. Fotografias e obra do autor, 2014. Fonte: Acervo do artista



Figura 26 (A, B, C): Retrato feito pelo autor, negativo e resultado alcançado pela técnica. Fotografias e obra do autor, 2014. Fonte: Acervo do artista



Figura 27 (A, B, C): Autorretrato feito pelo autor, negativo e resultado alcançado. Fotografia e obra do autor, 2014. Fonte: Acervo do artista



Figura 28 (A, B, C): Autorretrato feito pelo autor, negativo e resultado alcançado.
Fotografias e obra do autor, 2014.
Fonte: Acervo do artista

A realização dessas experiências com a técnica de monotipia e cianotipia permitiu fazer uma conexão entre a teoria e a prática. Com isso, novos conhecimentos são adquiridos e novas possibilidades são oferecidas no fazer do processo artístico como meio para externar a subjetividade poética pela prática vivenciada. São descobrimentos e novas possibilidades conhecidas, experimentadas e aplicadas na busca de novos conhecimentos a cada impressão.

REFERÊNCIAS

- CIANO TIPIA. Disponível em: https://br.search.yahoo.com/yhs/search?hspart=iry&hsimp=yhs-fullyhosted_003&type=blfont_f2&p=cianotipia. Acesso em: 25 fev. 2015.
- GIOVANNI Benedetto Castiglione. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Benedetto_Castiglione. Acesso em: 25 fev. 2015.
- HERSCHEL, John. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/John_Herschel consulta. Acesso em: 25 fev. 2015.
- MEYER, Ralph. *Manual do Artista*. Editora Martins. São Paulo. 2006.
- MONOTIPIA. *O que é e sua descoberta*. Disponível em: http://wikipédia.org/wiki/Giovanni_Benedetto_Castiglione. Acesso em: 25 fev. 2015.
- REGO, Jorge. A luz que desenha imagens. Disponível em: <http://jorgerego.blogspot.com.br/2005/05/cianotipia.html>. Acesso em: 25 fev. 2015.

Tradução



Educação pela arte desde uma pedagogia da incerteza

Ramón Cabrera Sarlot³⁰

“Temos que abrir os torneiras da criatividade, da inteligência popular, da memória coletiva. Temos que resgatar nossas tradições e nossas formas culturais para a batalha; temos que reinventar essas formas de ação onde a gente não só é espectador, como também protagonista”
Superbarrio Gómez

Quando um educador de arte colombiano que me visitou em Havana me solicitou uma entrevista, uma de suas perguntas estava dirigida a conhecer meu parecer sobre a existência de modelos ou tendências atuais da educação artística. E eu respondi mais que enquadrar-mo-nos em uma tendência ou modelo dado, na América Latina o que podemos estar experimentando é uma consciência cada vez maior do pensamento de Freire, desde a pedagogia freireana. Diria que tem que revisitar no campo da arte a dimensão dialógica do pensamento freireano, e de alguns de seus seguidores, essa tendência da pedagogia ecológica, é dizer essa dimensão ecológica da escola que argumenta, por exemplo, Moacir Gadotti, e que talvez resultasse benéfica enlaçar com o conceito de Boaventura de Sousa de ecologia de saberes (2010).

³⁰ 1 Ramón Cabrera Salort (1949). Licenciado em História da Arte pela Universidade de Havana (1972). Obteve o grau de doutor em Ciências Pedagógicas em Arte, no Instituto de Investigações Científicas de Educação Artística, em Moscou, 1985. Suas pesquisas sobre arte, educação e investigação nos processos de criação nos últimos anos, aparecem reunidas no seu livro *Indagaciones sobre arte y educación*, Ediciones Adagio, Havana, 2010. É primeiro secretário adjunto do Conselho Latinoamericano de Educação pela Arte (CLEA) e membro, entre outras, da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), da Seção de Teoria e Crítica da União Nacional de Escritores de Cuba (UNEAC) e professor convidado da Universidade Autônoma de Nova Leon, Monterrey, México, desde 1992.



Para Sousa a Ecologia de Saberes é vista como um diálogo horizontal entre conhecimentos diversos: o científico, o camponês, o artístico, o indígena, o popular e muitos outros descartados pelo mundo acadêmico tradicional. Isto supõe para os conteúdos artísticos que o educador de arte se encontra aberto as diversas modalidades em que pode dar-se isto e, inclusive, nas infinitas modalidades de prática social de onde não se acostuma a identificar sua presença, ir em seu encontro. Pois como argumenta Sousa, a ecologia de saberes começa com a suposição de que as práticas de relações entre os seres humanos, assim como entre os seres humanos e a natureza, implicam mais de uma forma de conhecimento (2010, 51).

Quão necessário seria, então, relacionar a arte desde sua dimensão ecológica, quão necessário seria correlacionar a arte desde sua dimensão dialógica, central na pedagogia de Freire. Há uma metáfora em Freire quando fala de aprendizes de leitores, que se refere a leitura da palavra mundo, propõe que a primeira palavra que se leia seja a palavra mundo ou seja, a palavra mundo é ler seu entorno, seu contexto, a realidade. Quão necessário seria que nós pensássemos na Educação Artística nesses termos, desde esses termos, a Arte como uma reveladora de realidades, uma reveladora de experiências, sendo experiência o mesmo que se pode ser experiências de significação e que são próximas, porque formam parte de seu contexto, dos objetivos de sua vida, de sua existência e não vê a arte somente como uma aprendizagem cultural, mas sim como algo substantivo de seu viver e de sua existência.

Uma vez com um critério sobre a arte, que supera as margens institucionais do mainstream e reinsere e reconhece a arte como mobilizadora social, agente de troca e transgressão de sentido não apresentado a morfologias



concebidas, o educador de arte orientado desde uma cartografia da dissidência, recorre a diversidade de caminhos que compartilha com seus educandos como uma travessia da transgressão e da surpresa.

A pedagogia tradicional sujeita a uma cartografia identitária essencialista estruturada sobre leis e princípios que organizam disciplinadamente e que por ele remarcam as facetas de regularização, homogeneidade e generalização, é aplicada a educação artística a partir de um conceito tradicional de arte e de modalidades hierárquicas de apreensão de caráter perceptivo, morfológico, estilístico, técnico ou histórico, de onde o histórico é entendido como um contenedor agregado de feitos, figuras e obras situadas numa linha de tempo e concatenados desde um obrigatório encadeamento de sucessões ou superações.

Desde este marco de relações o processo de ensino-aprendizagem se estrutura a partir do concebido e por ele o enfoque pedagógico dominante é o da certeza. Há um conjunto de certezas nunca postas em dúvida que constituem tanto o conteúdo do ensino como suas modalidades de desenvolvimento. Um exemplo representativo disto vem dado quando a educação artística se organiza ao redor do conceito de cânone. As obras sujeitas a estudo o são em razão de se haverem constituído ao longo do tempo em obras paradigmáticas. A tarefa consiste em fazer advertir as particularidades que a conduziram a ser canônicas. A lógica que estrutura o processo é de uma racionalidade linear e unívoca, que não reconhece o valor protagonista da experiência e a contextualização no processo de ensino - aprendizagem da arte e a natureza mesma do que se estuda como arte, que o foi talvez não por haver respondido a um



modelo dado, senão por haver transgredido um existente, e então dada a envergadura de transgressão chegará a converter-se ao passar do tempo em obra exemplar.

A Educação Artística e mais amplamente na Educação pela Arte a lógica é outra como temos esboçado, de onde o raciocínio do incerto, do indeterminado, da dúvida, da errância e a imprecisão semântica constituem um dos mais seguros atributos da linguagem artística (Dorfles, 1979; Eco, 2002; Lotman, 2011). Tal qualidade substantiva põe em relevo o que na pedagogia freireana se identifica como o inédito viável, resultado da educação como situação gnosiológica e de onde afloram como requisitos uma presença curiosa dos sujeitos frente ao mundo; uma ação transformadora sobre a realidade; uma busca constante que implica invenção e reinvenção e uma reflexão crítica sobre o ato de conhecer. Se a educação para Freire não é possível sem o diálogo e o diálogo revela um modo de conhecer e implica comunicação que é encarada como o vínculo entre sujeitos mediados por um objeto. Este objeto será para nós a arte, um corpo de possibilidades e sentidos sempre em processo e a educação através deste objeto se concretizaria em seu fazer, em sua compreensão e em seu lugar na dimensão de um inédito viável, pois os textos ficcionais constituem seus próprios objetos e não copiam algo que já existe, carentes por esta razão da determinação plena dos objetos reais. É precisamente o elemento de indeterminação o que induz o texto a “comunicar-se” com o leitor, no sentido de que o induz a participar ativamente na produção e na compreensão da intenção do feito artístico.

A relativa indeterminação de um texto já nomeada é o produto do que Lotman qualifica como a contínua hesitação no campo semiótico interno das obras de arte entre uma propensão a homogeneidade e contraditoriamente a par em



direção a heterogeneidade com a presença de subtextos. Isto é o que possibilita um espectro contínuo de atualizações. Deste modo, os textos artísticos iniciam “produções” de significados em lugar de formular realmente significados em si. O discurso artístico reaviva a imaginação do leitor e o atrai na produção do significado seguindo a orientação do texto, o que o faz em certa medida co-autor, co-partícipe da criação da obra. Tais argumentos resultados de um enfoque da arte desde as teorias da recepção não podem deixar de estar presentes na educação pela arte, na mesma medida que desde Freire na pedagogia ressaltamos a educação como leitura do mundo para sua transformação.

O ato de interação dialógica do educador de arte com seus educandos se realizará por meio de um conteúdo de onde a coautoria e a coparticipação na percepção e entendimento da arte, implicará que o conteúdo da arte se converta em um conteúdo encarnado, incluso desde o suposto do erro. Deste modo fundamentou e atuou um jovem artista professor na elaboração de sua tese de mestrado e por ele quando estava elaborando os argumentos que sustentaram sua experiência, eu insistia no feito de que a pedagogia em que se assentavam suas ações era uma pedagogia da incerteza e o mapa que podia deduzir-se de tais ações obedecia a uma cartografia da dissidência, uma cartografia crítica que não obedecia a relações lineares de causa-efeito, senão a relações rizomáticas sem nenhuma ordem hierárquica prévia que desenharam pelo mesmo rotas inesperadas.

Fidel Ernesto, assim se chama este jovem artista professor colombiano, abordava em sua tese o erro em uma oficina de arte como um meio para alcançar novos acertos. Ele partia em sua tese de sua própria experiência pessoal como estudante de arte na Faculdade de Artes Plásticas de ISA, das dificuldades as quais havia tido que enfrentar



pelo inconsistente de sua preparação em arte e com ele o saber despojar-se de falsos critérios sobre a arte ou do domínio das categorizações absolutas. Essa desaprendizagem foi o primeiro catalisador que motivou sua tese e o entendimento do predomínio de uma pedagogia totalizante, assentada na eficácia e o princípio de certeza, como uma concepção prévia a rebater. É o que expunha claramente com suas palavras :

Construídos por uma cultura ocidental a tarefa aprendida nos tem ensinado uma forma de organização em grande medida, defendida desde uma racionalidade instrumental. Ao entrar ao mundo da educação pela arte, este instrumental tem que atribuir-se a outras lógicas, onde o raciocínio do incerto, do indeterminado e da dúvida adquire uma relevância vital para os processos cognitivos (Fidel Ernesto, 2014)

E daqui a seguir uma cartografia da dissidência surgia sua pergunta: Pode o erro resultar uma plataforma de conhecimento na educação artística? Encarregar-se de responder a interrogação foi a substância de sua tese, além de reconhecer e demonstrar a necessidade do erro como caminho para construir o conhecimento, nos desafiou desde a arte e sua educação a compreender a necessidade de superar suas certezas para falar na dissonância do erro, ressonâncias da incerteza no conhecimento e reinvenção dos atos criativos. Assim os exercícios que denominou como problemas plásticos-visuais não obedeciam a uma lógica de resolução, pois estes se mostravam múltiplos e flexíveis na singularidade da resolução de cada educando.

Quando anos atrás em uma conversa que sustentei com amigos, que logo converti em artigo, aludia entre outras coisas, a que a arte na aula devia chegar ao feito vivo que implicava acessar ao mundo cotidiano e como ele se



expressava na performance, na telenovela, nos videoclips e hoje atualizaria eu este empenho ao advertir quanto pode desafiar nossa percepção e nosso juízo encarar feitos e fenômenos que tradicionalmente tem sido vistos como próprios do âmbito político ou sociológico e começar a ver-los desde outra perspectiva, desde uma visão que desperte também a presença de componentes estéticos e possa fazer deles exemplos valiosos de arte.

O propositivo e incomum enfoque que aplica o artista e teórico uruguaio Luis Camnitzer para estudar a arte latinoamericana das últimas décadas, que o conduz a revelar a necessidade de um aparato conceitual próprio e contrastar desde a dimensão do local e do contexto latinoamericano em que medida o que para Europa ou América do Norte tem sido ajuizado desde a lógica do discurso da arte e da estética, para América Latina a inclinação político e social tem sido o componente primário de estruturação do que não deixa de ver como arte, e assim se atreve com uma visão histórica revisionista a analisar entre outras, a figura e a obra de Simón Rodriguez ou as ações dos Tupamaros (Camnitzer, 2012)

Esta seria uma mostra mais de como os docentes podem fazer o espaço da educação pela arte seguindo um recorrido que não respeita uma cartografia das identidades, das paisagens concebidas da arte e dos artistas, senão uma cartografia da dissidência que guia o trânsito por caminhos insuspeitados, irreconhecíveis para o que tradicionalmente se estuda nos currículos sobre arte, pois que desperta o olhar e a consciência desses olhares desde o imprescindível até seu entorno mais imediato.

Tanto a pedagogia dominante, a da certeza, se relaciona com o saber como verdade e assume o processo de ensino-aprendizagem desde a repetição de conteúdos, a memorização de dados e saber quantificado, depois de



perpetuar o produzido por outros, o que deriva na formação de educandos desde um princípio de homogeneidade e identidade, a pedagogia da incerteza desde a educação pela arte centrada na experiência, duplamente presente está tanto na arte mesmo que não pode deixar de ser visto como experiência em si (Dewey, 2008), como no processo de sua aprendizagem, que não pode dar-se senão no marco da experiência que habita de modo singular em cada educando (Barbosa, 2012), persegue a diferença, uma distinção ativa e alerta sobre os processos artísticos e sua compreensão através do que nos passa neles e com eles, de onde ao par fazemos, lemos e contextualizamos nosso inédito viável desde a arte para a vida toda e desde a vida para todo entendimento da arte.

REFERÊNCIAS

- ÁLVAREZ Causill, Fidel E. (2014). Accionar un error : replantear una experiencia. Tesis de Maestría en Educación por el Arte. Facultad de Artes Visuales. Instituto Superior de Arte.
- BARBOSA, Ana Mae (2012). A imagem no Ensino da Arte. São Paulo : Perspectiva.
- CAMNITZER, Luis (2012). Didáctica de la liberación: arte conceptualista latinoamericano. Bogotá : Instituto Distrital de las Artes.
- DORFLES, Gillo (1979). El devenir de la critica. Madrid: Espasa-Calpe, S.A.
- ECO, Umberto (2001). La definición de arte. Madrid: Ediciones Destino, S.A.
- FREIRE, Paulo (1996). Pedagogía de la esperanza. México, D.F.: Siglo Veinteuno editors



LOTMAN, Yuri M. (2011). Estructura del texto artistico. Madrid: ediciones Akal, S. A.

SANTOS, Boaventura de Sousa (2010) Refundación del estado en América Latina. Perspectivas desde una epistemologia del Sur. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad de los Andes; Siglo Veinteuno Editores.

Um desafio incessante: educar ao educador (notas de relacionamento)

Ramón Cabrera Sarlot

Desde a década de 70 em que iniciei meu trabalho no Ministério da Educação, a formação docente em Educação Artística se planejava curricularmente para o professor primário desde três grandes eixos disciplinares: as oficinas; o histórico/apreciativo e o didático. Esta é uma realidade que chega a nossos dias.

As oficinas foram dirigidas a oferecer os complementos básicos da cozinha e o artesanato da arte, centrado em manuais e conhecimentos primários sobre técnicas e materiais. Em tais oficinas, portanto, a arte obedecia a padrões de realização tradicional e, ao par, de satisfazer com tais aprendizagens requisitos expressivos pessoais pretendia ensinar o A B C da construção gestáltica das imagens. Materiais como desenho, projeto ou modelagem se apresentavam como assinaturas de oficina que serviam a tais propósitos: o desenho com um critério de ser o sustento da forma; o projeto por aportar os elementos protagonistas da composição, além de ser o veículo de compreensão de toda forma na contemporaneidade e, por último, a modelagem como o acesso ideal para trabalhar os volumes e dada a



maleabilidade e flexibilidade do material (barro), um similar do material a argila, comum nos trabalhos plásticos escolares.

O histórico/apreciativo ficava satisfeito com materiais como Apreciação das Artes Visuais e História da Arte, o enfoque dominante como tendência em ambas se centrava nos componentes sociológicos e evolutivo - estilísticos das obras e os artistas, fundamentalmente europeus na segunda. Se a Apreciação era concedido um caráter mais aberto e próximo a propiciar a participação da experiência do docente em formação, a História da Arte, pelo contrário, regida por uma copiosa e dominante bibliografia centrada na Europa e em sua evolução estilística, não facilitava aprendizagens significativas e personalizadas. O resultado final de sua docência ficava truncado com breves e episódicos referências a que Dorfles denomina como vanguardas históricas.

Por sua parte, o didático ficava satisfeito com o desenvolvimento de um programa que recorria aos principais modos de ensinar da matéria no nível primário, com particular insistência nos métodos e procedimentos de ensino mais apropriados, centrados no oral, no visual e no prático; as modalidades de evolução; uma breve incursão de caráter histórico sobre o ensino e uma resumida caracterização da linguagem gráfico infantil. A classificação citada, assunto verdadeiramente polêmico quando se trata de materiais de arte, era resolvido de modo objetivo através do cumprimento ou não com determinados princípios do projeto, uso expressivo de materiais e técnicas, criatividade - e já aqui se entrava em terrenos menos precisos-; mas no fim tudo encaminhado com predomínio de critérios os quais mais tarde argumentaria Eisner em *El Arte y la Creación de la mente* (2005).



Até aqui foi anotado o assunto relativo a ponte entre estes eixos enumerados, o que podemos qualificar como relações interdisciplinares, era o que mostrava maiores deficiências e em igual a necessidade de um trabalho consciente de integração dos conteúdos entre seus docentes, o que devia conduzir a ser um exercício de harmoniosa realização dos mesmos na prática docente dos professores em formação.

A partir da década de 80 com a fundação da Faculdade de Educação Artística e a implementação de um currículo para a formação do educador de arte, em duas especialidades Educação Plástica e Educação Musical para o nível médio de ensino, os três eixos disciplinares citados ganharam em complexidade e já desde aquela data de maneira mais consciente a questão relativa a quais na verdade deveriam ser os conteúdos essenciais de formação das oficinas de práticas artísticas para os educadores. Esta era uma pergunta que nascia de antecedentes históricos, pois já desde a década de quarenta do século passado a educadora de arte Maria Capdevila, professora titular de Desenho e Didática da Faculdade de Educação daquela época, fazia distinções quanto aos requisitos de formação de um educador e de um artista.

Talvez a questão que me assediava não era a mesma, nem tivesse idêntica intenção distintiva que a apontada por Maria Capdevila, mas foi dirigida a que a oficina apresentasse ao educador as problemáticas artísticas de seu momento e não só a oferecer preparações técnico-materiais básicas, a qual fazia com que o educador ficasse varado em problemáticas artísticas superadas. Idênticas dúvidas podiam reconhecer-se em torno das disciplinas de corte histórico, pois empenhados em uma sequência linear da história da arte, maioritariamente do Ocidente, a qual era apoiada pelo enciclopédia informativa existente, fazia que



a contemporaneidade ficasse também muito brevemente estudada. Com o passar do tempo pude compreender também que tais histórias se relacionam às obras e aos artistas em seus contextos, pois nada era analisado desde a perspectiva do público de cada época e, por tanto, de sua recepção. Ainda que talvez a recepção fosse o melhor modo de encarar o estudo das obras pelos educadores já que eles posteriormente se dedicarão a formar, entre outros propósitos ao público de arte.

Dentro das disciplinas deste componente pedagógico/psicológico de formação deste educador, foi a didática quem mais ajudou a esclarecer dúvidas ou a motivar-las, a partir de uma concepção de Didática que não ficará limitada ao normativo. Precisamente essa sujeição ao normativo era o que mais dificultava ter um olhar interrogativo sobre os processos formativos na educação artística. Centrada no normativo era a consequência lógica, esperada, de uma pedagogia assentada em afirmação idêntica: uma pedagogia da certeza, do concebido, da segurança, identificada com princípios e leis que pelo mesmo tendiam a regularizar o processo docente educativo e a homogeneizá-lo de maneira que ficassem enfatizados os componentes e elementos que constituíam o comum e genérico do ato pedagógico.

Mas a Didática a concebia cimentada mais além de tal regularização no reflexivo/crítico, no heurístico e no orientador e desde esses três a disciplina era dirigida a incentivar no futuro educador de arte uma postura alerta e crítica sobre que modelo de escola desejava e como junto a seus alunos trabalhar para alcançá-la. Daqui ao passo do tempo nasceu a ideia de que o educador de arte devia buscar que a escola se convertesse em uma escola de imagens (Cabrera 2010). Pensar criticamente a escola existente para



fazê-la uma escola no processo incessante, uma escola sempre em projeto e por uma escola circundada e atravessada de imagens, de onde se superará a percepção centrada de uma escola tradicional limitada ao espaço da sala de aula, coisa que já haviam alcançado educadores do tamanho de Jesualdo, as irmãs Cossettini e Luis F. Iglesias na nossa América. De tal envergadura é a natureza de troca que Jesualdo relembra o lance de sua lendária experiência indo escola afora, indivíduo afora, tempo afora, nos confessará: "... e começou a atravessar disciplinas, métodos, encarceramentos de toda natureza, em busca do ar, em busca de "outra coisa", do outro caminho e modo, e então com permissão (e às vezes sem ela) saímos a rua e começamos a atravessá-la. E fomos as fábricas, as obras em construção, aos mercados, aos portos, aos comércios, as aprendizagens em oficinas e nos ventorrilos." (1981, 29-30)

A Didática assim pensada deixava de ser a disciplina instrumental de meios técnico pedagógicos para converter-se em uma disciplina reflexiva do exercício educativo, pelo mesmo heurística pois sempre aberta a invenção e a necessidade de troca, já que educadores e educandos enquanto pessoas são seres em mudança e o próprio conteúdo da arte é substância do imprevisível e do aberto. Isto traz juntamente o feito de que o acionar Didático que se assenta nos contextos concretos de tais trocas, não se guiam por um conjunto normal de caminhos e procedimentos, senão que orientado ao por vir e assumindo o docente como um ser reflexivo crítico até que este por ele não se converta em um simples consumidor de métodos, senão em um co-construtor junto a seus educandos dos meios através dos quais se viverá o toma lá da cá do ensinar e aprender, pois como disse Freire: "O ato de ensinar vivido pelo professor ou a



professora vai desdobrando-se, por parte dos educandos, no ato de conhecer o ensinado” (1996,77).

Este ato vivido se encontra atravessado, entre outros, por um exercício da docência assentado em conhecimentos profissionais, procedimentais e pessoais; com consideração das necessidades, a motivação e a autonomia do aprendiz; que converte o ato da docência em um espaço de diálogo reflexivo e, pelo mesmo, não definido a priori, mas sujeito as condições de sua contextualização, pelo orientador, não normativo. Altamente instrutivo em correspondência para isto se nos mostra o conceito de pós-método que maneja B. Kumaravadivelu, que persegue o desenvolvimento de uma pedagogia que: a) é gerada pelos profissionais da área, b) é sensível as necessidades, desejos e situações concretas, c) está baseada nas experiências vividas por aprendizes e professores e d) está conformada por três princípios organizativos: particularidade, caráter prático e possibilidade (Kumaravadivelu, 2012) e que se apropria ao critério do proceder Didático que aponto como válido para um educador de arte e, portanto, como componente de sua formação.

A particularidade assinala o que tem de irrepetível em uma situação de ensino-aprendizagem contextualizada, já que as próprias coordenadas espaço-tempo do ato pedagógico se encontram em constante troca, de igual modo os conteúdos do ensino da arte encravados em tais coordenadas. Na mesma medida o prático igualmente que a possibilidade, referem-se ao caráter aplicado e no ideal do emprego de determinados métodos e ao feito de que sua escolha parte do contexto deste entre dois: educador e educando e de seu relacionamento (Cabrerá, 2014) e em correspondência de sua plausibilidade. Mas nada do apontado é indicativo de falha



na formação magistral, se junto a todo ele não tem uma consciência do educador de seu inevitável compromisso com uma superação contínua.

O DESAFIO: A AUTODIDÁTICA (A AUTOEDUCAÇÃO)

O educador de arte como todo educador está precisando admitir a necessidade inadiável de ser protagonista de uma autoeducação incessante. Cada dia a arte toma novos caminhos, cristaliza de variadas maneiras, adquire os mais insólitos rostos, participam dele e continuam seus espectadores, também em mudança, das mais diferentes maneiras. Por tudo isto, muda também o sentido de nosso olhar. De maneira que as artes do passado vistas com olhos de hoje fazem com que estas artes nos revelem novas coisas, pois novas serão nossas perguntas.

Muda a arte, mas mudam também os educadores, os referentes culturais que o conformam. Isto é o que o faz dizer a Martín Barbero que na atualidade o "sujeito educativo se expressa em idiomas não verbais, baseados em sua sensibilidade e em sua corporeidade, e habita os mundos dos códigos tribais, da gangue e das seitas, desde onde levanta a sua rejeição a sociedade" (2010)

Poderia então o educador ficar enalhado no passado? Educar na arte do passado com olhos do passado, não seria formar o espectador do presente com os olhos e o pensamento voltados ao que foi? De outra parte, esquecer ou não considerar a realidade psico-social de seus educandos é romper o relacionamento apontado. A autoeducação fica em pé como tarefa obrigatória.

REFERÊNCIAS



CABRERA SALORT, Ramón (2010). Indagaciones sobre arte y educación. La Habana: Editorial Adágio.

_____ (2014). Indagar cuando la imagen arde. Conferencia inaugural Del III Encuentro Internacional sobre Educación Artística. Juazeiro do Norte : Universidad Regional de Cariri.

EISNER, Elliot (2005). El arte y la creación de la mente. Barcelona: Paidós.

FREIRE, Paulo (1996). Pedagogia de la esperanza. México, D.F. : Siglo veintiuno editores.

JESUALDO (1981). Discurso, en : Jesualdo. Premio Aníbal Ponce. Buenos Aires.

KUMARAVADIVELU, K. (2012). La palabra y el mundo. Entrevista con B. Kumaravadivelu, en: marcoele Revista de Didáctica. N° 14, enero, PP. 1 - 10.

MARTÍN BARBERO, Jesús (2003) Saberes hoy : diseminaciones, competências y transversalidades, en : Revista Iberoamericana de educación. N° 32, PP. 17 - 34

Tradução dos textos realizada por Márcia Amaral de Figueiredo, autorizada pelo autor em 25/05/2015.

Artigo



Chamas e Manchas

Talita Gabriela Robbes Esquivel

Resumo

O presente texto consiste no memorial descritivo dos trabalhos realizados na disciplina *Meios de Produção e Práticas Híbridas*, ministrada pelo Prof. Dr. Agnus Valente, do curso de Pós-Graduação em Artes da UNESP, adaptado para participação na Jornada de pesquisa da UNESP, com o título *Manchas de calor*, com pequenas alterações para esta publicação da Revista Apotheke. Trata-se de trabalhos realizados por meio da queima, em forno à lenha, de manequins plásticos sobre suportes de metal. A produção girou em torno do calor e do formato do corpo, resultando em manchas nas placas de metal. O texto, em ordem cronológica, foca no processo criativo e abrange a produção física dos trabalhos e seus resultados. Isto é, discorre sobre o modo como foram feitos e sobre os resultados visuais dos trabalhos.

Palavras-chave: Queima; Mancha; Hibridismo.

Os trabalhos em pintura, em geral, mesmo se tratando de uma única linguagem como resultado final, possui o hibridismo em seu processo, podendo envolver desenhos, projetos, maquetes, fotografias, montagens, colagens, leituras, escritas, pesquisas, dentre outros. Também, a própria linguagem pictórica pode ser considerada híbrida, mesmo de forma sutil, ao envolver o desenho e a pintura em sua linguagem.

O conceito de hibridismo me chamou a atenção já no início das aulas da disciplina ao tomar conhecimento de sua terminologia. A origem do termo híbrido envolve uma história de dominação, violência e miscigenação. Os filhos gerados pelo estupro dos invasores de uma nação tinham suas mães pertencentes à pátria dominada e seus pais como os dominadores da nação na qual nasceram. A mãe, violentada,



sofria pelo preconceito e destruição do lar, e o filho, *hybris*, uma mistura entre as duas pátrias, tornava-se uma ameaça às duas. Logo, o híbrido é um ser sem lugar, monstruoso e ameaçador. A mistura violenta e dominadora vem do grego *hybris*, algo que não deveria ter ocorrido. Já a origem latina *hibrida* tem sua miscigenação gerada de forma mais natural, sem violência, com as famílias formadas na nova pátria.

Se pensarmos em um caso de extremo oposto, sem qualquer existência híbrida, como, por exemplo, na formação de casais dentro de uma mesma família, essa prática gera filhos com degeneração genética. Portanto, tanto o híbrido quanto o "puro" tornam-se seres sem lugar, considerados monstruosos. O trabalho artístico híbrido, na atualidade, apesar de ter uma maior aceitação, tem muito dessa carga de rompimento das regras, de não lugar e, por vezes, de violência.

A proposta de trabalho para a disciplina partiu do conceito de híbrido e da busca por características pictóricas, com a utilização de materiais não convencionais. Foram formulados projetos de experimentações, em formato de esboços, com a mescla de um meio sólido e outro maleável.

Devido a própria curiosidade quanto aos materiais, realizei um experimento a partir do derretimento de plástico em um suporte de metal. A ideia era criar uma superfície bidimensional, tendo no plástico derretido um efeito similar à plasticidade da tinta.

Em um primeiro teste foi utilizado um soprador térmico para derretimento de uma garrafa plástica. Neste experimento, o plástico se contorceu, gerando uma nova forma. Isso ocorreu devido à pequena saída de ar, que fez com que o calor se concentrasse em uma pequena região.



Logo, ficou perceptível que o soprador térmico não traria os resultados pretendidos e foi pensada outra opção de derretimento.

Desde o momento em que decidi trabalhar com plástico derretido, senti a necessidade de inserir a imagem do corpo. Uma solução seria moldar o formato de um corpo enquanto o plástico derretido estivesse ainda quente sobre a superfície. Porém, outra ideia me pareceu mais atrativa, usar manequins de plástico para o derretimento. Estas foram as perspectivas iniciais, que não podiam prever os resultados que viriam a seguir.

Um fato importante a ser colocado foi o auxílio constante do técnico Luís e, por vezes, do estagiário da marcenaria, Gustavo, além da ajuda de colegas durante o processo, como Alexandre Gomes Vilas Boas, que contribuiu com o registro fotográfico do processo. Já para resolver o problema do derretimento do plástico, tive a ajuda de outro colega, o que será discorrido a seguir.

Para realizar o derretimento do plástico de forma igual em todo o objeto, e ainda, tratando-se de um manequim, que possui um plástico relativamente grosso, seria necessária a utilização de um forno. O mesmo poderia ser construído a partir dos tijolos que estavam no estacionamento do Campus da UNESP, próximo à marcenaria. Era necessária a ajuda de alguém que entendesse da construção de fornos e lembrei-me do colega de curso, Kleber da Silva, cuja pesquisa é justamente sobre a construção de fornos de alta temperatura e baixo custo.



Figura 1: Torso de manequim usado para a primeira queima.

Foi iniciada a construção do forno com a ajuda e orientação do Kleber. Rapidamente, o forno à lenha estava preparado. O manequim de plástico foi colocado sobre uma placa de ferro e alocado dentro do forno. Em seguida, o fogo foi aceso e todo o cuidado foi tomado para que não houvesse qualquer perigo (ver figura 2).



Figura 2: Após a montagem do forno, início da queima.

Este primeiro trabalho teve um resultado inesperado. O manequim derreteu e rebaixou de forma igual sobre a superfície do ferro, conforme desejado. Porém, as cores que surgiram ao redor, devido à queima, foram inesperadas. Um forte azul, e também amarelos e vermelhos surgiram ao redor do plástico derretido, que já não continha mais os

atributos do manequim, restando apenas os contornos (figura 3).

Foi realizada a tentativa de uma pequena intervenção sobre o plástico derretido no metal, antes de resfriar. Porém, mesmo quente, não era possível movimentar seu material, que era a intenção inicial, pois restava firme sobre a superfície.



Figura 3: Manequim queimado sobre a placa de ferro, logo após a queima.

Enquanto o plástico derretido resfriava, percebi que se descolava aos poucos da placa. A alteração de tamanho dos materiais ao resfriarem impediu a aderência no metal, até que, em certo momento, ele se soltou da superfície. A breve decepção transformou-se em uma agradável surpresa. Com a retirada do plástico, foram descobertas as marcas, manchas e cores que estavam antes escondidas.



Figura 4: Resultado da primeira queima - placa de ferro após descolamento do plástico derretido.

O formato do forno permitia a passagem do fogo embaixo da placa e ao redor do manequim. Isso fez com que se formassem zonas de calor nos espaços onde o manequim não tocava o suporte, como na altura da cintura e no meio das costas. Os tons azuis fortes, surgidos quando a placa ainda estava quente, ficaram mais fracos. Neste momento havia



outras zonas de cores, manchas em tons pretos, azuis, vermelhos e amarelos, que seriam permanentes à placa. Isto é, suas cores poderiam se modificar apenas sob uma nova queima. Em seguida, envernizei a placa para protegê-la da ferrugem.

A pintura, neste trabalho, envolve o conceito de campo ampliado, termo desenvolvido por Angélica de Moraes (2005) na exposição Pintura Reencarnada. Angélica de Moraes observa que a pintura se expandiu. Não está mais apenas em seu suporte convencional e passou a usar instrumentos não tradicionais. Todo o conhecimento acerca da pintura é utilizado em outros meios, como em instalações, vídeos, fotografias e objetos, passando estes a serem considerados também pintura, por apresentarem suas características. A pintura possui aspectos exclusivos, tais como cor, mancha, plasticidade, textura, transparência, empasto e camadas, assim como na gravura, por exemplo, há a reprodutibilidade e no vídeo, o movimento. Dessa forma, a intenção de trabalho na disciplina se direcionou para a exploração de características pictóricas por meio da queima de manequins de plástico sobre metal.

A segunda queima foi realizada sobre uma placa de metal que antes constituía a porta de um armário. Desta vez, o manequim era um torso masculino e estava dividido ao meio na vertical. No momento da queima, seu contorno ficou encostado na placa, fechando a superfície. Dessa forma, não ocorreram os espaços de calor como na queima anterior, mas surgiram manchas dentro do contorno do manequim.

O resultado deste trabalho (ver figura 5) foi diferente do anterior, pois além das manchas vermelhas e azuis, formou-se uma camada pelo excesso da queima do plástico, uma espécie de crosta, firme, porém de fácil remoção. Retirei grande parte dessa crosta preta, que

cobria quase todo o interior do formato do torso, permanecendo apenas a camada mais firme, como pode ser visto na parte superior e inferior.



Figura 5: Segunda queima, manequim sobre metal ferroso.

Novas placas de ferro foram adquiridas para a continuação das queimas. Dessa vez, tiveram que ser cortadas, ou melhor, desbastadas, o que exigiu grande empenho no manuseio da máquina. Realizei mais duas queimas

de manequim, que resultaram em um derretimento no qual o plástico aderiu à superfície. Na primeira, foi utilizado um torso feminino de um manequim cor laranja.



Figura 6: Queima número 3. Torso de manequim laranja sobre placa de ferro.



Figura 7: Resultado da queima número 3.

Apesar de tratarem-se dos mesmos materiais utilizados anteriormente, ou seja, manequim de plástico sobre placa de

ferro, cada queima trouxe um resultado diferente. Na primeira (figura 4), formaram-se manchas e cores na superfície de ferro, sem a presença do plástico, que descolou; na segunda (figura 5), feita sobre uma antiga porta de armário, também de ferro, formou-se uma crosta preta, pelo excesso de exposição ao calor, e as manchas de cores ocorreram de modo diferente da primeira; já na terceira queima (figura 7), o resultado inclui o plástico derretido, elemento responsável pelas cores. Neste último, o plástico não descolou do metal, provavelmente devido ao excesso de calor, como podemos ver na figura 6. Formaram-se rachaduras e manchas, de pretos, brancos e laranjas em um resultado visivelmente pictórico. Após este trabalho, realizei a última queima de manequim de plástico, a partir do torso feminino um pouco maior, desta vez sobre metal galvanizado.



Figura 15: Resultado da queima número 4, manequim de plástico branco sobre placa de metal galvanizado.



Por se tratar de outro tipo de metal, o plástico aderiu à superfície formando uma área de grossa textura. Embora não tenham surgido os coloridos, proporcionados pelas placas ferrosas, algumas cores podem ser identificadas, tais como os marrons, brancos e metálicos. Durante a queima, a placa galvanizada se contraiu formando uma curva côncava, que se acentuou com o resfriamento do plástico. Assim como o anterior, este é um trabalho que pretendo retomar.

Apenas para acrescentar alguns detalhes sobre este processo de queima, os manequins algumas vezes pegavam fogo. Durante o processo das queimas, houve vários descobrimentos, que vão desde como fazer um forno à lenha de alta temperatura, como reage a queima de plástico sobre diferentes tipos de metais, como cortar e desbastar a placa de metal, até como apagar o fogo do plástico, abafando a superfície. Máscaras e óculos de proteção foram utilizados em todo o processo.

Esse processo de trabalho foi muito importante para mim, pois iniciei a pesquisa que será desenvolvida no doutorado. Na marcenaria, realizei um processo intenso de trabalho, com resultados que sugeriram uma continuação, não apenas quanto ao uso dos materiais, mas a partir de determinadas imagens, tais como costas, coluna e ossos. A disciplina abriu um leque de possibilidades para novas investigações e pretendo seguir o desenvolvimento dos trabalhos e das ideias surgidas no processo.

Referências bibliográficas

BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza Editorial, S.A, Madrid, 1987.
CEIA, Carlos. *Dicionário de termos literários*: híbrido. Disponível em:
http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=view_link&link_id=240&Itemid=2. Acesso em: agosto de 2014.



COSTA, Cláudia Cristina. *Corpos Híbridos: a construção do corpo humano na modernidade a partir da arte e da tecnologia*. Dissertação de Mestrado. Curitiba: UTFPR, 2009. Disponível em:

http://repositorio.utfpr.edu.br/jspui/bitstream/1/170/1/CT_PPGTE_M_Costa%2c%20Claudia%20Cristina_2009.pdf. Acesso em: agosto de 2014.

FREUD, S. O estranho. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, Vol. XVII, páginas 273-318. Rio de Janeiro: Imago, 1976 (Trabalho original publicado em 1919).

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. 1ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MORAES, Angélica de. *Pintura reencarnada*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Paço das Artes, 2005.

MORAES, Eliane Robert. *O corpo impossível: a decomposição da figura humana de Lautréamont a Bataille*. São Paulo: Iluminuras, 2012.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon: a brutalidade dos fatos*. Tradução: Maria Teresa Resende Costa. São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda, 1995.

VALENTE, Agnus. *ÚTERO portanto COSMOS: Híbridações de Meios, Sistemas e Poéticas de um Sky-Art Interativo*. 2008. 237p. Tese (Doutorado em Artes Visuais) Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/>. Acesso em: agosto de 2014.



O princípio do mal na obra de Gabriel Garavello

Rodrigo Montandon Born

Tatiana Lee Marques

Há no trabalho de Gabriel Garavello, um limite tênue entre transparência e opacidade, dois conceitos opostos propostos por Baudrillard, que tornam o trabalho do artista enigmático e envolvente.

Em sua pincelada, que toma forma no excessivo uso e na densidade de tinta, contempla-se um véu sutil de volumes, cores e texturas que a sua própria maneira apresenta uma opacidade velada, comum em muitos trabalhos de artistas consagrados (tais como Rothko, Turner ou mesmo El Greco), onde a atmosfera parece revelar-se aos poucos, em consequência de um olhar atento do espectador. É como esperar que a imagem surja na fotografia pelo processo de emulsão, os artistas que sabem trabalhar com este tipo de artifício, proporcionam ao espectador um jogo lento de revelações, que não entrega a imagem imediatamente.

Porém, Garavello usa com precisão o artifício da opacidade da imagem para prender o espectador e ir um passo adiante. O espectador fica diante da obra que não revela a si mesma em uma primeira instância, ele está no escuro sem contemplar precisamente o que está por vir. Neste momento, ele consegue apenas contemplar as texturas, causadas por arranhões e sobreposições das massas de tintas, que por sua natureza carregada, anunciam uma atmosfera tensa que começa a se revelar parcialmente.



Figura 1. Pintura sem título, acrílico sobre tela, diptico.
Fonte: Acervo do artista.

Em um segundo momento, como pode-se observar na **Figura 1**, a imagem revela figuras assustadoras, que parecem imobilizar aquele que as olha, e suga parte do calor que a ele pertencia. São pinturas vampíricas, são blocos de afetos e perceptos trazidos pelo artista, que provavelmente são gestados a partir de uma vasta coleção de filmes de terror que pertencem a Garavello.

Nas imagens que se revelam, temos um vislumbre do mal, e tal como é a transparência do mal para Baudrillard, temos um princípio do mal que "não é moral; é um princípio de desequilíbrio e de vertigem, princípio de complexidade e de estranheza, de sedução, de incompatibilidade".

Para o autor, o princípio do mal "não é um princípio de morte, mas é o princípio vital de desligação". Temos nas pinturas de Garavello todas estas sensações: estranheza, sedução, desequilíbrio e vertigem.

A estranheza surge já no primeiro momento, através uma pincelada carregada, texturas que parecem com metal oxidado, sujeira ou mesmo uma neblina, é a estranheza que gera a atmosfera fria e carregada citada anteriormente. Imagem, cores e texturas, parecem ocultar sutilmente o conteúdo imagético da obra. Quando oculta o conteúdo do trabalho, o artista parece seduzir seu espectador:

Aproxime-se - diz a pintura - você quer saber o que eu escondo em mim. Para Baudrillard:

Toda "transparência" traz imediatamente a questão de seu contrário: o segredo. É uma alternativa que não depende em nada da moral, do bem e do mal: Há o secreto e o profano, o que é uma outra divisão das coisas. Determinadas coisas não serão nunca dadas a ver, partilham-se em segredo segundo um tipo de troca diferente do que passa em relação ao visível. No momento em que tudo tende a passar para o lado do visível, como se dá em nosso universo, o que acontece com as coisas que eram antes secretas? Elas se tornam ocultas, clandestinas, maléficas. (BAUDRILLARD, 2007, p. 35)

O desequilíbrio e a vertigem, como uma consequência do primeiro, surgem exatamente como nos filmes de terror. Uma revelação assustadoramente imediata que causa total vertigem no espectador. O seu medo não surge da morte, que parece eminente, algo que não pode optar ou controlar, mas no princípio de desligação daquilo que a ele pertence.



Figura 2. Pintura sem título, acrílico sobre tela, díptico.
Fonte: Acervo do artista.

A pintura de Garavello, como propõe Didi-Huberman, observa aquele que a olha, e como propõe o mesmo autor, há um equívoco recorrente, referente à pintura, a de que o quadro é "vivo".

Talvez seja um dos grandes princípios retóricos do *movere*, da comoção pictórica. Igualmente um dos mais comuns. Mas ele somente mostra toda a sua

pertinência semiótica ao ser considerado para além das bem clássicas e abstratas dualidades do vivo e do inanimado, do movente e do imóvel, que nos contentamos geralmente em invocar a seu respeito (DIDI-HUBERMAN, 2012 p. 32)

Os quadros de Garavello parecem querer tirar do espectador aquilo que elas não possuem, e neste processo, onde o espectador se sente imobilizado diante da obra, elas adquirem a sua própria condição de pinturas encarnadas.



Figuras 3 e 4. Gravuras sem título. Fonte: Acervo do artista.



Figura 5. Pintura sem título, acrílico sobre tela. Fonte: Acervo do artista.

Referências

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. Tradução de Osvaldo Fontes. Filho. São Paulo: Escuta, 2012.

BAUDRILLARD, JEAN. **Senhas**. Tradução de Maria Helena Kuhner. - 2a edição - Rio de Janeiro: DIFEL, 2007



Algumas considerações sobre O desenvolvimento do estudo da pintura do retrato

Daniela Almeida Moraes

Resumo

Esse artigo apresenta a experiência de participação no Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke³¹ e o relato do desenvolvimento da prática de estudo da pintura com ênfase para o retrato. A reflexão sobre o tema, parte da definição do ato de retratar e a relação de empatia do indivíduo com a representação da figura humana, na forma do retrato. Como conclusão, o texto apresenta a perspectiva para o estudo da pintura, com interesse no retrato, a partir da participação no Grupo Apotheke.

Palavras-chave: Pintura; Retrato; Figura Humana; Apotheke.

Uma definição de retrato³² é a representação da imagem de um indivíduo ou de um grupo de pessoas. O retrato é um gênero da arte figurativa que parte da representação das pessoas, dos objetos e animais na sua forma observável e reconhecível.

O verbo "retratar"³³ tem por definição a reprodução da imagem de determinada coisa ou pessoa; a descrição de alguém, de uma paisagem ou de um objeto com precisão de detalhes; o reflexo ou espelhamento da imagem; a evidência

³¹ Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke está vinculado ao Departamento de Artes Visuais (DAV) e de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) da UDESC, com a participação de alunos, ex-alunos, bolsistas de IC, extensão e alunos de Mestrado e Doutorado em Artes Visuais. O Grupo Apotheke está vinculado ao projeto de pesquisa "Arte Educação pela pintura: a produção artística do artista professor", sob a coordenação da Prof^a. Dr^a. Jocielle Lampert. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/7149902931231225>. Acesso em: 17.07.2014.

³² Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais. Termos e Conceitos Busca: Retrato. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=busca_completa. Acesso em: 12.07.2014.

³³ iDicionário Aulete. Disponível em: <http://aulete.uol.com.br/retratar>. Acesso em: 12.07.2014.



dos indícios que apontam algo. A definição de retrato tem relação com a ideia de várias formas de representar de maneira aproximada e semelhante àquilo que foi retratado. Retratar também tem o sentido de retomar o assunto em questão, reconsiderar o que foi dito para reparar os equívocos e reapresentar a declaração.

Neste trabalho, utilizamos o desenho da criança como referência para as reflexões iniciais sobre as definições de retrato e o ato de retratar. Tendo em vista que, os primeiros desenhos, em geral, são experiências comuns na fase da infância de todas as pessoas.

A criança quando desenha se propõe a retratar as coisas que estão em sua volta, os objetos, os animais domésticos, as pessoas com quem convive, os espaços onde circula, todas as coisas que são do seu interesse e cotidiano.

Nos primeiros anos de vida, quando começa a desenhar, as crianças parecem não se importar com a identificação do modelo através do seu esboço. A criança não ignora a aparência das coisas e a semelhança com o desenho, mas compensa com a descrição daquilo que desenhou, além de atribuir o sentido que lhe convém para seus rabiscos. Ao que parece, o desenho é uma representação que se complementa com sua descrição e se apresenta como uma narrativa visual.

Pesquisas desenvolvidas na área, comprovam que um dos primeiros desenhos figurativos da criança é a representação da figura humana. A criança desenha uma pessoa sem o objetivo de realizar um retrato, mas de se divertir, descrevendo suas impressões sobre as características do rosto, por exemplo, retratando o que viu e lhe pareceu interessante desenhar.

Segundo Cox (2007, p.37-38), uma das primeiras formas reconhecíveis no desenho da criança é a figura humana que permanece como um dos temas preferidos até a idade dos dez anos. A criança desenha uma linha circular contendo traços faciais que parece ser a cabeça, sobre linhas retas que parecem ser as pernas, com ou sem linhas retas correspondentes aos braços; quando essas linhas são presentes, são ligadas ao formato circular correspondente a cabeça. Esse é o desenho chamado de "figura girino", realizada pelos desenhistas nos primeiros anos de vida, conforme nos mostra a figura a seguir:

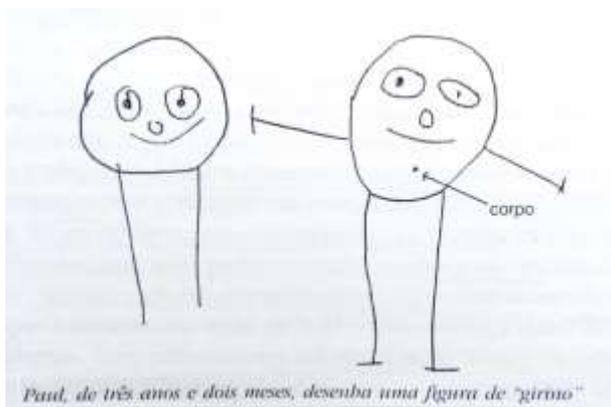


Imagem e legenda do desenho de figura girino em Cox (2007. p. 45)

A criança não se concentra na comparação da semelhança entre seu esboço e o modelo, o que importa é desenhar aquilo que lhe interessa e para isso implementa soluções práticas. No caso da figura humana, as crianças contam com um esquema gráfico simplificado, mas eficiente para o propósito de desenhar as características do rosto que lhes sejam curiosas, significativas e que chamam sua atenção.

Cox (2007, p.52) constatou que os desenhistas da figura girino são satisfeitos com essa representação para a qual possuem certa preferência, sem a preocupação com as formas diversificadas que outras crianças de diferentes



idades são capazes de produzir no desenho da figura humana. Os desenhistas da figura girino, adotam essa forma que lhes parece ser suficiente e adequada para representar a figura humana até o seu desenvolvimento de outra fase do desenho.

Já na fase adulta, são experiências mais intensas que estabelecem a empatia e certo fascínio pela representação da figura humana. A definição de retrato parece fazer mais sentido para a pessoa na fase adulta. Experiências, tais como: a perda de alguém querido, o sentimento de vazio provocado pela distância da pessoa amada, as recordações de um lugar ou um momento marcante, as lembranças de um evento decisivo para a vida, são todas referências que impulsionam o indivíduo, na busca de artifícios para preservar a ligação com aquilo que lhe faz falta.

O retrato tem efeito de produzir a permanência, ainda que efêmera, mas eficiente, para evocar as lembranças que mantém viva a figura pela qual se tem apreço. O indivíduo não pode impedir que um momento tenha seu fim, não pode impedir o desaparecimento de uma figura importante, mas pode evitar o seu esquecimento, através da representação com o efeito de presentificação, mesmo que seja simbólica.

A representação da figura humana fascina, em certa medida, a pessoa adulta. Uma das formas do adulto se referir a figura humana é a comparação da representação com uma peça de arte. Enquanto a criança conta com soluções simplificadas e práticas para a representação da figura humana, o adulto tem postura solene com expectativas mais altas em relação a imagem.

É comum os adultos associarem a representação da figura humana com a capacidade de saber desenhar. Essa capacidade é permeada pela pré-concepção do grau de dificuldade para desenhar um rosto. Por exemplo, a necessidade da habilidade, aptidão ou talento, que por



vezes, são chamados de dom, os quais algumas pessoas são dotadas para realizar determinadas tarefas. A superestima da elaboração da representação da figura humana, parece elevar o seu valor simbólico, que pode ter relação com a importância do retrato para a pessoa adulta.

De acordo com Didi-Huberman (1998, p.65), o rosto foi ícone do progresso e do estágio evoluído da representação figurativa. A representação do rosto foi apontada como inexistente ou desprovida de significação para o homem paleolítico. A razão para a representação da figura humana mais simplificadas do que os bisões, seria devido o pouco de habilidade representacional do homem paleolítico.

As pinturas do paleolítico são monumentos com imagens e grande número de signos de tipologias em formas de bastonetes, puntiformes, tectiformes, entre os formatos ovais, triangulares etc (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.65). Os historiadores da pré-história estudaram a gama de signos e identificaram um figurativismo de vegetais, armas, arapucas, cenas de caça, cabanas, entre outras figuras. No lugar da representação estereotipada, foi identificado o figurativismo pouco reconhecível para o homem das sociedades atuais.

A denotação primitivista da representação figurativa do paleolítico é fruto de uma concepção equivocada, que julga ser ingênua e evolutiva em busca do progresso da habilidade para atingir um estágio da representação naturalista do real.

Ainda, segundo Didi-Huberman (1998, p.66), para o homem da pré-história o rosto presente, em breve iria desaparecer. A presença é o que testificava a existência da figura humana, sua oralidade e seu ritmo em constante movimento. Com o desaparecimento da figura humana, o ritual funerário, a lápide, a sepultura, servem de representação



da narrativa, sobre essa figura que teve sua existência interrompida.

Ao que parece, o homem do paleolítico era mais resignado em relação a interdição da vida. O evento que interrompe a vida era encarado de forma natural, evento que sujeita toda pessoa próxima de, repentinamente, tornar-se distante e ausente. Já o homem da sociedade atual parece mais resistente em encarar esse distanciamento eventual do curso natural da vida. O vazio deixado pela figura causa um estranhamento e desconforto que a representação ameniza seus efeitos, através de paliativos da imitação que disfarça momentaneamente a ausência que parece ser insuportável.

As câmaras funerárias apresentam um tratamento especial do corpo para seu sepultamento (Didi-Huberman, 1998, p.67-68). O corpo tinha separação da cabeça, colocada em uma câmara, o rosto coberto com argila era esmagado e sua face gravada com pigmento colorido para distinguir a sepultura da terra ao seu redor. O crânio tratado como um ornamento dentro de um porta joias é a mais antiga manifestação gráfica para proteger o desaparecimento do rosto. E não se trata de buscar um sentido iconográfico, mas de entender o caráter indiciário elementar da representação do rosto.

A reflexão sobre a câmara funerária permite pensar sobre a representação da figura humana com importância para o rosto, como um receptáculo ou lugar, que lhe é reservado. O receptáculo no sentido de urna que acomoda e acondiciona cuidadosamente uma relíquia, pela qual, se tem grande estima. O lugar como sentido de abrigo seguro e protegido de certa forma consagrado para acomodar algo de valor. O retrato pode ser entendido como um lugar ou um receptáculo dos vestígios de algo, para o qual, se dedica apreço.



O estudo da pintura do retrato é o assunto de interesse que me levou a buscar a oportunidade de participação no Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke. O nome que advém da alquimia dos boticários em seu trabalho de preparo do unguento, do elixir, do bálsamo e outras fórmulas curativas, inspirou a criação do grupo de estudos com a proposta de pesquisa da pintura, a partir da alquimia das tintas, suportes e técnicas.

O Grupo Apotheke é coordenado pela artista e Prof^a. Dr^a Jocielle Lampert, que orienta o desenvolvimento investigativo do trabalho de cada participante, estes que são: artistas, alunos de graduação, ex-alunos e pós-graduandos, com interesse comum pela pintura.

A orientação do desenvolvimento da prática e estudo da pintura foi significativa para a escolha de um assunto de interesse e identificação como é o retrato.

Fernando Augusto³⁴, artista professor visitante do Grupo de Estudos Apotheke, apresentou um relato de sua trajetória como artista, professor e pesquisador da pintura. Para ele, o estudo e trabalho em pintura nasce de um exercício de tentativas, entre acertos e erros que precisam ser aceitos. A pintura, em processo de maturação, evidencia a ingenuidade de um trabalho ainda guiado pelas impressões intuitivas em busca de uma consistência que ainda não se sabe como alcançar. A vergonha de assumir que o trabalho ainda é incipiente, paralisa o processo de maturação e nesse caso a orientação é a seguinte:

³⁴ Fernando Augusto foi convidado pelo Grupo de Estudos "Estúdio de Pintura Apotheke", da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), em parceria com o Departamento de Artes Visuais (DAV) e o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) que realizou oficina e aula aberta com o artista no ateliê de pintura da universidade, no dia 11 de junho de 2014. Fernando Augusto é artista professor pesquisador, atualmente colaborador da Universidade do Contestado e professor titular da Universidade Federal do Espírito Santo.



Chega um momento em que você não tem mais nada a perder, tipo: pior não vai ficar. Então você pode fazer o que quiser, pode arriscar tudo, pode dar tudo. Tudo é permitido. Isso me faz lembrar a famosa afirmação de Feyerabend ao dizer que "o único princípio que não inibe o progresso é: tudo vale". Esse princípio demonstra bem o universo das possibilidades de se trabalhar a arte e as implicações de lidar com o intermitente, com o resto, com o recusado, com o que se esconde, com o que fere. (SANTOS NETO, 2013. p. 34) ³⁵

A oficina³⁶ ministrada pelo artista, propôs exercícios práticos e de reflexão a partir da experiência do silenciamento da agitação interna, a ampliação da percepção dos sentidos, a atenção para novas referências atribuídas de significado para o desenvolvimento do processo de trabalho.

Quando ficamos em silêncio alguns minutos, observando os nossos próprios pensamentos, vemos lembranças e ideias surgirem vulcanicamente em nossa mente, imagens e formas se desdobram e se associam a outras; histórias se desenrolam, sem pé nem cabeça e nos surpreendem, figuras se constroem como que vindo do nada, preocupações da ordem do dia saltam de um lado a outro, coisas bizarras se desenham como fumaça em pensamentos. É quando nos damos conta do fluxo de pensamentos que acontece independente de nossa vontade e de como podemos criar imagens fortes e belas nesse processo associativo. (SANTOS NETO, 2013, p.46)

Podemos entender que esse processo de maturação do trabalho se dá a partir de um exercício de autoconhecimento das próprias fragilidades, o enfrentamento do medo e da vergonha que paralisa. O exercício de autorreflexão permite

³⁵ Pintura sobre Pintura é um dos livros de Fernando Augusto que apresenta seu trabalho de pinturas e desenhos realizados ao longo de 12 anos, assim como as reflexões do artista sobre o processo criativo nesse período.

³⁶ A oficina "Arte e experiência", realizada por Fernando Augusto, propôs a experimentação e reflexão plástica como processo de meditação, de pensamento associativo e fruição estética. Na aula aberta "Pintura Sobre Pintura", o artista apresentou seu trabalho de pinturas e desenhos realizados nos últimos 12 anos. A fala propôs reflexões sobre o processo criativo. As "notas de ateliê" prática do artista nortearam o diálogo sobre o ato criativo e as questões filosóficas e psicológicas que perpassam o pensamento criador, buscando aliar teoria e prática, arte e vida.



a observação atenta dos movimentos internos e externos que podem ser projeções para a pintura. Um processo que pressupõe um tempo sem implicar em uma "espera passiva", mas uma relação de convívio consigo mesmo e com o trabalho em movimento.

Logo, não é tal pintura que não está pronta para nós, mas nós é que não estamos prontos para ela. Assim, o quadro que não consideramos pronto pode levar tempo para ser visto como tal, isso incomoda e faz com que certas pinturas atravessem anos inacabadas ou em processo. (SANTOS NETO, 2013, p.50)

O estudo da pintura implica no desenvolvimento de um processo que inicialmente evidencia a ingenuidade, a oscilação, a hesitação de assumir riscos. O processo se desenvolve em meio aos erros e acertos, os avanços e retrocessos, o abandono e a retomada do trabalho, tudo em constante movimento. A pintura não apresenta o processo e o estudo que antecede o trabalho e esses são os riscos assumidos para o desenvolvimento e maturação necessária do processo.

No caso do retrato, o trabalho chama a atenção do espectador e evoca questões sobre quem é ou quem foi aquela pessoa, a técnica empregada e a semelhança com quem foi retratado, que pode ser uma pessoa pública. O retrato pode ser dispositivo para a empatia entre o observador e a figura de uma criança, um adulto, um idoso e os possíveis modelos retratados, pessoas comuns ao círculo familiar e social de qualquer indivíduo.

A seguir, trago ao texto, uma sequência de estudos de uma série de sete retratos de pessoas da família com o objetivo de ilustrar algumas das ponderações feitas até aqui sobre a pintura do retrato.

A série de sete retratos foram realizados através da técnica de giz para lousa e carvão sobre papel, com o título "Recordação em giz". O estudo tinha interesse em explorar a técnica para apresentação dos resultados em uma mostra de trabalhos na cidade de Florianópolis, no ano de 2014.



Estudos em retratos da série "Recordação em giz", 2014.

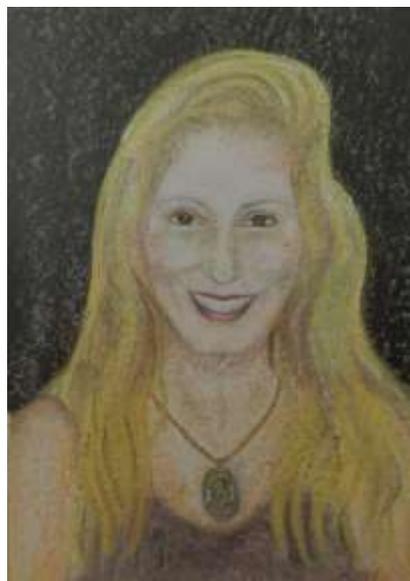
Compartilho algumas observações de amigos próximos sobre a série de retratos, comentários significativos para uma reflexão pessoal sobre o tema e estudo em si. O interesse no funcionamento da técnica, pareceu ter relação com o material comum e familiar para a maioria das pessoas. As observações sobre o tipo de giz e carvão utilizados, a forma como são aplicados sobre o papel, o tempo necessário e as referências para os retratos, demonstraram interesse particular sobre o processo de fatura das imagens. Alguns conhecidos mais próximos familiarizados com os modelos dos retratos, sentiram-se confortáveis para expressarem suas preferências, entre um retrato e outro e até apresentar avaliação pessoal sobre os estudos.

Trago ao texto, algumas das observações de amigos sobre os estudos apresentados na mostra, por serem

pertinentes a reflexão do que o retrato suscita ao observador e a relação de empatia que se estabelece com a imagem.



Título: da série "recordação em giz"
(minha mãe)
Técnica: giz para lousa e carvão
sobre papel
Dimensões: 40X30cm
Ano: 2014



Título: da série "recordação em giz"
(minha irmã)
Técnica: giz para lousa e carvão sobre
papel
Dimensões: 40X30cm
Ano: 2014

Dois aspectos parecem relevantes para a conclusão desse artigo sobre o estudo da pintura do retrato. Podemos destacar que existe certo preciosismo em relação a representação da figurativa humana e o objeto em si, na forma do retrato. A representação da figura humana pode ter a superestima dos detalhes da representação do rosto, sendo assim, retoma-se a ideia da habilidade para desenhar, com a ajuda dos recursos apropriados para realização do retrato. Em relação ao objeto em si, na forma de retrato, pode haver a pré-concepção da técnica convencional da pintura a óleo sobre tela, como sendo, a técnica mais indicada para a produção do retrato. Dessa forma, a técnica e os materiais também parecem atribuir caráter simbólico ao retrato.

Para o estudo da pintura do retrato, o processo de observação e esboços da figura humana a partir das diferentes técnicas do desenho é mais importante do que a própria conclusão do trabalho. É o estudo que permite a aplicação e conhecimento das várias técnicas, seus recursos e possibilidades investigativas para o desenvolvimento e elaboração dos trabalhos.

O retrato é objeto inesgotável para estudo e oferece inúmeras possibilidades para pesquisa da pintura. As diferentes fases da vida de um indivíduo apresentam sinais na feição do rosto, textura da pele, o brilho do olhar, a musculatura facial, são alguns traços da expressão humana a serem aprofundados em estudos do tema.

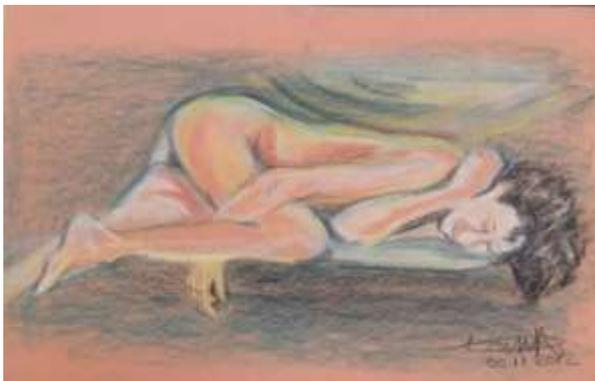


O desenho com carvão sobre papel é um exercício que contribui para o desenvolvimento da espontaneidade e capacidade de sugestão das características essenciais da figura humana. O carvão sobre o papel não permite muito detalhamento e muitas correções. A técnica é importante para o estudo dos tons e semitons, além do contraste entre claro e escuro.

Estudo a partir da observação do modelo vivo
Técnica: carvão sobre papel jornal
Dimensões: 40X30cm
Ano: 2012

Esse exercício propõe o desenvolvimento da precisão na fase do esboço ou fase de estudo, relevante para a qualidade da pintura nas diversas técnicas. Aqui, o esboço se refere a prática do estudo e a construção do processo

peçoal, primeiramente de observação do que propriamente da fatura. Essa fase é essencial, com o auxílio da técnica, mas ambos são complementares para a realização da pintura.



Estudo a partir da observação do modelo vivo
Técnica: giz pastel sobre papel
Dimensões: 30X40cm
Ano: 2012

O estudo da técnica em giz pastel, seco ou oleoso, nesse estudo foi utilizado giz pastel seco, permite explorar as texturas e matizes para a pintura. No caso do estudo em pastel a partir do modelo vivo, a incidência de luz sobre o modelo, as diferentes nuances de tonalidades das tessituras da pele, são propícias para a compreensão da sobreposição de camadas própria ao tratamento aplicado na pintura.



Estudo a partir da observação do modelo vivo
Técnica: aquarela
Dimensões: 20X30cm
Ano: 2013

A técnica da aquarela propicia o exercício contínuo da sobreposição de camadas, sem que se perca a transparência e a luminosidade próprias a técnica de pintura. A aquarela permite explorar o efeito da própria superfície do papel, como fonte de luz e o tratamento do plano pictórico que parte do claro para o escuro. Aqui, salientamos que uma das premissas da pintura é a compressão da dinâmica das propriedades da cor, em termos de intensidade, saturação e matiz.



O estudo da pintura a partir da aquarela é propício para o conhecimento da cor e do tratamento aplicado ao plano pictórico, nesse caso a superfície do papel, que recebe camadas fluidas de tinta, com cobertura e reserva de áreas na constituição da imagem.

Esse artigo propôs a reflexão do estudo do retrato, tendo a técnica como auxiliar para o desenvolvimento de um processo pessoal da pintura. O desenvolvimento do processo reflexivo a partir de técnicas da pintura são objetos de investigação e experimentação do Grupo de Estudo Estúdio de Pintura Apotheke.

O Apotheke propõe a pesquisa de recursos e procedimentos profissionais para o desenvolvimento de projetos pessoais de pintura. O grupo de estudo tem como princípio, a pesquisa dos procedimentos e técnicas tradicionais da pintura, a partir dos manuais e outras referências bibliográficas, tendo como referências importantes, artistas professores pesquisadores que abordam em que consiste o processo da pintura. O Grupo realiza oficinas de diversas técnicas, envolvendo os participantes na dinâmica do professor pesquisador artista voltado para o ensino da pintura aberto a comunidade acadêmica.

O Apotheke realiza encontros semanais, no quais, são pesquisados procedimento próprios ao trabalho da pintura, tais como: a produção de tintas, preparo com selagem de telas, o estudo da teoria das cores, composição da paleta que caracteriza a produção pessoal do artista, entre outras experimentações orientadas. O Grupo de Estudos Apotheke visa o desenvolvimento de projetos individuais, a partir de conhecimentos compartilhados e multiplicados, através da formação de professores pesquisadores artistas.

Este artigo sobre o estudo do retrato, tem caráter introdutório e objetivou compartilhar reflexões pessoais em



meio ao desenvolvimento de um processo de estudo da pintura. Também objetivou mostrar que esse processo teve grande contribuição das referências, professores, pesquisadores, artistas, das técnicas e principalmente da associação entre pesquisa e prática, propostas pelo Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke.

REFERÊNCIAS

- COX, Maureen. *Desenho da Criança*. Tradução Evandro Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O rosto e a terra. Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto*. Tradução: Sonia Taborda. Porto Arte, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 61 - 82, maio, 1998.
- SANTOS NETO, Fernando Augusto dos. *Pintura sobre a pintura*. Vitória: GSA Gráfica Editora, 2013.
- UDESC. *Estúdio de pintura da UDESC promove encontro com o artista plástico Fernando Augusto*. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/eventos/estudio-de-pintura-da-udesc-promove-encontro-com-o-artista-plastico-fernando-augusto/>. Acesso em: 21.07.2014.



Lú Pires e a arte da gravura em metal

Lú Pires

Que difícil tarefa a de escrever sobre si mesmo, o que está por trás da obra, o artista, o criador. Ultimamente escrever tem sido o meio que encontrei para me expressar. Agora o desafio é maior, me foi feito um pedido, falar de Lú Pires e da arte da gravura em metal. Não vai ser fácil, vem milhões de coisas para contar e tenho que ser criteriosa na escolha. Terei que remexer nas gavetas da memória, fazendo um recorrido pela minha história. Então vou começar de lá quando ainda era Maria de Lourdes Pires, nascida em uma família de oito irmãos, quatro homens e cinco mulheres, sou a mais nova delas.

Nasci em um sítio, cercado de muito verde, quando ainda não tinha luz elétrica, mas a recordação que ficou deste tempo é a melhor que tenho da minha infância. Tive uma educação bastante rígida, e por ser a mais nova era bem cuidada e vigiada. Eu já me destacava pela forma inquieta de ser. Tinha uma curiosidade e uma ingenuidade fora do normal, que muitas vezes incomodavam os meus irmãos. Os meus pais sempre foram muito amorosos, sou fruto de uma relação de amor. Homem muito sábio, meu pai, na sua simplicidade sempre nos ensinava e orientava com seus ditados e com sua experiência de vida. Até hoje quando estou com dúvida em algo, sempre lhe faço uma consulta. Foi desta forma simples e sincera que me educou a ser uma pessoa verdadeira e de princípios.

A minha mãe era uma mulher maravilhosa, tinha lindos olhos azuis e um jeito sereno de ser, sempre fui a sua preferida e protegida, os meus irmãos morriam de ciúmes



desta relação. Morreu em 2007, com 84 anos, foi muito difícil para mim, pois na época estava com uma exposição marcada e tinha que terminar uma edição de gravuras, consegui terminar, mas o meu coração ficou arrasado com a perda. Descobri que o coração maior, aquele que nos guia e nos protege no mundo é o de mãe, e sem ele nos sentimos desorientados.

Com 15 anos, deixei a minha família e vim estudar em Florianópolis, onde estou até hoje.

Enfim, este é um pequeno relato pois se realmente fosse me detalhar teria que escrever muitas páginas porque a história é longa. Agora sigo com o caminho da arte.

Gravura

Tudo começou em 1991, quando fui morar em Cuba/Havana, na época casada com o escritor Renato Tapado que tinha sido convidado para trabalhar em uma editora.

Ao chegar em Cuba, a primeira coisa que fiz foi conhecer o "Taller de Gráfica de Havana", um grande ateliê de gravura. Fiquei encantada, com muitas prensas e gravadores trabalhando, queria fazer parte daquele grupo. Assim que, por meio da editora, consegui um convite para participar como artista convidada, que (responsabilidade!), pois recém tinha começado a fazer litografia no Centro Integrado de Cultura/ Florianópolis.

No começo me senti bastante inibida ao lado de grandes mestres da gravura Cubana. Mas eles, na sua simplicidade, foram me deixando ficar. Até que um dia conheci um artista cubano muito especial: Angelo Alfaro, professor de gravura em metal no Instituto Superior de Arte de Havana. Falei do meu interesse em aprender a técnica de gravura em metal e ele prontamente me fez o convite para ser sua aluna. Foi



assim que encontrei o caminho em direção à arte da gravura em metal.

Alfaro foi um grande mestre, com ele descobri a minha grande paixão, aquela que todo aluno quando está pronto quer encontrar. Me deu placas e ferramentas, porque em Cuba não tinha onde comprar, os alunos não compravam, eles recebiam os materiais de forma gratuita do governo.

Fiquei seis meses indo ao Instituto e também tive contato com outros professores: um que era mestre na técnica da maneira negra, e com ele que aprendi a arte de limpar bem uma placa para conseguir o preto mais puro e o branco com muita luz. Essa experiência nesse espaço foi muito rica, com arte por todos os lados, e uma arquitetura magnífica feita especialmente para aquele lugar.

Terminei o aprendizado da arte de gravar em metal e voltei ao "Taller de Gráfica de Havana", mas agora sabendo o que queria. Abandonei a litografia, consegui uma prensa pequena e nela eu passava todas as manhãs imprimindo as gravuras, não precisava de um impressor, queria aprender todas as etapas que envolvem o processo da gravura em metal. Ter estado nesse ateliê, com tantos outros gravadores, foi muito importante, aprendi muito, e curiosa ficava de olho em cada detalhe, fortalecendo a cada dia a paixão pela gravura dentro de mim. Fiz muitos amigos, vi muitas gravuras... e trabalhei muito para chegar onde cheguei.

Ao final de um ano em Cuba, já tinha uma série de gravuras e consegui fazer a minha primeira exposição, "Marcas" (1992), na galeria do Complexo Yara, em Havana. Também fui selecionada em um Salão de Arte "Comemorativo dos 30 anos de gravura do Museu Nacional de Cuba" e uma exposição coletiva de pequeno formato, Correio



Internacional de pequena estampa (CIPE), na "IV Bienal de Havana".



Taller de Gráfica de Havana - duas amigas gravadoras

Técnica

Em Cuba, tive a oportunidade de aprender todos os procedimentos técnicos que envolvem a gravura em metal. A técnica com a qual me identifiquei foi a ponta seca e maneira negra, pela forte relação que estabeleço com a matéria/matriz, além de não necessitar usar o ácido que é muito tóxico e pela liberdade que esta técnica oferece, podendo ser trabalhada em qualquer espaço.

Os meus primeiros trabalhos foram uma mistura das duas técnicas, a maneira negra pelos negros puros que conseguia e a ponta seca pelas linhas e tramas que com a força da incisão se complementavam.

De volta, montei um pequeno ateliê em minha casa, com uma prensa que um amigo me emprestou. Mas o querer ousar



era grande e assim tive vontade de produzir gravuras com um formato maior, como grandes janelas.

Para realizar essas gravuras, tive que fazer placas do tamanho máximo permitido pela prensa. Elaborei um projeto de exposição, "Outono", para um edital de artes plásticas estadual e fui selecionada. Comecei o desafio. Agora, para realizar as gravuras, precisava aumentar o meu gesto de encontro a esta matéria, queria as texturas e os relevos que somente se consegue com a mordida forte do ácido na placa.

Assim, tive a ideia de usar a furadeira e a aventura começou. Tinha encontrado a minha ferramenta, aquela que aumentaria o meu gesto, aquela que me daria a força para penetrar fundo neste metal, aquela que junto com a minha dança iria tão longe, criando relevos e texturas como uma água forte, fazendo com que as pessoas não acreditassem se tratar de uma ponta-seca.

Depois da furadeira, encontrei o carborundum, que veio complementar a ferramenta que estava faltando para formar os grandes espaços negros do meu trabalho. Esta técnica aprendi com uma artista brasileira em um "Festival Latino Americano de Gravura" que aconteceu na Argentina - Resistência Chaco, ela também era muito usada pelo Miró. O carborundum é um pó de lixa que se usa na limpeza da pedra de litografia, ele é aplicado na chapa com uma cola chamada poxipol. Estas duas técnicas hoje são a base do meu trabalho.

Exposições

A primeira exposição "Outono" (1995), foi a minha consagração como gravadora, ganhei o meu primeiro prêmio no "Salão Nacional Victor Meirelles". A segunda exposição foi "Caminhos" (1997), as gravuras foram feitas na Argentina,



leveei a minha prensa e lá dei continuidade a minha aventura no metal, os negros foram ganhando novas tonalidades, vermelho, ocre e amarelo e verdes escuros. Fiz uma série de 30 gravuras para a exposição que seria realizada no museu Victor Meirelles.

Em 1999, me divorciei, e comecei o meu projeto para uma nova casa, Casa- Ateliê, um espaço criado com o objetivo não somente de ser um espaço de criação, mas também um espaço aberto para outros eventos, tais como: exposições, oficinas, workshops, encontros etc.

Em 2002, tive que me superar mais uma vez, o prazo era curto e queria realizar novos trabalhos, peguei licença do meu trabalho e me isolei por dois meses, 30 gravuras, a matéria já é obra, obra objeto, uma escultura; nascia a exposição "Detrás do Silêncio". Com estas gravuras me superei, pois a matriz acabada era uma obra única, o papel era somente a sua certidão de nascimento, fiquei feliz com o resultado.

Em 2003, fui convidada pela Fundação Badesco para uma exposição e, como não tinha tempo para produzir novas gravuras, realizei a mesma exposição do museu só que com um novo tema, "Corpo Único", onde a matriz seria exposta como obra. A exposição teve uma repercussão que me surpreendeu, pois as pessoas queriam comprar as matrizes, mas elas não estavam à venda.

Já em 2007, veio a exposição, a cor na gravura em metal, onde me desafiei com o uso das cores. A pintura estava presente na matriz. Além da incisão, a cor era parte integrante para conclusão da forma. Não fiz uma edição, somente uma prova de estado na cor preta, e uma prova do artista. Depois desta exposição houve um período de hibernação (2007 - 2012) para uma criação individual, considero como um espaço em branco na minha vida como



gravadora, mas como artista, me dediquei ao trabalho de Gestão de Arte Pública no Instituto de Planejamento Urbano de Florianópolis (IPUF), administrando e coordenando os trabalhos da Comissão Municipal de Arte Pública (COMAP) - comissão que julga e aprova as obras de arte para as edificações e espaços públicos.

Hoje, Florianópolis é pioneira em ter uma lei vinculada ao novo Plano Diretor da cidade. Isso foi conseguido com o resultado dos três seminários realizados com a classe artística, estudantes e público em geral. O trabalho como mediadora desse processo, tem sido de muita importância tanto para mim como para toda a classe artística que se beneficia da lei. Agora, depois desta hibernação, estou retornando e vamos ver o que vai sair... mistério.

2014

Começo um novo ciclo, tenho 52 anos, a maturidade é parte de mim, tento entender o tempo, as horas vazias nas quais não sou produtiva, simplesmente sou uma mulher comum; já não me diferencio, sou igual a todo mundo. Quem sou eu? Esta é a pergunta que me faço o tempo inteiro...

O ano passado fiquei duas semanas em uma residência artística em Córdoba/ Argentina com mais oito gravadores de Florianópolis. Tive que me desafiar depois de tanto tempo longe de tudo, penso que devagar vou retornando.

E a arte, onde fica no meio disso tudo?

Recentemente participei de uma mostra coletiva de gravura e emoldurei quatro trabalhos, desses quatro, uma gravura era de 2003, "Detrás do Silêncio", gravura que considero a minha "obra prima", com ela consegui atingir aquilo que todo artista almeja, que é, ir além da técnica, se superar. Tanto que com ela fui selecionada em uma Bienal

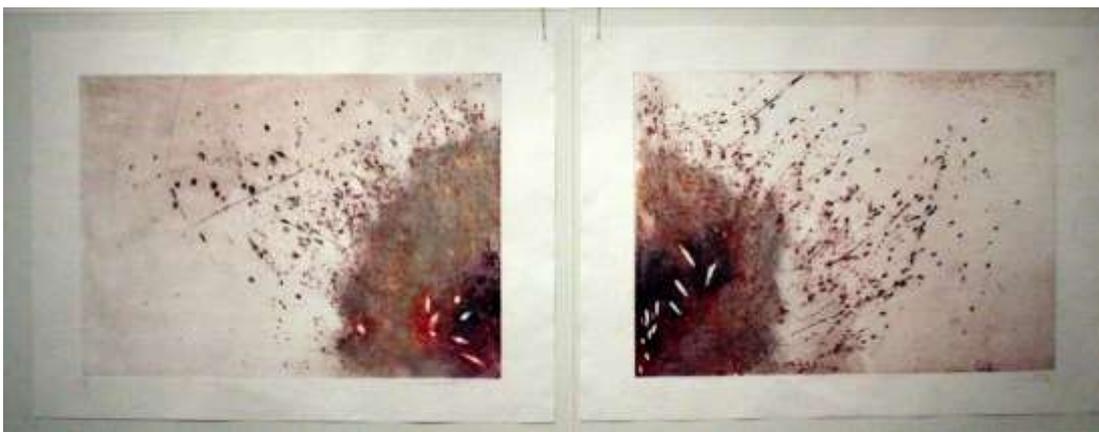


Internacional de Gravura (Ourense, na Espanha), considerada muito importante, foi a minha consagração como gravadora.

Agora, depois de 10 anos, a coloco na parede e me pego observando. Quando olho a forma que criei, fico intrigada e me pergunto: quem está do outro lado? E me assusto, vejo um mundo diferente do meu ali, naquele quadro existe um lugar misterioso, como um grande terreno baldio, um território desconhecido. Quando olho para a gravura me sinto arrastada para dentro dela, é como entrar na toca do coelho da Alice ou através do espelho, me incomoda essa possibilidade de ser espectadora de minha própria criação, que já não me pertence, é do mundo. Ali no meio dela existe uma marca, a marca de uma fechadura, e eu sou a chave de todo esse mistério que a envolve. Ao mesmo tempo, me sinto longe daquele lugar que criei, mas no momento a única coisa que de verdade me liga a este mundo é a criação e o fato de ser ainda uma artista, que com esta gravura, me surpreendo e me revela. Agora estou com medo de não conseguir abrir aquela porta que está ali à minha espera...

Lú Pires, manhã de 18 de julho de 2014.

Exposição "A cor na gravura em metal"



Exposição "Corpo único"



Gravura



Matriz



A cor na gravura em metal



Notas sobre experiência



Sentir Paisagem

Rita Eger

*'...descrever a experiência é dizer o que
está acontecendo'*³⁷

Resumo:

O Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke reúne artistas que buscam nas técnicas de pintura um aprofundamento para seu processo de criação. Com a orientação da professora/artista/pesquisadora Dr^a. Jociele Lampert, sua dedicação ao ensino de arte e ainda sua qualidade de quem sabe promover e realizar oportunidades, o Grupo APOTHEKE trabalha a prática artística em pintura como pesquisa. A potência desses estudos está em ampliar o universo do conhecimento em pintura e permitir novas possibilidades na forma de fazer pintura. Este relato de experiência pretende apresentar os estudos desenvolvidos por este grupo, nos encontros realizados no primeiro semestre de 2014, ano no qual o grupo se inseriu formalmente nas atividades curriculares da Universidade do Estado de Santa Catarina.

Palavras-chave: Apotheke. Arte. Pintura. Experiência.

Relato a seguir minha experiência como artista pesquisadora, participante do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke. Dos onze primeiros encontros do primeiro semestre de 2014, até 11 de junho, 2 foram oficinas abertas, 1 aula aberta, 1 saída de campo com técnica de pintura livre, dando ênfase ao tema "paisagem"; 2 encontros aconteceram no estúdio de pintura da Professora Jociele Lampert e 9 encontros no estúdio de pintura do CEART/UDESC.

³⁷ Fala de Fernando Augusto, professor artista pesquisador, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), em evento promovido pelo Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke/UDESC, em 11 de junho de 2014. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/eventos/estudio-de-pintura-da-udesc-promove-encontro-com-o-artista-plastico-fernando-augusto/>.



22.02.2014 - Encontro 1

Estúdio de Pintura da Prof^a. Dr^a. Jocielle Lampert

APOTHEKE

*o início...
pensar a arte a partir da experiência e
sentido*

Este primeiro encontro foi um momento de diálogo entre os participantes. Uma conversa sobre pintura, as várias técnicas e a prática artística. Falamos também sobre a origem do nome APOTHEKE, sobre pesquisa em pintura, sobre processo e poética e pensar a arte a partir da experiência e sentido.

27.02.2014 - Encontro 2

Monotipia usando tinta óleo

*Se no início a transparência do vidro
permitia ver a paisagem, agora sobre o
vidro existia a tinta, as cores, uma
pintura, outra paisagem.*

A monotipia é uma linguagem que transita entre a pintura e a gravura. O nome monotipia sugere a unicidade de impressão, esta técnica não permite a repetição da mesma imagem.

Tendo como referência o artista Wolf Kahn, e uma paisagem como tema, considerando as orientações recebidas, marquei o papel, observei o espaço da impressão. O vidro sobreposto recebeu a pintura mostrando que a paisagem, aquela da qual partiu a inspiração, se transformava em uma pintura abstrata. Para mim já não era necessário a impressão no papel. Este momento do processo já era o resultado, esta matriz para mim, já era o trabalho pronto. Se no início a transparência do vidro permitia ver a

paisagem, agora sobre o vidro existia a tinta, as cores, uma pintura, outra paisagem.

Fotografei para ficar com esta imagem. Era preciso continuar, testar a impressão da imagem em vários papéis. Fiz a primeira impressão em papel japonês, depois em papéis de aquarela de várias gramaturas. À cada impressão, um resultado diferente, e sempre o inverso da matriz. É possível aqui lembrar o pensamento de John Dewey a experiência, segundo o filósofo, vai de algo para algo. "À medida que uma parte leva a outra e que uma dá continuidade ao que veio antes, cada uma ganha distinção entre si."



Imagem 1: Monotipia.

13.03.2014 - Encontro 3

Encáustica bidimensional

ela precisa da luminosidade do sol e da lua

Encáustica é uma técnica de pintura, na qual se utiliza cera, resina, pigmento e calor.

O foco principal para mim era aprender a receita.



O artista norte-americano Jasper Johns usou a técnica da encáustica em suas obras. Ele usava uma liga de cera de abelha, resina de damar e tinta a óleo que mais tarde substituiu por pigmento e óleo de linhaça.

Também usamos este modo para fazer nossas tintas.

A artista de referência era Débora Winiarski.

Levei fragmentos de um trabalho que elaborei com linhas para adicionar aos meus experimentos realizados em dois quadrados de eucatex, pintados com gesso branco, medindo 20x20cm. Minhas linhas se integraram a pintura durante o processo da encaústica.

Por momentos fiquei a observar o nosso grupo Apotheke... todos os participantes presentes estavam envolvidos com a técnica, e todos sempre em sintonia, uns ajudando aos outros para o sucesso da experiência.

Para escrever este relato olho para o trabalho que fiz com encáustica, e olho para ele como algo mutante, que pode ser transformado se submetido a uma determinada temperatura.

Também gostei muito de saber que é possível deixar a cera preparada com antecedência, que para clarificar, ela precisa da luminosidade do sol e da lua.

20.03.2014 - Encontro 4

Suminagashi

*...linhas circulares, curvas de nível,
mapas, superfícies, montanhas e novamente
a paisagem.*

Suminagashi é uma técnica japonesa de marmorização de papel utilizando tinta sumi-ê na água.

Após observar as possibilidades de materiais para a técnica e o trabalho de vários artistas, com as orientações da professora/artista/pesquisadora Dr^a. Jocielle Lampert e



tendo o trabalho da artista Heidi Finley como referência, iniciei meu processo. Com um tanque retangular e uma quantidade suficiente de água para a realização da experiência, usei a tinta específica para marbling e um godê para as cores escolhidas. Iniciei com duas cores e dois pincéis, um para cada cor. Aqui ressalto o gesto, a forma de depositar a tinta na água formando um conjunto de linhas circulares, que remetem a mapas, curvas de nível, superfícies, montanhas e novamente a paisagem. A impressão em folhas de várias gramaturas, revelou novamente o inverso da pintura, o negativo do desenho.

Fiz várias experiências, troquei a água várias vezes para usar outras cores, então ousei um pouco, com um pente adequado movimentei a superfície da água, criando novos desenhos, novas pinturas. Este é um método simples e mágico, a tinta flutua, o resultado é o inverso inesperado.

27.03.2014 – Encontro 5

Estudo de pigmentos/produção artesanal de tinta óleo e acrílica.

*a química de fazer tintas,
o amarelo de Van Gogh.*

Neste dia, a professora/artista/pesquisadora Dr^a. Jocielle Lampert fez demonstração de como fazer tinta óleo. O grupo ficou rodeando a grande mesa com livros diversos e os materiais necessários para a produção de tintas, ao mesmo tempo em que observava e vivenciava todo o conhecimento que estava sendo transmitido.

Os materiais utilizados foram: óleo polimerizado prensado, pigmento profissional, placa de vidro, molete de vidro para macerar tinta, bisnagas de alumínio para pomadas, óleo de linhaça, géis diversos, óleo de lavanda,



ceras, pincéis, espátulas, papéis específicos, pedaços pequenos de tela, tecidos para testes, etiquetas para marcar cores, kit de limpeza, entre outros.

Estávamos observando a química de fazer tintas com pigmento amarelo.

Também aprendi a comprar a tinta que queremos usar, é preciso ler os manuais, olhar os rótulos e as informações: P - pigmento, a letra que indica a cor, o veículo vinculado a quantidade de óleo.

03.04.2014 - Encontro 6

"Documentário Obra de Arte" vídeo: Alex Katiz e a pintura.

Diálogo sobre projetos individuais dos participantes e avaliação das oficinas realizadas pelo grupo.

(Neste dia estava em Jaraguá do Sul)

10.04.2014 Encontro 7

Vídeo aula de Paulo Frade - Pintura *alla prima*

life as an artist

Paulo Frade é um professor/artista. O vídeo aula que assistimos dava ênfase ao retrato. O artista fez comentários em relação à luz sobre o rosto do modelo, organizou cuidadosamente a paleta justificando a escolha das cores. Foi construindo sua pintura, até que ao seu olhar a pintura do retrato estava pronta.

Quando o vídeo terminou foi aberto um tempo para o diálogo. Conversamos sobre pintar retratos na atualidade, sobre o domínio da técnica pelo artista, resultado de sua vivência em pintura.

Escolhi a aquarela para fazer minha pintura *alla prima*. Com algumas aguadas, pinte uma paisagem.



24.04.2014 - Encontro 8

Aquarela

Artista de referência: David Hockney

Levei livros que tenho sobre a técnica de aquarela, nossa orientadora fez a demonstração dos materiais que são utilizados nesta técnica. Fiquei por algum tempo observando os livros, os artistas e seus trabalhos. Já trabalhei muito com aquarela. Ela também é utilizada para esboços de desenhos. Escolhi a paleta e primeiro pintei uma paisagem, depois com aguadas fiz várias pinturas abstratas.

Meu estojo de aquarela sempre está entre os materiais de pintura que levo comigo.

26.04.2014 - Encontro 9

Mergulho na paisagem

ainda existem dias perfeitos

Era um sábado, o grupo Apotheke fez sua primeira saída a campo em um encontro que recebeu o nome 'Mergulho na Paisagem'. O local: Praia da Armação, no sul da ilha de Florianópolis. A técnica: livre.

Parecia um encontro de artistas impressionistas. Cada participante do grupo com o material adequado ao seu tema.

Depois de um lanche, cada um escolheu o lugar mais apropriado para a sua criação. O lugar é lindo, o dia de um céu azul que deixou tudo mais bonito.

Escolhi usar aquarela para pintar a paisagem. Fotografei várias vezes para registrar o momento, o grupo disperso, o lugar.

Comecei com aguadas azuis e amarelas para marcar o céu e o mar, desenhei alguns barcos com pincel fino, depois



abstraí e fiz um estudo de cores. Em outro papel resolvi pintar o céu azul. Veio o vento e levou meu céu para longe. Recuperei-o e sobre as nuances de azul escrevi 'ainda existem dias perfeitos'. Novamente parei um pouco para observar ao redor, a paisagem, o grupo na paisagem.

Todos os trabalhos foram reunidos para serem observados pelo grupo. A experiência de cada um.

10.04.2014 - Encontro 10

Drinking and Drawing

No e-mail:

"1º momento - Brinde para comemorar o 10º encontro do grupo, mais 20 minutos para assistir o documentário de Adriana Varejão sobre o trabalho Polvo.

Tragam sua bebida, sua prancheta, material para desenho, papel A4, A3. Tema: modelo vivo."

(Neste dia eu estava em Jaraguá do Sul)

15.05.2014 - Encontro 11

Natureza Morta

Artista de referência - Morandi

natureza viva...

Neste encontro estudamos a *still life*, usando caixas, construídas especialmente para a técnica, com grades, para definir o desenho. Os elementos para os estudos trazidos pelos participantes do grupo proporcionaram várias composições de natureza. Uma prática das belas artes sendo visitada por artistas contemporâneos.

Curiosidades:



Morandi levava aproximadamente duas semanas para escolher as peças da composição e mais uma semana para pensar a composição.

Dürer criou o estudo com grades para desenho.

Escolhi a aquarela para realizar minha pintura. O resultado não me agradou. No entanto, fiz fotografias que registraram as várias composições.

16.05.2014 - Encontro 12

Oficina de Monotipia usando tinta a óleo

O artista referência para esta prática foi Wolf Kahn e as técnicas estudadas por ele.

As inscrições, gratuitas, para a oficina puderam ser realizadas pelo e-mail apothekestudio@gmail.com. Ao todo, eram 20 vagas disponíveis.

No site de divulgação do CEART: "A oficina marca o início das atividades do grupo de estudos Estúdio de Pintura Apotheke, da UDESC, que visa oferecer oficinas de prática artística, conversas com artistas e professores e, ainda, desenvolver projeto de residência para professor/artista ao longo deste ano.

Participei desta oficina pois esta técnica é muito interessante, queria repetir a experiência.

22.05.2014 - Encontro 12

Oficina de Monotipia usando tinta a óleo, para participantes do evento 'Paisagens'.

(Neste dia eu estava em Jaraguá do Sul)

29.05.2014 - Encontro 13

Colagem



Artista de referência: Marco Giannotti e seu Diário de Kioto

"As coisas acontecem, mas não são definitivamente incluídas nem decisivamente excluídas, vagamos com a correnteza."³⁸

Técnica da história antiga, o valor artístico da 'colagem' foi reconhecido com o Cubismo, no século XX. O uso diversificado de materiais faz da colagem uma técnica que transita entre a pintura e a escultura. Picasso e George Braque encontraram na colagem um forte instrumento de experimentação.

Dentre as várias formas de fazer colagens, era preciso encontrar a mais adequada ao meu processo e poética em arte.

Escolhi trabalhar com papéis de várias cores, tamanhos e gramaturas diferentes, e transparências coloridas. Trabalhei a sobreposição dos papéis. Não recortei nem coleí papéis, me apropriei da forma geométrica destes. A cada montagem a sobreposição dos papéis constituíam um todo de planos de cores visualmente unidos, formando uma paisagem abstrata. Era o gesto acompanhado da intuição, transportando relações de um campo do conhecimento para outro, a geometria como pintura abstrata.

Subverti a proposta oferecida, enquanto os outros participantes do grupo praticavam a colagem literalmente. Esta ação resultou em um conjunto de fragmentos, um território de planos construído no campo da experimentação.

Na minha pesquisa, a colagem aconteceu pelo registro fotográfico da captura de fragmentos.

³⁸ DEWEY, John. *Arte como experiência*. 2010, p.116.



Imagem 2: Colagem.

05.06.2014 - Encontro 14

Pensar no trabalho do outro

Artista de referência: Hugh O'Donnell

Hugh O'Donnell é um professor/artista que trabalha com elementos retirados da natureza em dimensão ampliada. Trabalha o gesto e o corpo como instrumento e desenha com traços soltos. Dá ênfase a metodologias simples, abordando as linguagens abstrata e figurativa da pintura.

Tendo como modelo frutas e legumes cortados, os participantes do grupo Apotheke usaram lupas, câmeras fotográficas, fotos a partir de câmera de celular, para alcançar o método do artista.

Fiz várias fotos e depois quatro desenhos em papel tamanho A3 com caneta pincel preta.

Em um grande painel vertical branco, como o artista, trabalhei a continuidade obtida experimentando várias montagens dos quatro desenhos, até chegar na composição que considerei a melhor.



No método desse artista está presente a alteração constante da obra, tudo pode ser modificado e depois de pronto ainda é possível usar a fotografia para captar fragmentos e novamente recomeçar.

11.06.2014 – Encontro 15

Artista convidado: Fernando Augusto

Ouvir o silêncio...

O professor/artista Fernando Augusto, convidado do grupo Apotheke, ministrou uma oficina no período da manhã e uma aula aberta no período da tarde³⁹.

Fernando sugeriu que sempre fizéssemos nossos cadernos de anotações: “cada um deve fazer o seu caderno, costurar suas folhas, costurar seus pensamentos, alinhar ideias.”

Foram alguns minutos, aproximadamente 15, para a proposta de desenhar em silêncio, com os olhos fechados, os dois pés no chão, a coluna ereta e a mente alerta. Assim, Fernando Augusto nos orientou.

Desenhei escrevendo palavras que identificaram as linhas do desenho. Desenhando em meu silêncio, fiquei percebendo todo o som ao redor:

Som ao redor do silêncio

Desenho sonoro

Som do cotidiano da cidade

Som da paisagem

Não existe mais o silêncio

Desenhei também o som de dentro de mim

Silêncio do pensamento

Pensamento sem silêncio.

³⁹ Notícia divulgada pela UDESC. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/eventos/estudio-de-pintura-da-udesc-promove-encontro-com-o-artista-plastico-fernando-augusto/>.



Imagem 3: Desenhando o silêncio. Oficina de Fernando Augusto.

Acho que vou parar por aqui...



Sem título, 2014, dimensões possíveis

Mari Colbeich

Esse texto quer falar sobre o que passou e sobre recomeçar. Sobre vivências e sobre experiências concretas, transformadoras.

Assim como muitos, quando olho para trás, por vezes tenho a sensação de que o tempo passou rápido demais. Talvez isso ocorra por vivermos acelerados com a quantidade absurda de informações que recebemos todos os dias. Ou simplesmente por eu ter estado distraída ou imersa demais na minha própria vida. De qualquer forma, para falar de hoje, preciso falar também do antes. Lembrar que ficava nos finais de semana imersa no fazer cerâmico, um fazer enlouquecido, processo constante de criar - pensar - criar - sonhar. Lembrar que chorei no dia da formatura da faculdade, talvez mais por tristeza, do que por alegria, me sentindo desamparada, órfã do grupo e despreparada para enfrentar o incerto.

Às vezes ainda queria ser criança e brincar de construir coisas com pedaços de madeira e ferro. Crescer realmente é algo muito difícil e andar sozinha ainda mais. Quanto à Educação, posso dizer que foi ela quem me escolheu, afinal, eu tinha que andar sozinha e rápido. Percebi que poderia gostar disso e ensinar tornou-se algo por vezes, gratificante.

Sempre fui um Ser meio mutante, adaptável, maleável até certo ponto, mas não estava nos meus planos deixar de produzir/criar. Só que eu deixei, por um bom tempo, eu deixei. Deixei porque, de repente, tudo parou de fazer sentido. Passei a me sentir mais inadequada do que antes.



Não havia mais um grupo, o ateliê, a Universidade, as exposições. Via-me longe demais disso tudo. Eu não sabia ser 'comercial', não havia, para minha realidade de recém-formada, a possibilidade de investir em uma carreira artística autônoma.

E a vida seguiu seu rumo, eu amadureci, mudei a forma de pensar, mudei de cidade, de Estado de realidade. Com o tempo, algumas coisas passaram a fazer muito sentido, outras nem tanto. Novos interesses e oportunidades de trabalho surgiram, o desenho adentrou meu caminho solicitando uma nova leitura. A professora de Artes precisou aprender a pensar também dentro das possibilidades do Design de Interiores, pois passei a lecionar em um curso de graduação.

Ensinar desenho, de forma que o aluno se torne capaz de representar e determinar propriedades formais de objetos diversos para, em um futuro breve, conseguir alcançar uma interface gráfica capaz de concretizar ideias, mensagens e conceitos em projetos de ambientes, é um desafio que abracei e estou amado.

Em meio a esse percurso de tantas novidades, muito trabalho e dedicação, fui convidada pela Professora Jocielle Lampert a fazer parte do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke. Aceitei prontamente, mesmo não tendo uma aproximação tão íntima com pintura. Venho da cerâmica, possuo proximidade com o desenho, mas as cores me assustavam um pouco.

Cada vez mais, percebo com clareza alguns aspectos da minha caminhada e do quanto hoje tudo parece estar relacionado, entrelaçado. Os novos amigos do grupo, as trocas, as conversas, acompanhar o processo e busca de cada um pelos caminhos da pintura, os diários de artista que



viraram objetos de interesse pessoal, contando mais que histórias de vida.

Sinto como é ser uma artista professora em cada angústia e pequena conquista. Levo as experiências do grupo para minhas salas de aula. Sim, salas, pois a carga horária é dura, estressante. Além do curso de Design de Interiores, leciono em uma escola do Estado. Minhas vivências enquanto professora envolvem crianças e adolescentes, a maioria de realidades difíceis, situações de risco. A arte, para eles, tem que ser levada de forma a fazer sentido, relacionada à experiência e para Dewey, a experiência para ser concreta precisa ter qualidade estética (2010, p.116).

Contemporâneo à Dewey, Freud (1973) argumenta que cada indivíduo percebe o mundo de forma pessoal e a partir de suas próprias vivências. Dessa forma, experiências vividas terão significados diferentes para cada um. A questão do ensino nessa realidade passa ainda pelo pertencimento. Essa produção pertence a nós, porque nós pertencemos ao mundo. Somos sujeitos históricos. É uma atividade quase diária de desmistificação do fazer e fluir arte.

Quanto ao Design, há três semestres passei a ministrar também a disciplina de Técnicas de Representação e Ilustração e os estudos desenvolvidos com o Grupo Estúdio de Pintura Apotheke tem sido extremamente importantes, refletindo em minha prática docente.

Para Argan (2000), a arte está no design desde a tarefa criativa até a determinação de um ritmo estético e econômico dos atos da vida cotidiana. As práticas do Grupo Apotheke são permeadas pelo fazer agregado ao perceber, culminando em experiências conscientes sobre as mesmas. Nesse sentido, Dewey (2010) aponta a necessidade de haver a ponte entre o sentir e o produzir arte, o fazer e o



perceber de fato aquilo que se está fazendo age como formas indissociáveis de um todo que vai constituir a experiência.

“Há um componente de paixão em toda percepção estética. No entanto, se tomados pela paixão a experiência é inestética (...). Em uma experiência artístico-estética, a relação é tão estreita que controla ao mesmo tempo o fazer e a percepção” (Dewey, 2010, p.130)

Pensando especificamente sobre meu processo criativo, percebo que com a pintura tenho, até agora, um diálogo avesso ao que mantenho com a cerâmica. Com o barro, simplesmente, não existe ou é irrisória a etapa de autocensura. Na pintura ela se faz constantemente presente. Ainda estou na busca por informações e repertório próprio, apesar de hoje um pouco mais segura.

Sinto a pintura como algo além de mim, o desenho ainda domina. A cerâmica não, ela já está em mim, parece na verdade que sempre estive. O contato “mágico” com a matéria prima em forma bruta, o processo de secagem até a queima, onde a cor parece se auto definir.

A cor na cerâmica se regula, se manda, se determina conforme a temperatura alcançada pelo fogo. É física, é química, é alquimia. Mas a pintura também é tudo isso, e pode ser digital, pode colar, agregar, suprimir. Precisa de matizes, tons e texturas. Segundo Ostrower, é na busca de ordenações e de significados que reside a profunda motivação humana de criar. (2010, p. 5)

Na verdade, constantemente busco tramas entre essas linguagens. Percebo que em ambas se pinta e se desenha, mas como falei, a pintura pede um domínio diferente das cores, uma convivência mais ampla que aos poucos conquisto. Para Ostrower, o perceber e o fazer do indivíduo refletirá seu ordenar íntimo. Seu fazer, corresponderá a um modo



particular de ser que não existia antes, é uma reordenação constante e única (2010, p.162).

Dessa forma, enquanto artista-professora-pesquisadora construo redes que resignificam o meu próprio contexto. E, justamente nesses novos encontros com a criação, me reconstruo.

“A compreensão íntima de si dá ao homem sua verdadeira dimensão. As delimitações são como as margens de rio pelo qual o individuo se aventura no desconhecido; ele não afundará, nas margens encontrará terra firme em qualquer momento e onde estiver. Por isso a contenção interior é importante. Ela implica num sentido de autoconfiança na qual se amplia a liberdade de criar. Quanto maior for o sentido de busca, mais o individuo sabe dentro de si que se reencontrará. Ele se sente seguro, e senti-lo é essencial.”
(Ostrower, 2010, p. 162)

Agradeço imensamente a oportunidade de integrar o Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke. Através dele e dos estudos para as aulas de desenho, reencontrei minha motivação de criar. Aos poucos a pintura se torna familiar. Ainda existe a preocupação com o tema, busco uma paleta de cor consistente que me possibilite alguma identidade. Mas sempre com a impressão de correr contra o tempo.

Mari Colbeich, inverno de 2014.

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e Destino*. São Paulo: Ática, 2000.

DEWEY, Jonh. *Arte como experiência*. 1 ed. São Paulo: Martins Fontes. 2010.

FREUD, Sigmund. *Obras completas*. TOMO I. 3 ed. Madri: Biblioteca Nueva, 1973.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 1993.



Reflexões sobre a pintura

Adão Roberto G. Swatowski

Não existe arte sem o olhar do outro

Todos temos, conscientemente ou não, nosso pedaço artista ancorado em algum canto de nossas almas. É dar uma chance e tem início uma viagem fabulosa.

Meu interesse pela arte veio tardiamente. Na profissão que exercia como tripulante de empresa aérea, viajei por países onde ela, a arte, é muito valorizada. Nessas viagens, passei a ter contato pessoal com o que até então só vira em livros e filmes. Isso abriu uma janela para um novo e cativante universo. Ao aposentar-me, orientado pela filha, me inscrevi e prestei vestibular. Cursei Artes Plásticas, na UDESC, onde coleí grau em 2011.

Não foi como imaginava. "A academia não forma artistas, ela tem a missão de fazer o artista refletir sobre seu processo", disse-nos um professor logo ao início do curso. Um baque. Vindo de um ambiente estritamente técnico, foi inevitável a mudança de referências, o que naturalmente passou a refletir em minha visão pessoal de mundo. Posso dizer que foi um período conturbado. Toda formação visual anterior fora em cima do desenho técnico, onde o rigor da linha reta era preponderante. Para artes plásticas isso seria um engessamento.

Passado um tempo e ao final, quando acomodadas as junções das vivências, anteriores e presentes, fundidos no cadinho da prática nos ateliês do CEART, o concretismo



viria determinar o processo a desenvolver. A linha reta definiu aquele andar, e minha experimentação se escoou na forma geométrica e nos campos de cor. Contudo, após alguma experiência, considero hoje que as mesmas são em si suficientemente poderosas. Sozinhas se realizam no campo pictórico substituindo um mundo externo pela paisagem interior. Ao final, penso que não escolhi o processo, ele me escolheu.

Temos aprendido que, hoje, passados os períodos das vanguardas, não existem mais regras para avaliar ou realizar arte. Cada produção passou a ser compreendida pelo indivíduo de forma pessoal, com emoção e sentidos próprios.

O que tenho realizado, abstração geométrica, acomoda-se no conceito de arte concreta. Porém, não exatamente aquele conceito, aquela ideia rígida, elaborada em cálculos precisos, sem emoção. Com uma pitada de intuição, coloco a liberdade criativa em movimento, tornando o ato de pintar um campo de experimentação. Há uma racionalidade nas formas, nas grades que dão suporte, nas superfícies homogeneamente pintadas e na orquestração das cores, porém, deixo sempre uma janela para a luz da imaginação.

Lidar com a cor é prazer. Quando da execução de uma tela, existe sempre uma intenção inicial, um projeto, que no decorrer do processo, sempre se altera. O tipo de material empregado e a qualidade da feitura manifestam presença a ponto de dizer que em dado momento a produção tem vontade própria e passamos a dialogar com ela na busca da harmonia desejada. É como o arqueiro que dispara sua seta em direção ao alvo, mas colhe os resultados só quando o alvo é atingido. Na trajetória, os componentes do meio podem mudar, influir e reencaminhar o resultado. Isso torna o ato de pintar uma aventura criativa do seu eu, no seu mundo. Um diálogo do processo com o artista. Pintar exige



tempo, um tempo de relacionamento com o trabalho. Pintar é tempo. O tempo está na obra. Pode-se dizer também que ela retém memória. Tempo é memória.

Historicamente, os trabalhos estão referenciados no construtivismo, início do século passado. Mondrian, Torres Garcia, Kandinsky, assim como Josef Alberts e Goethe para as cores. Para os construtivistas, a imagem devia ser depurada até seus fundamentos geométricos.

Com frequência, comparo um quadro acabado a uma peça musical. A semelhança é tão próxima quanto subjetiva. O que não é mais abstrato que uma nota musical. Em ambos, há um fundo na música, o ritmo marcado por percussão ou frequências baixas que na pintura pode ser o céu de uma paisagem romântica ou o escuro de um quadro Barroco. Segue-se uma melodia de acompanhamento, a rítmica compõe o fundo, que na pintura pode ser o ambiente onde se desenvolve uma cena ou o que se entende como figura secundária. Sobre elas, o solo define e dá clara a mensagem, como numa pintura seus personagens ou joias de um retrato. Todas notas são emitidas nem mais baixo nem mais alto, de forma que o conjunto soe em harmonia não havendo competição entre elas nas cores ou nas notas.

Assim, vejo uma pintura com uma orquestração harmoniosa de cores e formas, capaz de gerar emoções e sentimentos da mesma maneira que uma bela canção.

Cézanne, conhecido por tentar ver geometria em todas as formas dizia que *"Pintar não é copiar servilmente e sim captar uma harmonia entre as muitas relações possíveis"*.

Adão Roberto G. Swatowski
Florianópolis, 19/03/2015

Ensaio Visual

**Estúdio de Pintura Apotheke:
arte como experiência**

O Estúdio de Pintura Apotheke nasce do desejo de pesquisarmos juntos sobre pintura e Arte Educação. É um Grupo de Estudos que comporta 23 membros, virtuais e presenciais, que se reúnem semanalmente e realizam estudos de práticas artísticas e teóricas, compreendendo o processo criativo como uma impulsão para instaurarmos o pensamento visual individual. Não somos um coletivo. Somos artistas, professores e pesquisadores interessados em estudar a linguagem pictórica, sendo Arte a experiência que nos movimenta e propicia deambulações, que formam redes.

Apothekes

Adão Swatowski
Ana Camorlinga
Carolina Ramos
Daniela Almeida Mor
Denilson Antonia
Fábio Wosniak
Jociele Lampert
José Carlos da Ro
Leandro Serpa
Luciana Finco Mendo
Márcia Figueired
Marisete Colbeic
Osmar Yang
Rita Eger
Silvia Carvalho
Lita Esquivel
Lidia Sc...



Idealização, coordenação e curad
Prof. Dra. Jociele Lampert









Grupo



Jociele Lampert

Desenvolveu pesquisa como professora visitante no Teachers College na Columbia University na cidade de New York como Bolsista Fulbright (2013), onde realizou estudo intitulado: ARTIST'S DIARY AND PROFESSOR'S DIARY: ROAMINGS ABOUT PAINTING EDUCATION. Doutora em Artes Visuais pela ECA/USP (2009); Mestre em Educação pela UFSM (2005). Possui Graduação em Desenho e Plástica - Bacharelado em Pintura, pela Universidade Federal de Santa Maria (2002) e Graduação em Desenho e Plástica Licenciatura pela Universidade Federal de Santa Maria (2003). Professora Adjunta na Universidade do Estado de Santa Catarina. Foi Coordenadora de Estágio CEART/UDESC (2006-2009); Foi Chefe de Departamento de Artes Visuais DAV/CEART/UDESC (2009-2011); Coordenadora do PIBID/CAPES/UDESC da área de Artes Visuais (2011-2015). Atua no Mestrado em Artes Visuais PPGAV/UDESC na Linha de Pesquisa de Ensino de Arte e na Graduação em Artes Visuais DAV/UDESC. É membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Arte, Educação e Cultura UFSM/CNPq. Membro/Líder do Grupo de Pesquisa Entre Paisagem UDESC/CNPq. Coordenadora do Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke (UDESC). Tem experiência na área de Artes Visuais, atuando principalmente nos seguintes temas: pintura, arte e educação, formação docente. É membro associado da ANPAP.
Email: jocielelampert@uol.com.br



Adão Roberto Swatowski

Natural do Rio Grande do Sul, aeronauta aposentado, com graduação em Artes Plásticas pela UDESC. Reside em Florianópolis e dedica-se, principalmente, à pintura e desenho, explorando o veio da abstração geométrica e campos de cor.



Ana Camorlinga

Graduada em Letras e Literaturas (UFSC), professora, encadernadora, tradutora e achou seu prumo nas Artes. Atualmente, cursa Bacharelado em Artes Visuais (UDESC) onde descobriu os desdobramentos da pintura e, especialmente, se diverte na gama de possibilidades de foto-pintura. É bolsista Apotheke desde 2014.



**Ana Carolina
Martins Ferreira**

Graduada do curso de Bacharelado em Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina desde 2014 e bolsista de extensão do Grupo de Estudos "Estúdio de Pintura Apotheke", coordenado pela Prof^a Dr^a. Jocielle Lampert.



Carolina Ramos Nunes

Sua trajetória vai da sala aula de escolas públicas até instituições culturais. Atualmente é arte educadora da Fundação Cultural Badesc. Estar em contato com a arte e produções contemporâneas é fundamental para desenvolvimento de sua poética. Dentre as técnicas estudadas no Grupo Apotheke, a Cianotipia e Antotypia são aquelas que conversam com sua proposição sobre o vazio e o tempo de inércia na insanidade e a doença.



Daniela Almeida Moreira

Licenciada em Artes Visuais (UDESC) e bacharel em Letras Português/Língua Brasileira de Sinais (UFSC). Atualmente é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução - PGET/UFSC. Participa do Ateliê Alvéolo, da artista Zulma Borges e do grupo Chinese Brush Painting, com o mestre Henry Li. Desenvolve um processo de estudo da pintura com interesse na técnica aquarela, entre outras técnicas do desenho em grafite, giz pastel e carvão, sendo o tema "natureza morta" e "retrato", os assuntos de maior interesse para sua pesquisa. O estudo da aquarela, conduziu a busca do conhecimento sobre os princípios da pintura oriental, introduzindo os conhecimentos da técnica Sumi-ê, que tornou-se objeto de estudo em paralelo com a aquarela.



Fábio Wosniak

Mestrando em Artes Visuais - PPGAV/UDESC, na linha de Ensino das Artes Visuais, sob orientação da Prof^a. Dr^a. Jocielle Lampert. Licenciado em Pedagogia/Supervisão Escolar pela Universidade do Estado de Santa Catarina, Faculdade de Educação (FAED/UDESC).



Denilson Cristiano Antonio

Natural de Campo Mourão/PR. Começou a desenhar muito cedo, estimulado pelo interesse em gibis, os quais costumava copiar e recriar algumas histórias. Aos 22 anos fez seu primeiro curso de Artes pela Prefeitura de Foz de Iguaçu, onde residiu desde seu primeiro ano de vida. Mudou-se para Florianópolis em 2006, onde concluiu o curso de Licenciatura em Artes Visuais, em 2014, na Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC). Atualmente, dedica-se à pintura, ao desenho e curadoria, este último vinculado ao trabalho que desenvolve no Museu Hassis/ Florianópolis.



Gabi Bresola

Nasceu em Joaçaba/SC e desde que ouve, vê e fala se interessa por imagens. É graduanda do curso de Licenciatura em Artes Visuais, UDESC, onde também integra a equipe da Sala de Escuta e Leitura. Tem a Editora Letras Contemporâneas, a Miríade edições, onde trabalha com imagem e texto impresso, e a Ombu Arte & Cultura, onde trabalha com audiovisual e artes visuais.



José Carlos da Rocha

Artista plástico, bacharel em Artes Visuais/UDESC, 2013 e bacharel em Ciências Econômicas/UFSC, 1978, além de especialista em Administração Pública/UDESC, 1998. Participa do Projeto "Arte Educação pela pintura: produção artística do artista" e cursou, como aluno especial, a disciplina "Sobre Ser Professor Artista", ministrada pela Prof^a. Dr^a Jocielle Lampert no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/UDESC, 2014.



Luciana Finco Mendonça

Mestranda em Artes Visuais/UDESC, bolsista CAPES, na linha de Ensino das Artes Visuais. Graduiu-se em Licenciatura Letras/UNESP e Artes Visuais/UDEL. Leciona desde 2007. É integrante dos Projetos de Pesquisa "Formação de Professores de Artes Visuais: sobre o ensino/aprendizagem de pintura" e "Arte Educação pela Pintura: a produção do artista professor", ambos coordenados pela Prof^a. Dr^a Jocielle Lampert.



Leandro Serpa

Natural de Tijucas/SC, bacharel em Artes Plásticas/UDESC, com Trabalho de Conclusão de Curso intitulado "Marcas do Tempo, Futebol Fanáticos" (2011). Mestrando da Linha de Ensino das Artes Visuais do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV/UDESC. Site: <http://www.fanaticos.art.br/>



Márcia Amaral de Figueiredo

Formação em Licenciatura em Educação Artística/Artes Plásticas em 1991 pela Faculdade de Artes do Paraná. Especialização em Fundamentos Estéticos de Arte - Educação pela FAP/PR em 1992 e Especialização em História da Arte do Século XX na EMBAP/PR no ano de 2004. Atuou como professora de ensino de arte no ensino fundamental séries iniciais e finais na Rede Municipal de Ensino de Curitiba, período de 1987 até 2014. Frequentou o ateliê permanente de escultura de 1996 até 2006, em Curitiba, sob a orientação da escultora Elizabete Titton. Atualmente participa do programa de Mestrado no Ensino de Artes Visuais na UDESC.



Marisete M. Colbeich

Natural de Cachoeira do Sul/RS, é artista visual, atua como professora efetiva no Estado de Santa Catarina e leciona no curso de Design de Interiores/FATENP. Possui bacharelado e licenciatura em Desenho e Plástica/UFSC; especialização em Mídias na Educação/FURG (2012) e Gestão Educacional/UFSC (2005). Integra o Grupo de Estudos e Pesquisa GEPAEC/UFSC. Tem trabalhos, principalmente, nas áreas de desenho, escultura e cerâmica. Participou de várias exposições individuais e coletivas, bem como salões de artes, tendo recebido menção honrosa no XIII Salão de Inverno de Artes Plásticas de Santa Catarina do Livramento/RS, 2001.



Osmar Yang

Engenheiro Eletricista de profissão, artista plástico graduado em 2013 pelo curso de Artes Visuais da UDESC. Iniciou como autodidata até os anos 80, quando frequentou o curso da pintora Ida Hannemann de Campos na Galeria Cocaco em Curitiba. Após estadia na Europa de 1998 a 2001, onde frequentou oficinas de pintura da Volkshochschule em Munique (Alemanha), e oficina de restauração em Florença (Itália) retornou ao Brasil para Florianópolis. Frequentou ainda oficinas no CIC (Centro Integrado de Cultura) com a artista Patrícia Laus. Em 2011 teve obra selecionada para exposição na mostra de Arte Cibernética (ABCiber) no Centro de Eventos da UFSC.



Rita Eger.

Artista visual, natural de Itajaí, SC, vive e trabalha em Florianópolis, SC, Brasil. Mestre em Matemática pela Universidade Federal de Santa Catarina. Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Sua obra abrange pintura, desenho, instalação, bem fotografia, arte postal, a palavra e a gravura no campo expandido.



Silvia Carvalho

Artista, mestranda em Artes Visuais e bacharel em Artes Plásticas, UDESC/SC; Criação e Ilustração, EPA/SP; Design de Interiores, Florianópolis/SC. Suas principais mostras são **"FUTURO", Salão Nacional de Arte Contemporânea e Novas Tecnologias, Jundiaí/SP;** "Concurso de esculturas Criação Scotch", MuBE/SP; "Estações-pinturas ao tempo", Espaço Lindolf Bell, Florianópolis/SC; "De dentro pra fora", MASC, Florianópolis; 20º Salão de Arte, Pinheiros/SP; "Sob a pele", Universidade Alanus/Alemanha & UDESC; Fundação Cultural BADESC, Florianópolis/SC. Ministra oficinas de Pintura, Desenho e Pigmentos Naturais.



Talita Esquivel

Doutoranda em Artes Visuais, UNESP; Mestre em Artes Visuais/ UDESC; Especialista História e Teorias da Arte/ UEL e graduada em Educação Artística/ Artes Plásticas, UFPR. Atualmente é professora de pintura na EMBAP. É artista plástica, dedicando-se à pintura, fotografia e vídeo. Em 2009, realizou residência artística no Centro de Artes CAMAC/França. Participou de diversas exposições, dentre as quais "Arte Como Experiência", Fundação Hassis & UDESC, 2014; "Mostra Lote 7 de Arte Contemporânea", Fundação Hassis, 2013; "Mostra Álbum", BADESC, 2010; "Corpo Grotesco", Museu da Escola da UDESC, 2009; "12º Salão Nacional de Itajaí", 2010; "CAMAC Open Studio", Marnay-sur-Seine/França, 2009; "Suitcase, East Lansing e Chicago", EUA, 2009.



Tharciana Goulart da Silva

Graduanda do curso de Licenciatura em Artes Visuais, UDESC. Atua como bolsista de iniciação científica no projeto "Paisagem e Ensino das Artes Visuais" (CAPES/PIBID/UDESC). Integrante do grupo de pesquisa "Entre Paisagens" (UDESC/CNPq). Integrante do Grupo de Estudos "Estúdio de Pintura Apotheke", todos coordenados pela Prof^a. Dr^a. Jocielle Lampert.



Victor D. C. Sagica

Natural de Santos/SP, graduando em Licenciatura em Artes Visuais/UDESC, bolsista de Iniciação Científica/CNPq, tem interesse em assuntos com experiência estética na formação humana, o problema do Belo e ilustração infantil.

*Todas as imagens presentes nesta Edição têm os direitos cedidos ao Grupo de Estudos Estúdio de Pintura Apotheke e à Revista Apotheke

