

Misturas, Combinações ou Diversidades em um Processo de Criação em Poéticas Visuais

Mixtures, Combinations or Diversities in a Creation Process in Visual Poetics

André Rigatti¹

Resumo

Este artigo, estruturado através das premissas de uma pesquisa em arte, ancorado pela metodologia e filosofia das Poéticas Visuais, busca construir uma reflexão a respeito do processo de criação deste artista/pesquisador em torno da prática da pintura. A produção prática, neste caso, alimenta a reflexão teórica e cria-se um caminho de mão dupla, onde o papel do artista/investigador é acionado e colocado em prática. Parte-se assim, de uma reflexão em torno de um recorte da produção artística iniciada em 2014 e que mantém-se em desenvolvimento até a presente data, na qual, a pintura pensada como um espaço abstrato passa a levantar questionamentos de sua estrutura e natureza. E, com isso, um determinado princípio de busca por relações com o espaço concreto do mundo passam a existir e transformar ações pictóricas praticadas. O conceito de flânerie proposto por Charles Baudelaire e reconfigurado por Walter Benjamin (1994) é repercutido, de modo a enaltecer um desejo em buscar no espaço concreto do mundo elementos que são coletados ou capturados através de um extenso exercício de olhar e selecionar, passando por esta via a compor a estrutura interna dos planos pictóricos. Com isso, busca-se refletir sobre a prática artística pelo viés de uma pesquisa acadêmica, de modo a enaltecer o processo de criação enquanto um veículo formador de conhecimento e reflexão.

Palavras-chave: Processos de Criação, Poéticas Visuais, Pintura, Olhar o Espaço Urbano.

Abstract

This article, structured through the premises of research in art, anchored by the methodology and philosophy of Visual Poetics, seeks to build a reflection on the process of creation of this artist / researcher around the practice of painting. Practical production, in this case, feeds theoretical reflection and creates a two-way path, where the role of the artist / researcher is activated and put into practice. It starts with a reflection around a section of the artistic production that started in 2014 and that remains in development until the present date, in which, the painting thought as an abstract space starts to raise questions about its structure and nature. And, with that, a certain principle of search for relationships with the concrete space of the world comes into existence and transforms pictorial actions practiced. The concept of flânerie, proposed by Charles Baudelaire, and reconfigured by Walter Benjamin (1994), is echoed, in order to enhance a desire to search in the concrete space of the world, elements that are collected or captured, through an extensive exercise of looking and select, and that would go through this route to compose the internal structure of the pictorial plans. With this, we seek to reflect on artistic practice through the perspective of academic research, in order to enhance the process of creation as a vehicle for forming knowledge and reflection.

Keywords: Creation Processes, Visual Poetics, Painting, Looking at the Urban Space.

1

Artista plástico e pesquisador. Doutorando em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal. Professor no curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Rondônia. Atua na linha de pesquisa em Poéticas Visuais e Processos de Criação, com ênfase em proposições de pintura, desenho e gravura.



A produção artística aqui analisada foi iniciada em 2014, e se encontra ainda em desenvolvimento. Trata-se de uma investigação estruturada através da prática da pintura, que busca, dentro de determinados limites, fluidificar barreiras e se relacionar com outras linguagens. Determinando uma investigação poética que se coloca num campo de embates, como uma amálgama dotada de supostas dualidades. Neste terreno, paisagem e abstração, orgânico e geométrico, escrita e desenho, entre outros confrontos determinam as dúvidas iniciais e movem a investigação. Assim, a produção aqui refletida, marca de certa forma, um terreno de tensão a ser explanado, que se inicia com um jogo entre abstração e figuração e passa a se transformar em distintos momentos. Evocando com isso, aspectos ligados a um sentido de paisagem que passa a ser formado entre conceitos de tempo e memória que tentam se sobrepor a visualidades não reconhecíveis ou detectadas no mundo concreto.

De certa forma, no início desta produção, a abstração constantemente evocada, lentamente passou a se transformar num suposto sentido de paisagem ao longo processo, onde planos cromáticos passaram a sugerir espacialidades e territórios. Um céu e um terreno, um acima e um embaixo, uma flutuação e um senso de gravidade. Em que de certa maneira, mesmo por analogias visuais, a abstração passa a revelar possíveis desejos ou concepções de um ideal de aproximação com um senso específico de paisagem para sua configuração. A esta etapa, apontamentos de Anne Cauquelin (2007) foram fundamentais para se compreender esta passagem de um sentido de espaço abstrato para outro, voltado a um sentido idealizado de paisagem e suas físicas implicações. Pois, segundo a autora, a construção de um ideal de paisagem, em muito ocorre devido a contribuição do aparecimento deste gênero de pinturas em nossa história, que foram capazes de construir um ideal e um entendimento de sua imagem a partir da influência dos princípios da perspectiva. O ideal de paisagem não existiria sem um modelo, sem uma imagem. Segundo a autora a paisagem não existe, ela é construída e inventada, é um ideal de natureza, de realidade, e se transformou numa imagem carregada de ideais como sinônimo do que seria uma paisagem. Então, se partirmos do pressuposto que a perspectiva é geradora de projeto, mas também de ilusão, não seria a paisagem um próprio projeto ilusionista que povoou nossa imaginação desde sempre?



Misturas, Combinações ou Diversidades em um
Processo de Criação em Poéticas Visuais
André Rigatti

Desta forma, nossa experiência passa a ser consolidada pela imagem, sendo a representação um espelho da realidade. O que conduz esta investigação a uma percepção de que a paisagem existe a partir de um olhar específico que a nomeia, e que neste caso, não se apoia em modelos socialmente constituídos, e a define a partir de um outro olhar. Um olhar que até mesmo a identifica num propósito geométrico, abstrato e não narrativo.

Assim, o que inicialmente era percebido como um plano abstrato, lentamente passa a sugerir sentidos de paisagens, mesmo que mentais. Com isso, o processo pictórico passa a ser construído com elementos captados de uma atenta relação visual com o meio que a circunda, ou seja, com a natureza e com a cidade. Ou melhor, da memória que se tem destes lugares um dia conhecidos, mas também de novas experiências angariadas e vivenciadas no cotidiano presente. Por este caminho, esta produção pictórica em questão passa a ser compreendida como espaços que começam a carregar fragmentos de uma paisagem observada, e tentam por esta via, construir um novo sentido do que seria uma paisagem ou sua aspiração. São resultado de uma maneira particular com que se observa este espaço circundante, pois nestas pinturas, passam a habitar pormenores deste espaço, como resquícios de lembranças, sombras, ausências. A partir deste momento, a pintura passa a recolher pequenas partes deste mundo observado, retirando detalhes desta relação com o real, na qual a observação do espaço da cidade e sua conseqüente captação de pormenores passam a ser elementos chaves para a composição pictórica.

Este entendimento de que o espaço seria construído primeiramente a partir da forma como o vemos e posteriormente como o compreendemos a partir desta visão foi capaz de gerar um certo desejo em buscar por um modo particular em conceber possíveis paisagens. Desta questão, se percebeu que as paisagens a serem construídas partiriam das próprias paisagens observadas, vividas ou vivenciadas. O que conduziu-me a procurar nas paisagens próximas de meu ateliê, sobretudo urbanas, e nos demais circuitos e trajetos realizados pela cidade um possível encontro com elementos que, de certa forma, causassem um possível espírito de proximidade ou familiaridade. Esta procura era dotada de um desejo de reconhecer-me num determinado lugar do mundo, de criar um espaço em que uma sensação de pertencimento fosse gerada. Então, no momento que



saía de casa, ao adentrar o espaço urbano, tornava-me um pouco *flâneur*, tal qual como colocado por Charles Baudelaire e posteriormente reconsiderado por Walter Benjamin (1994, p.191), que afirma que “a cidade é o autêntico chão sagrado da *flânerie*”, pois via-me profundamente interessado em observar o cotidiano da cidade numa tentativa de reconhecer-me. Pois, neste cenário, passava a crescer uma dada compreensão de motricidade pela cidade, de integração com sua natureza, em que o olhar, anônimo entre os demais que miram o espaço e uns aos outros, poderia se fortificar e colher dados livremente, integrando-me a este espaço e fazendo-o parte integrante de meu habitat. Pois, como comenta Benjamin (1994, p. 35): “A rua se torna moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes...”.

Como se estivesse a realizar um ofício, tentava perder-me nos caminhos que eram conhecidos, pois se ater a detalhes antes não vistos, fazia-me perceber a cidade e seus tantos caminhos de forma nova e antes não vivida. Pois, incorporar a figura do *flâneur*, significaria se envolver inteiramente com a cidade, transformar meu corpo e meu olhar em elementos de sua estrutura e metaforicamente alcançar o espaço urbano, tornar-me parte dele, para em seguida o depurar e editar, numa tentativa de obter novas construções simbólicas de um novo espaço a ser formulado.

Por este perambular dotado de um olhar analítico, percebi a possibilidade em realizar recolhas de pequenos elementos, como os gráficos gerados nas calçadas pedonais de estilo português, espalhadas pelo centro da cidade, geometricamente traçados com retalhos de pedras brancas e negras, assim como, detalhes decorativos de arquiteturas antigas ou históricas, como brasões, arranjos florais, cariátides de colunas, e demais adornos ecléticos feitos em gesso que misturam elementos barrocos com neoclássicos e que delimitam aberturas de edifícios solenes e outrora em voga. Assim como, ornamentos de fachadas, sinuosos traços de gradis, bancadas, balaustradas e corrimãos de escadas de estilo *Art Nouveau*, ou ecléticos, tão populares nos edifícios de grandes cidades brasileiras, que, de certa forma, seguiam um padrão europeu de construção e decoração em fins do século XIX e início do século XX.



Misturas, Combinações ou Diversidades em um
Processo de Criação em Poéticas Visuais
André Rigatti

Meu olhar também se dirigiu à natureza, na qual, o retorcido de galhos, flores e troncos de árvores ou cipós e folhagens trepadeiras também me provocavam. A partir disso, também os guardava em forma de registros, intencionando perceber qual a influência que estas linhas, gráficos e elementos desenhados, natural ou artificialmente, exerciam sobre meu olhar e percepção do espaço da cidade. Com uma câmera fotográfica registrava alguns destes elementos, mas na maioria das vezes, essa recolha se dava em apenas registrar tais expressões com a memória. Entre uma natureza idealizada e dotada de ecletismo, que se encontra materializada nestes adornos arquitetônicos, e uma outra presente num espaço “natural”, ou ao menos dotado de vida dos bosques e praças, deparei-me com esse encontro com o linear, o projeto e a idealização. Três questões tão próximas de minhas indagações artísticas na época.

A chegada ao ateliê ou o retorno a casa, eram os momentos em que este repertório imagético era enfim analisado. Durante este exercício resolvi redesenhá-los e vetorizá-los em computador, o que posteriormente me sugeriu trabalhar com estes gráficos e criar novas imagens a partir deles, retornando a um trabalho que realizei nos idos de 2008 até 2010, em que serigrafava imagens parecidas sobre tecidos de linho ou lã durante um exercício de investigação em gravura.

Estas novas imagens partiam dos elementos reconhecidos da cidade, que após serem vetorizados, eram duplicados, retorcidos, girados, ampliados, modificados ou reestruturados. Eram também combinados com as três formas primárias que se distorciam junto com estes elementos. Assim, iniciei uma espécie de biblioteca com estas novas imagens que intitulei de *sentenças gráficas*, representações visuais estruturadas e simplificadas oriundas deste olhar que coleta partes do mundo, que com o passar do tempo só foram crescendo e se multiplicando em meus arquivos de trabalho. Minha experiência anterior com a gravura e com a produção de matrizes serigráficas, automaticamente levou-me a transformar estas novas imagens também em matrizes e, com isso, percebi que uma possível esfera de complexidades para meu processo de trabalho entre questões de paisagem, espaço, camadas cromáticas e estas novas imagens a serem impressas na pintura, poderia surgir e desencadear todo um novo rumo a ser investigado em minha produção. Foi um trajeto de descoberta em torno



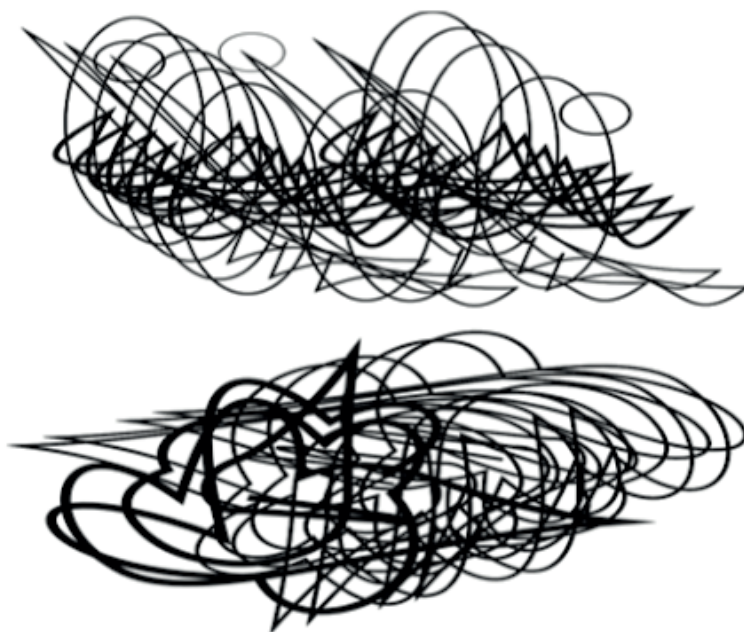


Figura 1: André Rigatti, Fotelito digital de imagem composta por detalhes de ornamentos captados da cidade, 2014. Fonte: Do autor.

Com estas diversas imagens recolhidas do espaço urbano e transformadas em fotolitos digitais para matrizes serigráficas, surgiu um propósito de agregá-las junto das primeiras camadas de pintura que tingiam e limpavam o espaço do suporte. Estas primeiras impressões juntamente com as camadas de tingimento da superfície eram realizadas sem projeto, seguiam um certo grau de intuição e se somavam ao ideal de fazerem parte do conceito de *clichés* e *diagramas* de Deleuze (2011), no qual, o autor comenta que seria uma falácia crer que o pintor, antes de qualquer coisa, se posicionaria defronte uma superfície branca, pois ele possui muitas coisas em sua cabeça, à sua mão e à sua volta, e que, por conseguinte, já se encontrariam em sua tela, foi o que o autor nomeou de *clichés* (imagens pré-existentes na bidimensionalidade do suporte da pintura). E neste contexto, o campo da virtualidade deste espaço já estaria preenchido antes mesmo da primeira pincelada. E continua:

... o pintor não trata de preencher uma superfície branca, mas sim de esvaziar, desimpedir ou limpar uma superfície. Sendo assim, o pintor não pinta para

Misturas, Combinações ou Diversidades em um
Processo de Criação em Poéticas Visuais
André Rigatti

reproduzir na tela um objeto que funcionasse como modelo; pinta por cima de imagens que já lá estão para pintar uma tela, cujo funcionamento vai dismantlar as relações entre modelo e cópia. (Deleuze, 2011, p. 151).

Segundo o autor, estes fantasmas mentais que criam imagens no vazio do plano ainda intocado da pintura influenciam o artista a construir determinadas imagens e, que neste caso, caberia ao artista se livrar de tais *clichés* e limpar a superfície antes de qualquer ato sobre ela. E esta ação de limpar o suporte de imagens mentais foi nomeada por Deleuze (2011, p. 179) de *diagramas*, nos esclarecendo tal operação a partir de uma citação do exemplo de Francis Bacon, que segundo Deleuze, antes de qualquer gesto sobre a tela, a observava e a destituía de tais *clichés* (imagens mentais pré-existentes), aplicando esta ideia de *diagramas* a partir de uma série de golpes aleatórios com o pincel e tinta sobre o plano, sem projeto, de maneira rápida e impensada, de modo a cancelar imagens mentais ou fantasmas que pudessem habitar o branco intocado do suporte. Com isso, a pintura nasceria a partir dos *diagramas* que limpavam a superfície da pintura de imagens mentais contaminadas pelo mundo, pela mídia ou pelo espaço circundante do artista.

Desta forma, vejo estas impressões serigráficas em minha pintura um pouco como *diagramas*, simplesmente pelo fato de surgirem como primeiro ato que limpa os fantasmas do suporte. Mas também por não serem fruto de tais fantasmas e, sim, sentenças construídas independentes de qualquer herança que poderia existir num sentido imagético na essência do suporte. As impressões limpavam, de certa maneira, possíveis caminhos que a própria estrutura do suporte da pintura poderia sugerir em seu interior branco e asséptico, porém, contaminado pela mídia e pelas diversas imagens que assombram nosso cotidiano. Aleatórias e combinadas espontaneamente, criavam uma espécie de grade ou grelha, na qual iam se sobrepondo, se acumulando, determinando camadas de gráficos, camadas de fragmentos da realidade, ou simplesmente, sentenças, quase como num sentido de construção sintática a firmar-se em completude, do qual se possui uma dada composição que se forma por uma ou mais palavras e, por fim, frases.





Figura 2: André Rigatti, sem título, óleo sobre tela com aplicação serigráfica.
150X220cm, 2014. Fonte: Do autor.

Este sentido de sentença, que passei a agregar para as impressões seria como um sentido nato de catástrofe, como coloca Deleuze (2011), que neste caso, não se liga ao tema da pintura em si, mas ao próprio ato pictórico que beira um sentido de catástrofe, por iniciar sem projeto prévio, sem esboço. Esta relação com a ideia de catástrofe do autor, remete a uma tentativa de esvaziar os possíveis clichés existentes antes do início do trabalho, refrescando a mente do pintor e o suporte da pintura de influências externas, mas também, de projetos prévios e ideias pré-concebidas. O que por outro lado, poderia levar a uma ideia de caos, beirando uma possibilidade de se cometer falhas, erros e de se atingir a própria catástrofe. Entretanto, esta relação da pintura com a catástrofe ou caos, originada pela aplicação dos diagramas que rompem imagens mentais, projetos e esboços, abrem na verdade, diversas possibilidades de configurar sentidos autônomos, inesperados, instáveis e mutáveis para a composição.

Por este caminho, é possível considerar que estes esquemas impressos que marcam o espaço *a priori*, e são os primeiros atos cometidos sobre a tela, juntamente com o tingimento da superfície, ou diretamente

Misturas, Combinações ou Diversidades em um
Processo de Criação em Poéticas Visuais
André Rigatti

sobre o branco do suporte, também fizeram-me descobrir o ritmo como matéria assim como material, livrando-me, talvez, de convenções e heranças possivelmente modernas de uma tradição gestual, o que possivelmente conecta-me tanto à possibilidade de fracasso, quanto de êxito, paradoxalmente expostas em esforços de produção de algo novo (ao menos, em meu próprio terreno de produção, situado entre o refletir, num sentido de ordem, mas também considerando um certo sentido de caos relacionado ao fazer). A falta de projeto *a priori* poderia indicar um sentido negativo deste conceito de catástrofe, considerando as inúmeras possibilidades de falha por não se estruturar primeiramente uma ordem das operações do jogo pictórico. Mas, por outro lado, se percebeu que com a mente e os espaços limpos de pré-imagens e com a mão liberta ou livre a manusear outros equipamentos que não os tradicionais à pintura, pude perceber-me com mais entusiasmo no interior do espaço pictórico.

Estas matrizes serigráficas, não mais pensadas como ferramentas para a criação de gravuras, se tornaram equipamentos de pintura, e ofereceram-me a possibilidade de trazer à tona este sentido de complexidade para as imagens que estavam surgindo neste momento de produção. Então, comprei um rolo com 30 metros de tela de algodão e comecei a trabalhar áreas de 1m70cm de altura com cerca de 3 metros ou mais de largura. Livres de chassis, as telas eram fixadas diretamente na parede do ateliê e trabalhadas vagarosamente entre impressões e pinceladas, e o que se revelou a seguir era uma composição que se dava por justaposição e sobreposição de impressões, camadas de gráficos, camadas de paisagens e camadas de pormenores da cidade, como pode ser visto nas pinturas apresentadas nesta etapa em leitura.

Objetivei nestes trabalhos, além de verticalidades, também horizontalidades, para tentar construir um sentido mais claro de paisagem, e que, de certa maneira, embarcasse e considerasse estes elementos recolhidos de meu olhar pelo espaço da cidade. Criando assim, uma possível paisagem a partir de elementos e detalhes recolhidos através de um olhar que buscava se reconhecer e se abrigar na própria paisagem em que habitava.

Assim, estas imagens impressas que carregavam detalhes da cidade e compunham as paisagens pictóricas, se associavam à pintura carregando



Misturas, Combinações ou Diversidades em um
Processo de Criação em Poéticas Visuais
André Rigatti

claramente uma natureza e uma atribuição. Sua natureza seria manifestada através de um estado gráfico, em sentido estrito, representação e agrupamento de elementos geométricos distorcidos, sua estrutura em si. Já sua atribuição ocorre por responsabilizá-la por inaugurar a transformação do espaço em branco da tela, como primeira ação que ativa e aciona o lugar. E este lugar passa então a ser estruturado tanto por gestualidades, quanto por mecânicidades, sendo conduzido de forma livre durante sua descoberta, onde as impressões como primeiros atos acionam o lugar no contexto do suporte e o transformam. Por outro lado, esta escolha por trabalhar com imagens mecânicas, juntamente à pintura, ocorre também por uma intenção de livrar-se de vícios ligados a artesanias da manualidade, da gestualidade e da expressão individual como detentora de identidades específicas. E, ao mesmo tempo, coloca em embate duas naturezas muito distintas na concepção de um jogo imagético, pois vivemos numa estrutura de saturação de imagens, que nos atingem por todos os lados e, por meio de diversas formas, nos influenciam. Assim, pensar a pintura neste âmbito não me permite consolidá-la por uma via comum e, sim, questioná-la por meio de sua identidade gestual e de sua natureza anti-reproduzível, de modo a provocar um sentido de impureza em sua composição e atingir um nível utópico de clareza e precisão. Seria como entrar e sair da catástrofe e, mesmo assim, permanecer nela.

Através de uma análise, mesmo que ligeira, de toda a produção inserida nesta investigação, se percebe um fato comum a quase todos os trabalhos, que é a existência de dois planos distintos, separados por uma linha de ruptura em sua horizontalidade, pois o trabalho sobre o suporte inicia com camadas muito ralas de tinta e fortes impressões destas matrizes serigráficas em toda a sua extensão, criando uma sobreposição de diversas camadas gráficas, como dito anteriormente. Após perceber que um determinado estado de saturação foi atingido com as impressões, as interrompo e inicio uma cobertura cromática sobre parte delas, com o intuito de velar, cobrir ou apagar o que foi feito. Deixando assim, uma espécie de barrado na base inferior a ser observado pelo espectador, e um desejo em provocá-lo a desvendar o que de fato ficou por baixo e foi desfeito com a aplicação da cobertura monocromática na parte superior.

Essa última camada, lisa e quase monocromática na parte superior das pinturas, representa um sentido de gestualidade que apaga ou cobre as ações mecânicas das impressões, criando possíveis dualidades, combinações por confrontos e até mesmo antagonismos.



As quase monocromias, que velam e cobrem, são um comentário aos campos de cor do abstracionismo, que são tensionados com a presença concreta do mundo pelas impressões que se sobrepõe por baixo dela. Seria uma operação que comenta uma entrada e uma saída deste caráter histórico da pintura, procurando posicioná-la numa discussão mais ampla e mais inserida em nossa possível realidade atual, pois ela não discute a si mesma, sua pureza e sua exclusiva e própria condição plástica. Longe disso, rompe-se com esta característica própria da abstração e traz-se o mundo para seu interior, criando debates, embates e outras possíveis discussões para além de sua mera plasticidade.

Durante o processo de investigação que se estabeleceu ao longo dos anos seguintes, e destas sucessivas camadas de impressões, dediquei-me a refletir sobre a natureza das imagens e suas reais implicações em meu processo de trabalho. De certa maneira, desde o início desta investigação pude compreender que a natureza das imagens era de fato muito próxima a de um sentido de ornamento, pois, na verdade, muitas destas imagens a serem impressas, como dito anteriormente, partiram deste sentido, quando foram captadas de detalhes da arquitetura ou da natureza. Assim, se fazia necessário buscar compreender suas qualidades e os reais efeitos de sua presença na operação artística. Por conseguinte, dei-me conta que a característica primordial de um sentido de ornamento seria a de possuir como essência a produção de efeitos decorativos à obra em que se destinam. Passei a indagar-me se estas imagens mantinham ou perdiam seu *status* de ornamento quando aplicadas nas sucessivas camadas pictóricas dos trabalhos. E ainda, se tais sentidos de ornamento poderiam porventura catalisar distintas observações e análises de singulares percepções do espaço, construindo assim, novos propósitos conceptuais para a produção artística em questão.

Segundo F. S. Meyer (1989, p.1), o ornamento é compreendido como um adorno artístico que, historicamente, no âmbito ocidental surge na arquitetura, na escultura ou na pintura clássica e neoclássica, com o intuito de agregar significados ligados à beleza, ao equilíbrio ou a complexidade da composição. É amplamente desenvolvido no século XIX em quase todas as áreas das artes e, com o desenrolar do século XX sua aplicação é revista e minimizada.

Como afirma Peter Carter (1974), durante o desenvolvimento do modernismo a ornamentação foi, de certo modo, repelida e colocada



em um determinado território de descrédito, como tentativa de superar o passado e abrir caminho para um desenvolvimento racional dotado de síntese e objetividade, principalmente na arquitetura, mas não só. Ludwig Mies van der Rohe, por exemplo, ficou conhecido pela total negação ou rejeição ao ornamento, pois acreditava num sentido supérfluo de sua aplicação, demonstrando uma clara dispensabilidade de seu emprego ao desenvolvimento dos ideais modernistas. “Ele confiou não na aplicação de ornamentos, mas na clareza das formas que atingiram elegantes proporções” (Carter, 1974, p. 176).

De certa maneira, o sentido de ornamentação sempre esteve ligado a um propósito em se agregar beleza com acréscimos de minuciosos detalhes que poderiam ser tanto padrões bidimensionais, impressos ou pintados, quanto estuques ou peças tridimensionais esculpidas ou moldadas, em diferentes e complexas tipologias, como a geométrica e a vegetal, por exemplo, materializadas respectivamente através de repetições de padrões geométricos e reproduções de detalhes da natureza, como define Stuart Durant (1986). No entanto, mesmo com a finalidade de agregar valor, o ornamento foi visto com o passar do tempo como um acessório dispensável por conta de sua possível falta de função objetiva, assim como de conteúdo conceptual ou de densos significados. O que num primeiro olhar poderia talvez significar como algo negativo e até mesmo pejorativo, ou ainda, problemático considerar sua presença em uma concepção artística dita moderna ou contemporânea. Assim, no decorrer desta investigação, o ornamento passa a ser um possível problema a ser enfrentado, como enfatiza Thomas Golsenne (2010), citado por Maryella Sobrinho (2020):

Primeiro de tudo, o ornamental não é ornamentação. Chamo ornamentação um dispositivo discursivo e formal. Dispositivo formal porque é um conjunto de padrões mais ou menos regulares que cobrem um suporte [...]. Do ponto de vista discursivo, a ornamentação é considerada como secundária: não é essencial à estrutura da obra, é um acessório que se adiciona a um suporte, ela não faz parte de sua essência e nem a verdade profunda. Assim, a ornamentação é superficial, ela não se revela mais que a aparência. Pura forma plástica, não transmite nem



Misturas, Combinações ou Diversidades em um
Processo de Criação em Poéticas Visuais
André Rigatti

significação nem intencionalidade. Na cultura ocidental, ela é frequentemente posta na periferia, porque o centro é ocupado pelo assunto, pelo significado [...]. No entanto, consideremos à ornamentação ao menos uma qualidade entre tantos defeitos: ela é agradável ao olhar. (Golsenne, 2010, p. 11. Como citado em: Sobrinho, 2020, p. 134-146).

Assim, pude perceber a existência tanto de créditos, quanto de descréditos em sua utilização. Mas com a convicção que tanto um lado, como outro, dependeria da forma com que fossem pensados e utilizados. Assim sendo, não houve uma aposta em sua validade ou na falta dela. Antes disso, verificou-se que sua expectativa existencial nesta investigação estava por abrir um instigante território de complexidade ao processo criativo, que poderia questionar sua existência e sua aplicabilidade e, talvez, até mesmo superar tais paradigmas com a pretensão de transformá-los, ou ainda, ressignificá-los.

A intenção de utilizar possíveis ornamentos e atingir um terreno de construção conceptual a partir de seu uso, despertou uma série de indagações no decorrer da investigação, tais como: Estaria a reproduzir ornamentos em meu trabalho? Uma possível decoração desprovida de conteúdo poderia estar a ocupar parte deste território de ações? Ornamental e ornamentação fazem realmente parte deste discurso? De que modo? Estariam a ser pensados como enfeites ou meros acessórios decorativos num sentido cruamente pejorativo? Ou estaria utilizando-me deles como um referencial de mundo para recriar um sentido de espaço que parte de um olhar e seu processo de formação sobre o meio circundante?

Entre tantas divagações, o que inicialmente soava de maneira clara era o fato de que sua característica complexa e densa, repleta de detalhes com cargas históricas e culturais, ascenderam o motivo pelo qual foram *a priori* escolhidos para representarem partes de um universo ligado a realidade, ao espaço circundante e ao viver e o habitar de um determinado meio social. Antes de serem pensados como meros acessórios que propiciam um desfrute à beleza ou à complexidade compositiva, foram tensionados a serem recortes de espaços, assim como de paisagens, detalhes urbanos que representam um outro possível espaço a ser constituído pela observação seletiva e pela inserção deste corpo perceptivo que envolve todas estas questões.



Estes detalhes de ornamentos quando retrabalhados e distorcidos em computador, deixam para trás um conceito específico de suas qualidades decorativas, datadas e com fins limitados. Quando sobrepostos em grelha, se anulam, se acumulam, geram borrões e sujeiras, o gráfico beira a transformar-se em mancha, quase perdendo sua definição ou identificação original. Assim, estes detalhes capturados da arquitetura quando rearranjados no jogo pictórico deixam para trás algumas de suas características que o definem enquanto ornamentos, pois não se trata de materializar apenas uma estrutura formal, composta por um variado conjunto de padrões, que apelam à superficialidade de sua beleza sem significado e sem intenção. Eles colocam-se como assunto, possuem significação e revelam um sentido de sua origem, carregam identidades culturais e históricas, representando, de certa forma, um ideal de realidade capturado do mundo e do espaço circundante habitado e vivenciado.

Entretanto, não deixam de possuir certo grau de beleza, mesmo retorcidos e repensados tanto estruturalmente, quanto conceitualmente. Estes retorcimentos e sobreposições destes detalhes criam códigos, quase como estruturas caligráficas, em alguns casos, querem comunicar, serem lidos, expressar seu potencial de linguagem. Acima de tudo, tensionar a estrutura padrão do próprio jogo que se estabelece em pintura.

O encontro com estes detalhes ornamentais se deu com um olhar atento e seletivo pela cidade e pelo espaço urbano. Deste território é que foram capturados e, de certa maneira, sua utilização e aplicação nestes trabalhos não se deu com a intenção de reproduzi-los e garanti-los simplesmente como ornamentos. Foram utilizados e construídos em pintura sob uma mesma óptica de estrutura urbana, principalmente ligada a um certo grau de caos e descontrole que vivenciamos atualmente em grandes cidades, rompendo, de certa forma, um ideal de beleza e equilíbrio que deveriam conter no passado em que foram construídos para a cidade e para a arquitetura.

Os graffitis e pichações e sua forma de ocupar a urbe, acabaram por influenciar a relação de aplicabilidade destas imagens impressas nestes trabalhos, e ao perceber-me disto, verifiquei que estas impressões criavam sob a tela uma espécie de alfabeto desconhecido, tal qual compreendo existir nas pichações pela cidade. Não eram mais apenas imagens ligadas a beleza. Em sua acumulação, em seus borrões e em sua bela sujeira,



construíam imagens que queriam expelir seu conteúdo comunicativo, quase como numa escrita estilizada e enigmática que revela a identidade do autor pelos traços, formas e cores, tal qual vemos nas pichações. Em uma óptica particular, a pichação adere à malha visual da cidade sobrepondo e rompendo ideais de ornamentação e de beleza crua e esvaziada. Segundo Célia Antonacci Ramos (1994, p.43) "...nas pichações e grafites, a intervenção se dá como ato de transgressão: são manifestações não autorizadas, que atuam, na maior parte das vezes, no espaço urbano...". E ainda podemos pensar que através da pichação se anuncia que a cidade é um lugar de fala, é suporte para vozes antes não ouvidas. A pichação é, de certa maneira, uma linguagem que se expressa, se apropriando do espaço urbano, transformando-o. Rememoro, neste momento, diversos artistas, que buscaram no graffiti, assim como em manifestações próximas à pichação, expressar um instrumento de protesto, uma outra voz, ocupando o espaço público de forma contundentemente política.



Figura 3: Fotografia: Circulando por Curitiba. (reprodução), Pichação no Monumento Belvedere, Curitiba, PR. Fonte: www.circulandoporcuritiba.com.br

Entretanto, distante de criar pichações com meu trabalho, detenho-me sobre as diversas imagens que vejo nascer todos os dias pela cidade, em que, como um *flâneur*, recolho-as mentalmente e deixo-me influenciar por

Misturas, Combinações ou Diversidades em um
Processo de Criação em Poéticas Visuais
André Rigatti

seus códigos. Com isso, percebo existir uma influência destas ações urbanas na maneira como começo a organizar as impressões sobre o campo pictórico, em que os pedaços de ornamentos, pedaços de mundo, se aproximam de uma lógica da pichação, pois as impressões passam a se acumular e a construir supostas frases ilegíveis e estados de comunicação. Trata-se de um olhar que se forma a partir da observação da transformação do espaço circundante e se deixa influenciar. E, deste ponto, pude compreender como havia nutrido meu processo de criação com duas situações tão distantes uma da outra e, mesmo assim, por um determinado ponto de vista, tão próximas – ornamentos e pichações, pois ambos existem nas paredes, fachadas e muros das cidades, cada qual com seu propósito e suas diferenças, mas acima de tudo, no caso destas pinturas, somam-se por apropriação tencionando o estabelecimento de uma proximidade também paradoxal.

Durante estas reflexões, dediquei-me a investigar artistas que lidavam com problemas próximos em seus processos de criação, ou seja, que se apropriavam de pedaços de mundo para constituir novas imagens. Ocasionalmente, deparei-me com a obra de Phillip Taaffe, em uma exposição individual do artista apresentada em New York, na Galeria Luring Augustine, no ano de 2015. Taaffe, em seu trabalho, questiona e aborda um estado de crise da imagem com o desenvolvimento da modernidade, abordando relações de ordem ornamental e conceptual em processos de apropriação e reprodução, serialidade e unidade, originalidade e reprodutibilidade. O que logo no início me impressionou foi a utilização de ornamentos, assim como, sua escala e as diversas técnicas empregadas, como colagem, *frottage*, *stencil*, monotipia e serigrafia. Revelando, assim, ao que me pareceu, num primeiro olhar, uma ambiciosa ação poética, por conta de sua complexidade operativa e material, dotada de uma artesanaria que parecia não se utilizar da manualidade para se materializar sobre o plano. Com a curiosidade deflagrada, percebi que meu olhar de observador desbravava as imagens em busca de compreender qual o instrumento que as materializara sobre a tela.

Ao iniciar um processo de investigação sobre sua obra, percebi que se tratava de imensos espaços ativados pela conjugação de diferentes imagens, que tal qual um mosaico, formava-se pela sobreposição e justaposição de peças. Essas peças, como comecei a chamar as inúmeras imagens que compunham suas pinturas, eram provenientes de universos muito



distintos, como da geometria, de livros de história, da botânica, da biologia animal, entre outros, o que destronava uma objetividade evidente de suas composições. Trata-se de um trabalho que considera a ação de imagens que se multiplicam, se reproduzem e se justapõe numa superfície, transformando um lugar compositivo num espaço ativo e, talvez, numa certa exuberância barroca, dadas as infinitas possibilidades imagéticas de composição.



Figura 4: Phillip Taaffe, *Cactus Garden*, técnica mista sobre tela, 203x152cm, 2016.

Fonte: <https://philiptaaffe.info>

Cada obra é uma amálgama de diferentes técnicas que combinam processos tradicionais de pintura e instrumentos geradores de imagens reproduzíveis. O espaço na pintura de Taaffe é formado pela sobreposição de camadas complexas, técnicas e históricas, que enquanto se configuram numa trama misteriosa de sobreposição e justaposição de imagens, escapam entre o conhecido e o desconhecido. Essas camadas, formadas por imagens que flutuam em territórios densos e nada reveladores colocam a abstração em confronto com a decoração, a cor se mistura com a forma e o que surge como novidade logo é recoberto e apagado por novos e inesperados acontecimentos.

Misturas, Combinações ou Diversidades em um
Processo de Criação em Poéticas Visuais
André Rigatti

Em minha busca por tentar esclarecer os procedimentos e intenções que pairavam por detrás deste emaranhado de imagens, uma questão tornou-se latente: Qual a procedência destas imagens? Como elas compõem o repertório imagético do artista? Sua origem está associada com sua natureza? São ornamentos? Qual seu conteúdo? Qual o motivo para serem materializadas de tal forma, com tantos detalhes, mas ao mesmo tempo capazes de emudecer a manualidade? Percebi, então, algumas semelhanças com minhas investigações, tanto processuais, quanto poéticas, que empolgaram-me a construir uma aproximação com a poética de Taaffe, de modo a sustentar meu ponto de vista com propriedade e distanciamento, mas ao mesmo tempo mantendo uma certa consonância com uma obra que se coloca como referência por diálogo e por proximidade.

As imagens que compõem a pintura e formam o espaço pictórico colocado em questão possuem na sua origem alguns dos principais elementos poéticos da obra de Taaffe, a começar por sua identificação, catalogação e recolha realizada pelo artista. Como nos esclarece Lisa Liebmann (1998), no ensaio crítico intitulado *Romanceando a Figura*:

Taaffe armazena imagens ornamentais há mais de uma década. Muitas de suas pinturas dos anos oitenta e início dos anos noventa, por exemplo, incorporam desenhos gerados por agrupamentos de grades ornamentais que chamaram a sua atenção na Itália durante o período de três anos em que ele morou em Nápoles (1988-91), além de várias viagens realizadas ao norte de África. Além dos livros de botânica e zoologia que ele adquiriu recentemente e extraiu diversas imagens. Mais anormalmente, há cerca de nove anos, nas ruas de Tânger, ele comprou uma grande e solta trama de esquemas gráficos em papel puro e barato de bordados, cujo objetivo original era servir de modelo para o bordado decorativo em blusas ou *djellabas* femininas. Esses desenhos delicados, obliquamente figurativos em sua escala humana diretamente objetiva, finalmente foram trazidos à vida em uma série de pequenas pinturas iniciadas há cerca de um ano atrás... (Liebmann, 1998, p. 03).



Este procedimento do artista revela, de certa forma, que sua construção poética se dá por observar o mundo e recolher dele informações e conteúdos específicos para formalizar a constituição de seu espaço pictórico por apropriação. Discutindo os diversos ciclos da história natural, como o surgimento da vida, o crescimento, a predação, a morte e a decadência. Determinando uma iconografia traçada entre uma história da natureza e uma história do ornamento. E é justamente neste ato de recolher partes do mundo e determinar o surgimento de espaços pictóricos que venho a me identificar, sobretudo, quando penso na figura do *flâneur*, por conta do exercício de caminhadas pela cidade com objetivo de criar uma certa identificação com o espaço e recolher dele imagens ou elementos que, de certa forma, metamorfoseariam minha relação com o mundo e criariam meu diagnóstico de lugar a ser transformado ou construído.

E, assim, seguindo com essa memória de constituir um espaço a partir de sua observação e vivência, e com esta referência encontrada, estimei-me ainda mais por continuar de modo a construir propriedade neste discurso. Assim sendo, e de modo não casual, minha chegada a Portugal para o início do doutoramento em Artes Plásticas em 2018, despertou-me novamente a realizar este exercício de conhecer meu espaço, sua paisagem, sua elaboração e sua complexidade. A cidade do Porto colocou-se como um desafio a ser vivenciado. E, com isso, novamente iniciei o processo de recolhimento de detalhes, em que me deparei com novas paisagens, novos elementos naturais, linhas arquitetônicas robustas, além de inúmeros gráficos e elementos desenhados presentes na arquitetura local. Logo de início, causaram-me muita curiosidade, sobretudo os aclamados azulejos portugueses das fachadas de prédios e moradas, tão característicos deste país e que, de certa forma, agregavam um elemento pitoresco, comum e deflagrador deste novo lugar em que passei a viver e a trabalhar.

A partir disso, minhas andanças diárias pela cidade eram feitas com um olhar atento a estes inúmeros novos detalhes, que comecei a documentar e registrar, de modo a estudá-los e considerá-los como parte de próximas experiências pictóricas a respeito da constituição de uma leitura ou tateamento sobre o local em que estava a inserir-me. Criei uma espécie de arquivo especial para as imagens que registrava dos azulejos, que em alguns casos eram muito antigos e apresentavam muitas marcas de sua



história em sua superfície, às vezes com desenhos e pinturas geométricas, que criavam sobre as paredes gráficos fortes e estonteantes e, em outros momentos, eram figurativos e narrativos, pintados à mão e normalmente encontrados nas igrejas e prédios públicos como a Estação de Comboios de São Bento. Automaticamente, liguei-me nos padrões geométricos, ou nos florais, que de certa forma acabavam por criar texturas abstratas ao serem vistos a distância. Deles percebi uma série de potencialidades criativas para a continuação de meu trabalho que, de certa forma, poderia agregar um pouco da história e da característica do lugar em meu processo.

Em verdade, o objetivo destas operações sempre foi o de estabelecer experiências com a construção de imagens e buscar entender como elas poderiam ressignificar uma noção de espaço e carregar para o quadro resquícios de uma paisagem construída pelo olhar e pela influência da cultura. A partir disso, iniciei uma reflexão em torno dessas imagens captadas, e comecei a considerá-las como fragmentos de paisagens, cada uma seria uma pequena “ilha”, carregada de seu próprio território e fechada dentro de si mesma com os aspectos de sua origem e sua natureza. Lançadas em programas de vetorização de imagem, novamente foram redesenhadas, distorcidas, ampliadas ou diminuídas.

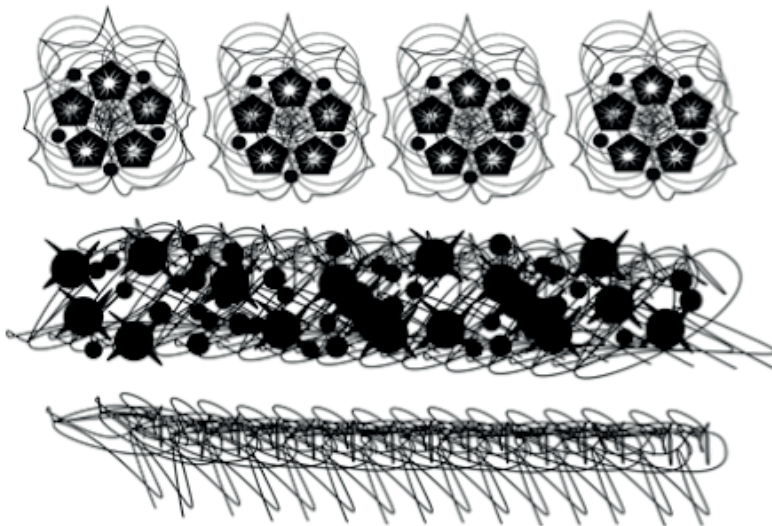


Figura 5: André Rigatti, Fotolito Digital construído com imagens captadas dos ornamentos de edifícios da cidade do Porto em 2018. Fonte: Do autor.

Aqui, elementos da arquitetura, dos azulejos, de flores e de plantas foram combinados com formas geométricas, esticadas e totalmente refeitas. Talvez neste exercício tenha compreendido que minha relação com essas imagens se dava no desejo de partir delas e construir algo totalmente diferente. Como se pudesse absorver resquícios de paisagens, editá-los e, em seguida, devolver ao mundo um novo aspecto de como entendo e vivo esta paisagem.



Figura 6: Fotografia do autor. Azulejos de fachadas de edifícios do Porto, Portugal, 2020.

Novamente em conversa com a poética de Phillip Taaffe, percebo, de certa forma, que este artista, ao se apropriar das imagens do mundo que percorre, coloca-se como um viajante cientista, em que seu olhar estuda, mede e sintetiza pormenores que se ligam com seu desejo criativo de agregar parte destes territórios em seu trabalho, a praticar, assim, um hábito de *flânerie*.

Entretanto, a formação espacial que estas imagens criam em suas pinturas, assim como sua sintaxe, possui pouca relação com a escrita e, a princípio, nenhuma história objetiva a ser contada ao olhar do espectador, que deve perceber os caminhos e deflagrar sua própria narrativa frente à obra. Assim, neste agrupamento de formas e elementos das mais diversas ordens que funcionam como uma espécie de denúncia a saturação visual ao qual somos acometidos todos os dias, soam como pistas gestuais a indicar um esforço para encontrar uma conexão expressiva entre matéria e forma.

Por outro lado, os títulos das pinturas remetem diretamente a espaços de convívio, como cidades, por exemplo. A obra intitulada *Imaginary City* de 1996, como descreve o crítico Brook Adams (1998), no ensaio homônimo de mesma data, é composta por diversas colunas

abstratas que se relacionam com imagens de plantas, folhagens, insetos, répteis, espirais e toda a sorte de habitantes incomuns nesta cidade que ativa nossa imaginação. “Assim, as estratosferas de *Imaginary City* são verdadeiramente reais, celestiais à maneira bizantina” (1998, p. 6). Evocam a presença de Warhol, Rauschenberg e Johns, como também coloca o crítico, reunindo um padrão exuberantemente colorido através de conjuntos de sinais provenientes tanto do mundo natural, quanto de um mundo histórico e real, mas inatingível.

As pinturas de Taaffe do final do século são mais uma prova do que Warhol, Rauschenberg e Johns sugeriram desde os anos 50: que tanto as imagens explícitas quanto as subliminares podem ser introduzidas na abstração, sem alterar sua gestalt - que representações, em outras palavras, podem ser implantadas de forma abstracta. (Adams, 1998, p. 08).

De certa forma, a pintura de Taaffe está intimamente associada a uma produção pós-conceptual, derivada das relações construídas a partir da década de 1980, e todas as implicações pictóricas destes anos, que a criação de espaços mapeavam, por assim dizer, uma rede de relações, ou como afirma Michel Archer sobre estas produções do artista: “...são sistemas de trocas contemporâneas... Tratava-se de um mundo em que a simulação não era a pretensão de uma `experiência real`, mas era em si mesma o único tipo de realidade que poderíamos esperar” (Archer, 2001, p. 182). Assim, coloca o historiador que muitas das apropriações realizadas por Taaffe, não eram, nada mais, nada menos, do que cópias do real. Um mundo que apropria-se de tudo, incluindo a si mesmo, para criar diálogo com o outro.

Deste ponto, percebo também que o que me aproximou deste artista foi a real potencialidade de compreender o processo pictórico composto por ações ou imagens tanto objetivas ou explícitas como cita Adams, quanto com imagens subliminares que surgem no decorrer do processo de criação angariadas sob um pretexto de abstração, deixando claro que a representação de um lugar, de um espaço ou de um momento podem também se manifestar abstratamente, sem com isso abrir mão de se enfrentar a realidade e absorvê-la ou comentá-la em pintura.



Misturas, Combinações ou Diversidades em um
Processo de Criação em Poéticas Visuais
André Rigatti

A partir destes elementos investigados, em que, teoria, referências artísticas e práticas laboratoriais em ateliê com incansáveis idas e vindas num processo de investigação, deixam claro que o processo de criação é formado por uma extensa pesquisa, com implicações, cruzamentos e relações, que alimentam o fazer artístico e sua reflexão e estabelecem elos de investigação que não terminam. A prática artística assim, por este viés é uma pesquisa em constante transformação, que não se fecha e não termina, apenas continua a se transformar e angariar novos resultados, apontando novas direções, e que para o artista pesquisador, se torna um terreno sempre a seguir sem se importar com resultados finais, antes disso, se preocupa com a intensidade e a continuidade de seu processo.



Figura 7: André Rigatti, sem título, óleo e acrílica sobre linho com aplicação serigráfica, 40x30cm, 2018. Fonte: Do autor.

Referências:

ADAMS, Brooks. (1998, p.6). **Imaginary City**. Disponível em: <http://philiptaaffe.info/wp-content/uploads/Adams-1998.pdf> Acesso em :15/05/2020. Tradução própria.

ALAIN-BOIS, Yve. **A Pintura como Modelo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea, uma História Concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. In: Alain-Bois, Yve. **A Pintura como Modelo**. São Paulo: Martins Fontes. p. XV, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, John. **Modos de Ver**. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

CARTER, Peter. **Mies van der Rohe at work**. Nova York: Phaidon, 1974.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da Paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon Lógica da Sensação**. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

DURANT, Stuart. **Ornament: a survey of decoration since 1830**. London: Macdonald, 1986.

GOLSENNE, T. (Como citado em: SOBRINHO, Maryella. 2020, p. 11). **Alguns usos do ornamento na arte contemporânea: Roy Lichtenstein, Ana Elisa Igreja e Cristina Iglesias**. Revista Palíndromo, v. 12, n. 27, p. 134-146, UDESC. Tradução de Maryella Sobrino. 2010.

MEYER, F. S. **Manual de Ornamentación; ordenado sistemáticamente para uso de dibujantes, arquitectos, escuelas de artes y oficios y para los amantes del arte**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1989.



LANCRI, Jean. **Modestas Proposições sobre as condições de uma pesquisa em Artes Plásticas na Universidade.** In: Tesseler, E., & Brites, B. *O Meio como Ponto Zero.* Porto Alegre: UFRGS, 2002.

LIEBMANN, Lisa. **Romancing the Figure.** Disponível em: <http://philip-taaffe.info/wp-content/uploads/2013/04/Liebmann-1998.pdf> Acesso em 12/05/2020. Essay published on the occasion of the exhibition Philip Taaffe, June 8 - September 30, 1998, at Thomas Ammann Fine Art, A.G., Zurich. Acesso em 10/05/2020. Tradução própria, 1998, junho 8.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PASSERON, René. **Pour une Philosophie de la Création.** Paris: Klincksieck, 1989.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. **Grafite Pichação & Cia.** São Paulo: Annablume, 1994.

VALÉRY, Paul. **Variedades.** São Paulo: Edusp, 1990.