

ATELIER EMBIRA – UM LUGAR PROCESSO

Julio Cesar da Silva¹

Muito pouco se fala dos bastidores e interstícios da produção das obras na história da arte. Ainda hoje, quando entramos em contato com determinada obra, esta nos parece envolvida por uma aura imaterial que a desloca de um espaço concretamente cotidiano ao artista e se apresenta a nós como espetáculo em um palco onde tudo é representação. Ao observarmos seu pedestal ou moldura como algo materialmente impalpável, ela não parece ter convivido com objetos ordinários de uma vida às vezes corriqueira.

Esse tempo imensurável entre o pedaço de tecido esticado em um bastidor de madeira e a pintura, ou entre a pedra bruta e a escultura, está mergulhado numa corrente de atitudes e dúvidas mesclada aos afazeres domésticos, um lugar dúbio, dividido entre a criação da expressão ou da linguagem e realizações da sobrevivência consideradas menos nobres na existência do artista. Nosso interesse é localizar esse lugar para buscar incluí-lo como tempo alterador e influente na produção da obra. A fronteira entre essas duas atitudes vai sendo rompida, gerando um entre-lugar capaz de refletir cada vez mais nas obras essas migrações de sentidos, ao mesmo tempo em que objetos de uso corriqueiro migram para dentro do cubo branco das galerias.

O ateliê localiza-se dentro dessa fronteira, nesse entre-lugar, por apresentar características peculiares. Com o advento do modernismo, ele deixou de ser um espaço envolto nos mistérios e único testemunho da criação e genialidade do artista, transformando-se num espaço residencial onde se misturam os objetos do dia-a-dia e outros cuja função distancia-se do trivial. Isso se dá num momento em que a arte já transita entre o que é público e o que é privado, entre o mundo e a própria arte, no que nela apresenta-se como sagrado e profano.

¹ Doutorando no programa: Lenguajes y Poéticas em El Arte Contemporaneo na Universidad de Granada, Espanha desde 2007.

Na proposta elaborada para bolsa ateliê de pintura da galeria Homero Massena, na sua terceira edição, constava o acompanhamento dos processos criativos dos proponentes pela orientação, para assim efetuarmos uma aproximação entre eles. O espaço constituído mais tarde em lugar na convivência de três proponentes e o orientador gerou uma série de questões. Ao considerar que cada componente do grupo levaria para aquele espaço suas experiências anteriores com a linguagem da pintura, entendíamos que o estudo desses processos nos poria minimamente a par dos caminhos até então trilhados por cada um e nos aproximaria, de alguma forma, para uma experiência coletiva com o espaço do ateliê.

O estudo de processos se fundamenta nos pressupostos teóricos e metodológicos da crítica genética, de base periana, buscando a gênese da obra a partir dos documentos de processo e todos os registros efetuados no decorrer da produção, que permitem acompanhar sua origem. Porém nessa experiência a análise dos processos passaria da investigação a partir das obras já realizadas, rastreando todos os vestígios deixados no decorrer de sua construção, para uma análise de caminho inverso que buscava refletir sobre os diversos percursos e as decisões tomadas em direção à construção de uma obra futura. Dessa forma podemos entender tal mudança como a passagem de uma posição de diálogos íntimos,² em que, solitários, os artistas mantêm o diálogo com eles mesmos na elaboração da obra, para a situação de leitor particular,³ e nesse caso, estou presente como orientador a acompanhar os processos, tendo acesso direto a cada movimento em direção à elaboração da obra. A posição tomada na orientação se firmou desde a elaboração da proposta junto ao grupo, no qual se estabeleceu de maneira informal um pacto de confiança entre os envolvidos, firmado à medida que o diálogo avançava, proporcionando um debate franco sobre a criação das obras. Foi na intimidade com os afazeres de cada um que se estabeleceu essa proximidade com os processos e projetos individuais.

O ateliê define-se como um lugar ideal para a criação, e arrisco-me a afirmar que acaba por se transformar num sítio específico onde se desenrolam os processos. Sítio específico, numa definição de que o local, depois de

² SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado*. Annablume. 2 ed., 2004, p. 43.

³ *Ibidem*. p. 44.

imantado pela presença do artista que o reorganiza conforme seus interesses, propicia a interação entre o agora-lugar constituído e a criação por vir. O conceito de lugar, aqui, define-se como a presença de um sujeito que redimensiona e ressignifica o local anteriormente localizado como um ponto meramente geográfico. A partir da sua ocupação, transforma-se paulatinamente nesse sítio específico, nas relações estabelecidas entre sujeito e local, estabelecendo aí a idéia do pertencimento, na medida em que surgem os afetos. Num ateliê coletivo essas demarcações vão sendo estabelecidas por afinidades entre os componentes. Apesar das tentativas de não se demarcarem territorialidades, estas acabam acontecendo de forma inconsciente, pelo fazer de cada membro do grupo.⁴

A ocupação do ateliê se deu como um loteamento do espaço, criando nichos individuais. Surgiram lugares nessa distribuição e só não se tornaram mais privados por não haver entre eles barreiras materiais que os separassem. Outros espaços tornaram-se áreas coletivas, onde ocorriam os encontros, e o seu uso se deu de forma nômade. Essa divisão se fez pela reconfiguração do espaço proposta por cada artista, refletindo a maneira de trabalhar de cada um, e a conformação dos lugares estava intimamente ligada aos processos criativos individuais constituídos por práticas anteriores.

Os materiais que vão se acumulando no ateliê possuem características seletivas distantes dos convencionais. As máquinas de xerox de Alex, mesas de luz e telas de serigrafia deixam evidentes as práticas de reprodutibilidade de imagens.

Raphael apropria-se de lâminas de vidro e madeira usadas e pretende trabalhar com intervenções no suporte, cortando-os e furando-os para obter uma espécie de aprofundamento do plano. Seu espaço apresenta características de uma popular marcenaria ou vidraçaria.

Vinicius ainda pretende avançar com materiais convencionais do design gráfico, organiza seu espaço como num estúdio, uma mesa para desenho e outra mesa de luz. Ele apresenta uma afinidade com Alex nessa organização.⁵

⁴ TIGRE, Julio. 1º Relatório da Bolsa Ateliê de Pintura da Galeria Homero Massena, 2009.

⁵ Ibidem.

Nesse início houve manifestações sobre as dificuldades na ocupação: a mudança de uma relação solitária para uma convivência num mesmo espaço chegou a produzir um efeito contrário ao esperado.

O compartilhamento de um mesmo espaço com o grupo tem ainda me trazido um pouco de ansiedade, que às vezes me paralisa, ao invés de me propulsionar. Tenho me preparado para a experimentação de novos suportes – não mais papéis – pretendidos em formatos grandes. Tenho me confortado com algumas leituras individuais, e também com uma ou outra experimentação por influência do espaço.⁶

Essa divisão do espaço não foi debatida entre os participantes, mas se deu de forma paulatina, com a chegada de cada componente. Nessa ocupação incluí-me como propositor, pois pretendia, assim, ser mais um artista a ocupar o ateliê, e essa idéia veio como uma possibilidade de que estando ali entre os demais, produzindo algo, me permitiria acompanhar mais de perto as práticas, assim como me tornar íntimo desses lugares estabelecidos. Essa decisão comprometeu a proposta inicial de realizar uma discussão sobre processos, alterando-a na sua forma mais convencional, em que o pesquisador localiza-se como observador que vai, na medida do possível, penetrando nos meandros da criação, ausente da prática e não diretamente comprometido com a criação das obras. A posição do leitor particular também se altera, ganhando conotações ainda mais comprometedoras, pois ele também produz obras que passam a ser alvo das leituras do grupo. Essa posição caracterizou o ateliê como laboratório onde pesquisador e pesquisados tiveram as fronteiras entre eles esgarçadas.

Voltando à construção dos lugares no ateliê, duas características contrastantes se revelaram desde o início, o que podia ser constatado simplesmente observando-se os elementos e as características dos espaços ocupados, reveladas pela presença de elementos nas obras e pela maneira como cada artista lidava com eles: “Essas diferentes ocupações do ateliê já prefiguram um entroncamento entre dois eixos: matéria e imagem. Os processos individuais provavelmente vão se alterando pela convivência desses

⁶ Relatório de Vinicius Guimarães do Bolsa Ateliê, 2010.

dois eixos”.⁷

O conceito de imagem ao qual nos referimos é a presença nas obras da representação por imagens gráficas de origens variadas: velhas revistas, álbuns antigos, enciclopédias e, outras vezes, selecionadas na internet. Além do uso de imagens apropriadas, há também imagens executadas a partir da reinterpretação de outra. Variados também foram os métodos de reprodução: serigrafia, monotipia, carimbo e fotocópia, sendo esta última a mais utilizada. A fotocópia se fez presente de forma impactante no ateliê, porque o artista Alex Vieira levou para lá uma antiga fotocopadora com a qual já vinha trabalhando. A presença da máquina no espaço possibilitou a todos desfrutar do meio, acabando por viabilizar uma produção coletiva.

Cada propositor trouxe para dentro do ateliê seus mecanismos e materiais, instrumentos que de certa forma acabaram por tornar o ateliê um espaço eclético no que diz respeito às técnicas, e um deles vem aglutinando as atenções do grupo: a xerox de Alex. Esse mecanismo de reprodução vem sendo manipulado de forma diferenciada pelos três artistas. A disponibilidade desse instrumento proporcionou uma característica superficial nos resultados dos três artistas, e as pesquisas acabam por tencionar o mecanismo, revelando os interstícios de como trabalha a máquina em seu processo de reprodução da imagem.⁸

Considerando também o desenho como forma de expressão gráfica, incluo aí a produção dos outros dois artistas como sendo influenciadas pela prática dessa linguagem. Vinicius Guimarães vem de uma experiência não muito gratificante com o design gráfico, procurando nessa ocasião uma saída mais sensível para sua relação com o desenho, na intenção de encontrar um novo caminho para seus problemas em relação à representação. O artista deixa de lado as experiências anteriores, num minimalismo subjetivo, e começa a pesquisa com os elementos estruturais do desenho: o ponto e a linha no plano.

Rafael Genuíno chega ao ateliê com uma prática de desenho e apropriações de imagens. Suas figurações vinham aliadas a suportes que participavam como superfícies apropriadas, dialogando com a serigrafia e o

⁷ TIGRE, Julio. 1º Relatório Bolsa Ateliê Galeria Homero Massena, 2009.

⁸ TIGRE, Julio. 2º Relatório Bolsa Ateliê GM, 2009.

estêncil como meios de reprodução de imagens.

Com relação à matéria utilizada pelo grupo, esse conceito aqui se dilata, se considerarmos que um tema pode ser tomado como matéria numa obra. Essa observação está intimamente relacionada à maneira como, por exemplo, o artista Alex Vieira propôs-se trabalhar: ele sobrepunha uma considerável quantidade de imagens, às vezes díspares, de natureza e fontes diversas, e de forma quase aleatória. Com a ampliação do suporte essa prática tornou-se ainda mais intensificada.

Alex vem desenvolvendo sua pesquisa com a xerox, explorando excessos no manuseio da máquina, buscando pelos erros e tendo como foco a expressão. As duas primeiras imagens produzidas no ateliê já demonstraram uma tendência distante da narratividade presente em trabalhos anteriores, tanto nas escolhas das reproduções quanto nos adensamentos das intervenções mais pictóricas, e seu investimento em áreas com manchas tem aumentado. Ele mantém o preto do toner e o branco do papel, reforçando a origem gráfica da pesquisa, ainda presente nos trabalhos a massificação com imagens díspares em encontros fortuitos. Os trabalhos recentes são mais tendenciosos, sua seleção recai em ilustrações que, num psiquismo automático, propõem encontros nas escolhas aparentemente aleatórias. Transfere para a máquina parte considerável da construção da fatura de suas colagens. Numa primeira análise observou-se uma ampliação das escalas, tanto no que diz respeito ao plano, às dimensões dos “painéis” que ele vem empregando, quanto na escala das imagens. As conseqüências podem ser observadas em separado: trabalhos que, pela ampliação, acabam revelando alterações, destituídos como meros contornos, ganhando presença como mancha. O aumento da escala no plano proporcionou uma proliferação considerável de materialidade produzida pela sobreposição no formato do papel A4.⁹

Na continuidade das pesquisas de Alex, o emprego da fotocopadora já não estava mais limitado à tiragem de cópias na forma tradicional, e o artista explorava outras possibilidades da máquina como, por exemplo, a realização de tiragens com o toner ainda não fixado sobre a folha de papel, o que

⁹ TIGRE, Julio. 2º Relatório Bolsa Ateliê Galeria Homero Massena, 2009.

proporcionava uma aderência irregular, borrando a imagem; outras vezes eram os ruídos e falhas no funcionamento do aparato que proporcionavam acasos.

Aos poucos, tais exercícios foram se distanciando de uma relação de mera reprodução de imagens para a exploração do equipamento como meio pictórico.

A matéria também se relaciona com o espaço do ateliê. Sua amplitude permitiu aos bolsistas ampliarem suas proposições, possibilitando o emprego de outros suportes e materiais. A adoção de vários desses materiais encontrados no mesmo edifício acabou por influenciar o artista Rafael Genuíno nos caminhos de seu trabalho, dando-se aqui um embate curioso entre a imagem e os materiais encontrados.

Os materiais coletados anteriormente, frutos de construção e demolição civil – principalmente ferro, vidro, madeira – compõem a maior parte do trabalho que foi feito. Exploro as características próprias de cada material, como a transparência do vidro, a oxidação do ferro, as cores e marcas deixadas nas madeiras. Além dessas informações já contidas no material utilizado, agrego novas informações, como furos e impressões com serigrafia.¹⁰

Ao adotar materiais já utilizados como suporte de suas pinturas, Rafael se deparou com uma série de cicatrizes e vestígios desse uso. O embate entre tais informações e as de representação – fotografias reproduzidas pela serigrafia – apresentou-se como um problema para o artista. Nas tentativas de aglutinar esses dois procedimentos, ele decide liberar as obras das imagens fotográficas e busca outros meios de produzir esse diálogo com métodos que se organizaram em dois momentos pontuais: intervenções com cortes e furos no material (escultóricas) e com desgastes e oxidações provocadas por reações químicas (pictóricas). Rafael vai abandonando as imagens fotográficas até elas desaparecerem completamente.

Rafael tem procurado aglutinar a imagem obtida por meio de reprodução mecânica à matéria crua dos fragmentos das madeiras usadas. Ele vem empregando a difícil tarefa de misturar óleo e água, que não se mesclam, mas juntos produzem uma nova superfície, ou melhor, produzem uma alteração das profundidades obtidas pelos orifícios circulares que o artista vem produzindo

¹⁰ Relatório de Rafael Genuíno do Bolsa Ateliê, 2009.

nesses planos irregulares. O problema parece existir nessa afirmação da matéria como elemento expressivo que a imagem nega de certa forma. No primeiro conjunto executado neste mês isso fica evidente, esses dois elementos dos trabalhos parecem superpostos.

Sua produção propõe de imediato esse confronto, fomentando a reflexão a respeito dessas duas superfícies de naturezas tão diferentes, uma pela especificidade na representação, a outra pela realidade de apresentar-se tal como é encontrada. As madeiras manipuladas anteriormente ganham uma fatura produzida em dois momentos: pelo uso aliado à sua função e pelo desuso. Uma fatura rica em detalhes. As incisões que Rafael produz no conjunto lembram a busca por uma dimensão presente em Fontana (através de... por dentro de...). O vidro ainda é um elemento usado para aglutinar a imagem gráfica reproduzida pela serigrafia a esse corpo, um simulador que vai aos poucos galgando a categoria de matéria dentro da pesquisa.¹¹

A presença do lugar nas obras produzidas por Rafael Genuíno fica muito mais evidente quando observamos o trabalho executado em um dos espaços do edifício, onde literalmente o artista diz retirar a pele do lugar por meio da fixação de uma tela sobre a parede, literalmente arrancando tintas e vestígios junto ao reboco, e depois, com uma lâmina de cola espessa, retirando o suficiente para construir com ela uma pele contaminada de vestígios. Essa obra acaba dialogando com a fotografia, também ela representação bidimensional dessa parede, que depois é extraída em sua escala natural pela cola. Os dois meios juntos criam uma rica inter-relação entre o virtual e o real, e as duas imagens na mesma escala acabam por tornar dúbias essas definições, propondo repensar a pintura como apresentação, muito mais do que representação do entorno.

O lugar vai também produzir uma alteração considerável nos trabalhos realizados por Vinicius Guimarães. Suas reflexões a respeito do desenho enveredaram pelo uso de novos materiais. Não só se alterou a ampliação do suporte, já prevista pelo artista, mas acrescentou-se o emprego de lâminas de vidro encontradas no edifício, que lhe proporcionam uma experiência capaz de, indiretamente, dialogar com o que ele vinha buscando pelo gesto gráfico.

¹¹TIGRE, Julio. 2º Relatório Bolsa Ateliê Galeria Homero Massena, 2009.

Penso em unir dois vidros semelhantes, um acima do outro, numa mesma moldura. Também opto por realizar as operações por conta própria, ou melhor, com a ajuda de um amigo, mas sem a contratação de um serviço, já prevendo que assim, propositalmente, adicionaria duas partes diferentes: uma seria a minha gestualidade e a outra seria a própria natureza do procedimento. Assim o resultado se dá no encaixe de dois vidros, um acima do outro, formando uma linha vazia espremida, resultado da tensão desse encaixe imperfeito.¹²

A obra *Entre linhas*, assim intitulada numa conversa com o artista, agrega como informação o espaço onde se encontra, como em *O grande vidro*, de Duchamp, e essa linha se projeta nesse vazio e se faz existir nesse fundo através do plano semitransparente desfocado pelo vidro canelado.

Houve também uma adesão, por parte do artista, aos novos materiais disponíveis no ateliê, entre os quais se destaca o vidro canelado com o qual vem construindo. Vou arriscar denominá-los aqui de “Os entrelinhas”, ainda representados por um primeiro e único trabalho. Aquela linha com a qual vinha se debatendo o artista, entre a consciência e a inconsciência, numa queda de braço com a razão presente na afirmação “...procuro não pensar enquanto desenho”, agora se faz no trabalho com o vidro entre as duas arestas, na imprecisão dos cortes que realiza com pouca destreza no uso do diamante, nesses dois pedaços retangulares estruturados por uma moldura de alumínio.

Essa linha que agora é representada pelo espaço entre dois planos, na sua natureza imaterial, contrasta com a presença de planos onde a superfície se destaca e ganha cada vez mais importância. Há uma tensão bem demarcada nas obras de Vinicius e isso se dá de forma aparentemente aleatória, porém os poucos resultados são vestígios preciosos de uma diminuta constelação que evita o brilho intenso e espetacular.¹³

Outros materiais também proporcionaram ao artista mudanças radicais na maneira de pensar o trabalho, como o uso da cola permanente que tem como função a fixação temporária de tecidos para serigrafia, uma cola que mantém sua viscosidade por mais tempo. No seu trabalho a cola fica exposta,

¹² Relatório de Vinicius Guimarães do Bolsa Ateliê, 2010.

¹³ TIGRE, Julio. 2º Relatório Bolsa Ateliê Galeria Homero Massena, 2009.

permitindo que a poeira vá se fixando sobre o suporte e produzindo uma mancha no retângulo branco. Assim as características atmosféricas do espaço são o que define o tempo para o aparecimento da mancha. Tempo e lugar estão agora implicados nessa obra.

As mudanças ocorridas no trabalho do artista estão agora relacionadas à superfície. Antes os desenhos eram executados sobre o papel e havia uma preocupação com sua estrutura. As questões conceituais relacionavam-se à maneira como tais linhas eram produzidas. Nesse momento o artista questionava a maneira de sua execução, buscando não estabelecer um controle absoluto na sua realização. Movia-se, assim, ao sabor do gesto, da ação propriamente dita, nessa difícil prática de buscar o diálogo interno com a obra.

Os trabalhos ou práticas, como os denomina, vêm sendo redimensionados, aumentando-se a escala. Seus procedimentos também vêm se alterando, mesmo ainda empregando materiais de desenho. O artista esbarra nas dificuldades que essa eleição lhe impõe, paulatinamente ampliando os gestos, ainda contidos, o que acaba proporcionando interessantes zonas de silêncio dentro do plano. Nessa prática, Vinicius mantém sua busca de evidenciar um gesto não completamente intencional, uma busca da expressão pura de um instante momentâneo. Por isso, sua produção vai a passos cuidadosos e inclui algo parecido com uma filosofia oriental, porém não se trata de uma busca de planos para além do visível.

Ainda estamos dentro do mundo visível, dentro das dimensões de um plano estendido à nossa frente, que o artista busca situar ao alcance de nossas mãos. Isso se reflete na sua menção – quase ingênua – de que o que vemos poderia ser realizado sem problemas por qualquer outra pessoa. Nossas conversas acabam por circular por conceitos da filosofia para a construção de um argumento pelo qual o artista consiga chegar aos parâmetros conceituais não absolutos, mas que de certa forma tocam de leve suas propostas. A simplicidade do gesto escapa à complexidade visual de imagens muito elaboradas para serem absorvidas por qualquer pessoa como linguagem, cabendo aí uma argumentação muito mais complexa do que a obra em si. Enquanto as práticas avançam, Vinicius vai elaborando seu texto, tentando

verbalizar suas atitudes e decisões.¹⁴

A convivência no ateliê se reforçou a cada investida dos participantes nas questões a princípio individuais, que passaram ao âmbito coletivo durante os encontros. Os participantes caracterizavam-se, antes de tudo, como um grupo de estudos de pintura, sem que isso pasteurizasse a produção dentro de uma categoria. Mesmo com a proposta de discutir, num campo mais ou menos demarcado, obras bidimensionais, a atenção às superfícies e o que mais compete ao plano, esse campo se ampliou e em alguns casos ocorreu uma contaminação do espaço tridimensional.

Nota-se no conjunto das obras certa imanência determinada por procedimentos que, apesar de variados, estabelecem um diálogo com os materiais empregados, produzindo um campo instável em que toda iniciativa preestabelecida é insuficiente, toda vez que se toma um novo suporte, que nem sempre vem em branco.

A frase “pintar é sempre voltar ao início”¹⁵ surgiu nas conversas junto a comentários tais como “buscar não pensar em algo...” ou “quantas vezes vou ter que realizar outro gesto e perceber que eles se parecem?”. Os limites que impõem a razão e a ação que não se interpõem às idéias foram algumas das reflexões que permearam a busca de qualificação de alguns resultados como espontâneos nessa prática, cabendo “...evitar dar um passo atrás para olhar a pintura... não só para evitar fazer juízos, senão também para provar a mim mesmo que o meu sentido de estrutura era natural”.¹⁶

Tornar um gesto espontâneo passa por essa elaboração. Há em toda produção o desapego àquilo que se repete. Daí a forma parece se alterar, variando-se os suportes e materiais. No conjunto constata-se uma fatura, “...onde se tem que a obra vai guiando e sendo guiada pelo seu próprio processo de criação, a escolha do material e seus desdobramentos”.¹⁷ Essa fatura foi aos poucos se deixando ver sem ter sido produzida de maneira efetivamente consciente. Outro aspecto importante da produção pode ser

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ BARAÑANO, Kosme de / GUSTON, Philip. One-shot-painting – de un solo aliento. Valencia. IVAM in association with Ediciones Aldeasa, 2001, p. 96.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ DUZZO, Flavia de Lima. A fatura na obra de Fabio Miguez
http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/id/36558621.html

qualificado como pintura de ação, conceito vinculado à produção de artistas como Jackson Pollock (1912 – 1956), porém essa prática sem pretensão redefiniu o conceito numa ação que se refere também às reações dos materiais que vão deixando um rastro de sua presença no plano. Aqui se acrescenta um pequeno vínculo com o happening, que se estabelece em momentos pontuais, por exemplo, em uma velocidade alterada na execução de um procedimento definidor dentro do processo.

Materiais e suportes revelam sua importância nesse momento, ao reagirem e imporem resistência a esse gesto. Há materiais que são agentes e reagentes, provocando cicatrizes no contato entre eles. O termo “cicatrizes” refere-se a uma marca involuntária, resultado de uma reação entre os materiais utilizados no substrato pictórico, no qual repousam as qualidades do estrato que forma cada uma de suas camadas sedimentares. A definição de estrato amplia-se aqui, pois podemos falar da divisão ou camada de uma estrutura ou conceito, na medida em que a produção foi acontecendo. Assim, as reflexões também produziram diversos estratos sobre os quais foi se sedimentando a idéia de construção coletiva de um lugar, tanto no campo das idéias quanto no espaço físico do ateliê. Isso acabou por estimular o grupo a oficializar a criação de um coletivo.

Pensar a pintura pela ótica da química não é novidade, se nos lembrarmos de aglutinantes, espessantes, solventes e pigmentos que sempre foram intrínsecos a essa arte, desde o princípio da tradição. O que há, num sentido alterador em relação à produção do ateliê, é um grau maior de imprevisibilidade no inusitado de uma mistura sem fórmulas, heterogênea, não equilibrada. Esse ateliê potencializou também o sentido, entre os participantes, de uma química capaz de unir num mesmo espaço quatro cabeças e um punhado de pólvora.

O conjunto das obras realizadas revela que essa bolsa deixou vestígios e uma produção ainda no princípio, na elaboração de seus discursos, porém, com uma auto-afirmação, no que se refere à importância desse convívio. Esse habitar se deu como numa construção em que as identidades se mesclaram no espaço, produzindo um campo de relações e socialização de saberes, cujo lugar material influenciou de forma presente nos resultados.

REFERÊNCIAS

BARAÑANO, Kosme de / GUSTON, Philip. One-shot-painting – de un solo aliento. Valencia. IVAM in association with Ediciones Aldeasa, 2001.

DUZZO, Flavia de lima. A fatura na obra de Fabio Miguez.
http://biblioteca.universia.net/html_bura/ficha/params/id/36558621.html

Julio Tigre é artista plástico e professor doutorando no curso Lenguajes y Poética en El Arte Contemporâneo na Universidade de Granada, Espanha.

Para saber mais acesse www.coletivoembira.com.br

ANEXOS



Vista geral do Ateliê de pintura da Galeria Homero Massena, foto de Raphael Genuíno.