

ENTRE O AZUL E A DÚVIDA

UM ELOGIO AO PROCESSO

LUCIANA PAIVA PINHEIRO

Artista visual, nascida em Brasília em 1982. Bacharel em Artes Plásticas (2006), mestre em Poéticas Contemporâneas (2010) e doutora em Métodos e Processos em Arte pela Universidade de Brasília (PPGAV/UnB) com a tese "Frente-verso-vasto: por uma topografia da página" (2018). Participa de exposições desde 2004, atuando também como professora e na organização e curadoria de eventos em arte. Em seu trabalho artístico lida com a visualidade e materialidade do texto, a ilegibilidade e estrutura da linguagem, o objeto livro e a abstração geométrica.

Entre um lugar metafísico – o azul – e um espaço físico – o ateliê, busco no presente texto elaborar parte das questões, reflexões, referências e dúvidas do processo de trabalho que atualmente desenvolvo para a realização de uma exposição no segundo semestre de 2025, que tem como ponto de partida o estudo da obra do artista Alfredo Volpi. A proposta de registrar meu processo de trabalho transforma esse texto em uma espécie de rastro, um lugar em movimento que talvez permita revelar o que escapa no processo artístico.

arte contem-
porânea, pro-
cesso artísti-
co, abstração
geométrica,
alfredo volpi.

"We make artwork as something that we have to do, not knowing how it will work out. When it is finished we have to see if it is effective. Even if we obey inspiration we cannot expect all the work to be successful. An artist is a person who can

recognize failure".¹

AGNES MARTIN

O que é o aqui da artista? Terreno movediço onde o que se quer é o que escapa sempre. Chamamos de processo esse aqui inconstante, perambulante, fugidio. Nunca ter nada em mãos e, no entanto, tudo vira alguma coisa. Por vezes, esta ou aquela coisa é apresentada, vista por outros, vira história, memória, cultura, objeto de luxo. Mas isso já é lá, não bem é aqui. O aqui da artista é uma espécie de delírio constante, de esquecimento do resto, de aterramento no agora. Delírio persistente. A insistência de olhar e ver, de se perder, de continuar a fazer. A insistência em continuar mesmo sem fazer. O "aqui" é curto e pontual como a palavra sugere, mas essa intencionalidade do "i" que fixa no agora, abre uma profundidade que se adensa e experimenta simultaneamente o que ficou distante e o que se projeta no futuro.

A configuração formal de um trabalho artístico é uma junção de variadas escolhas, tentativas, desistências, desvios, insistências, acasos, testes e surpresas inesperadas, encontros que atravessam e humores inevitáveis. Todas essas coisas configuram o que externamente parece um entre – entre um trabalho e outro, entre uma exposição e outra. Mas é dessa indeterminação que vive a artista, a busca é o estofo do trabalho que aparece. Não é possível precisar um percurso que é inseparável do cotidiano e da própria vida, já que uma coisa molda a outra. Mas é possível falar sobre um átimo desse processo, elencar alguns encontros e discorrer um pouco sobre como essa trama acontece. É na tentativa de registrar parte do que escapa neste movimento contínuo do meu fazer artístico que trago nas próximas páginas alguns dos pensamentos e questionamentos envolvidos no processo de ateliê ao qual me dedico neste momento e que irá resultar em uma exposição individual a ser apresentada no segundo semestre de 2025. A proposta de registrar o processo de trabalho transforma esse texto também em parte do processo, texto-rastro, que deve ser reescrito, alterado e acrescido de outras questões posteriormente.

1 "Nós criamos obras de arte como algo que temos que fazer, sem saber como vai resultar. Quando está terminada, precisamos ver se é eficaz. Mesmo que obedeçamos à inspiração, não podemos esperar que todo trabalho seja bem-sucedido. Um artista é alguém que consegue reconhecer o fracasso." (tradução livre).

Lugar metafísico: o azul

Já há algum tempo tenho me dedicado a olhar para as obras do artista Alfredo Volpi (1896 – 1988), mas somente agora me dedico realmente a estudar Volpi como uma referência para o meu trabalho. Isso não implica em uma semelhança formal, tendo em vista todas as distâncias que me separam deste artista, mas seu trabalho tem sido uma fonte de questões, uma espécie de ponto de partida para se pensar nesta exposição especificamente. Como me mostrou a pesquisadora Graça Ramos, que tenho a alegria de ter como companhia neste processo², não há nenhuma incoerência em olhar novamente Volpi – artista tão consagrado – já que a natureza de sua obra extensa e profícua é justamente uma espécie de eterno retorno. Olhar para as obras desse artista é olhar para o que ele próprio escolheu fazer novamente em um desdobramento contínuo de suas formas. Por isso mesmo, o vocabulário de Volpi é hipnótico de um modo reconfortante e generoso.

(...) Volpi, translúcido por excelência e sempre luminoso, está de fato na contracorrente da tormenta. A verdade é que conviver com sua obra é um exercício de pacificação e de resgate; (...). Quase como propunha Matisse, em seu parágrafo famoso (e seguramente pouco entendido): 'Meu sonho é uma arte cheia de equilíbrio, de pureza, de repouso, sem temas inquietantes e que exijam atenção. Uma arte que traga alívio ao trabalhador intelectual assim como ao artista, que seja para ele um calmante espiritual, que acaricie suavemente sua alma e o tranquilize depois das fadigas do dia e das inquietações do seu trabalho.' ARAÚJO In BIEZUS, 1993. P. XI.

Embora não tenha aproximação com o gesto da pintura, o que me levou a Volpi inicialmente foi a sua paleta. O azul pálido recorrente em suas pinturas e todas as suas variações, todos os desbotados e combinações mansas de cor experimentadas com essa tonalidade. A cor tem essa capacidade de proporcionar uma identificação afetiva. Em Volpi, vi o azul pálido das tardes secas e frias do Centro-Oeste.

Enquanto corre rente à superfície da tela, o azul de Volpi encontra profundidade em outras regiões: há aí e reminiscência de um país remoto, que de alguma forma vive no papel celofane da infância, nas festas de noite fria. (...) O país de Volpi – uma espécie de comunidade humilde e digna – já se desfez, e surge vagamente na lembrança, nas cores lavadas da têmpera. NAVES, 2007 P. 180.

2 Graça Ramos é jornalista e mestre em Literatura Brasileira pela Universidade de Brasília e doutora em História da Arte pela Universidade de Barcelona. Atua como pesquisadora e curadora independente. Em 2023, lançou o livro *O apagamento de Volpi: presença em Brasília* (Tema Editorial). A partir do meu convite, está realizando o acompanhamento crítico e curatorial para a exposição.



FIGURA 1
LUCIANA PAIVA. DETALHES DE CONJUNTO VAZIO (2020), SEM
TÍTULO (2014) E QUADRATRIZ (2015, SÉRIE DESMESURAS).

Entre as décadas de 1980 e 1990, em Brasília, andava sozinha de bicicleta pelos grandes gramados descampados de uma cidade ainda pouco construída sob esse céu de uma luminosidade nostálgica. Foi esse azul que alguns anos mais tarde também me aproximou de um dos meus materiais de trabalho: as folhas de guarda de antigas *Letraset*³. Por algum motivo que desconheço, essas folhas utilizadas entre os adesivos tinham tonalidades azuladas, além de serem folhas finas e lisas, com aspecto de terem sido enceradas, o que confere translucidez ao material, mas também resistência para um papel de gramatura baixa. É claro que o papel desbota com o tempo e os azuis mais fortes ganham tonalidades mais claras, levemente esverdeadas e amarronzadas. Nessas colorações sutis vejo, de algum modo, a passagem de paisagens reconhecíveis do cerrado que vão da estação seca – onde o azul pálido se mistura às partículas de poeira de terra avermelhada, tornando-se embaçado – até à estação chuvosa – onde os tons esverdeados da vegetação começam a surgir e rapidamente se tornam intensos.

No meu trabalho, o azul aos poucos foi se tornando uma espécie de lugar metafísico. Referência a um lugar da memória, impreciso, que não indica ou especifica onde, mas evoca uma sensação. Recortes ou tiras de azul sugerem a abstração de uma paisagem em meio a páginas amareladas de livros antigos. Às vezes uma ondulação, uma trama entre papéis ou a

3 *Letraset* na verdade é o nome de uma empresa da década de 1960 que produzia folhas com fontes e caracteres transferíveis a seco. Estas folhas com os adesivos tinham o tamanho padrão de 25 x 38 cm e eram intercaladas por folhas lisas para que o material não colasse um no outro.

associação com alguma palavra reforçam essa sensação. A série “Desmesuras” (2015 - atual) é o exemplo mais evidente e recorrente dessa aparição do azul no meu trabalho. “Oeste” (2024) é o último livro da série e o único que sugere uma direção. Para a exposição, penso em dar continuidade a esses trabalhos e apresentar um conjunto significativo da série.

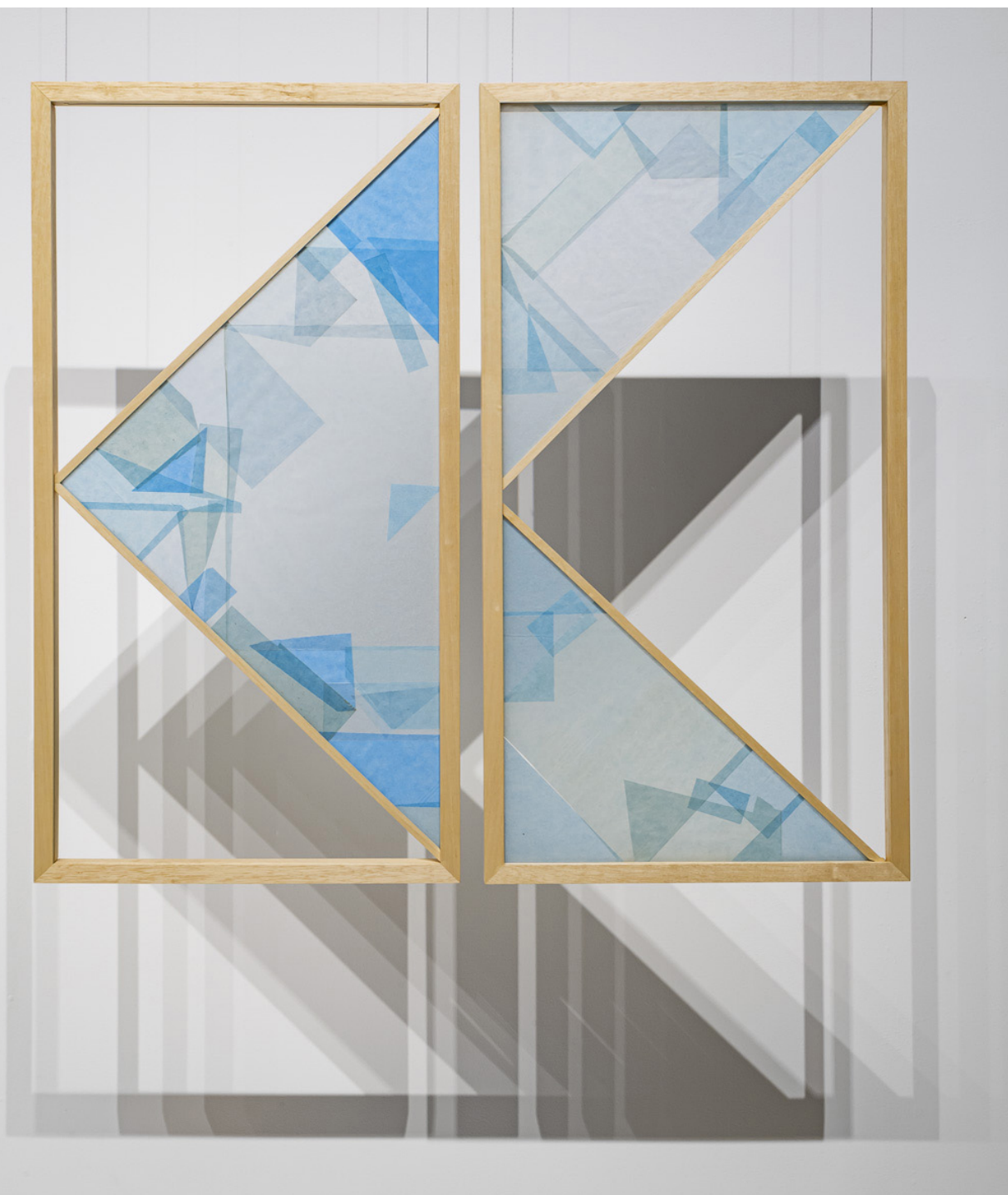


FIGURA 2
LUCIANA PAIVA. VÉRTICE N2 (2017).

Lugar físico: o ateliê

Se o lugar metafísico que eu encontro tende sempre ao azul, meu lugar físico é o ateliê. Uma sala de 25 m² que ocupo desde que comecei a trabalhar como artista há mais de 20 anos, em 2004. A relação com este espaço acaba me tornando uma artista meio *démodé*. Em tempos de residências artísticas pelo mundo, ateliês efêmeros e transitórios, da necessidade de contaminação por outros contextos e da transversalidade de diálogos, acabo sempre voltando para aqui. Nem sempre por escolha desse lugar específico, mais por necessidade de estar fazendo alguma coisa e de ser o espaço que tenho disponível. Já passei muitas horas aqui e, para o processo da próxima exposição, decidi contar as horas de trabalho dispendidas em um painel que vai integrar a individual. Assim que sento na mesa, faço uma postagem na minha página de rede social marcando o início e, ao sair, outra postagem marcando o final. Provavelmente, vou falhar nesse propósito, mas a ideia de contar as horas laborais é uma defesa da necessidade deste tempo estendido na elaboração de uma obra. Também é um questionamento político sobre as condições de trabalho das artistas, condições que se tornam cada vez mais deslocadas em um sistema que exige inúmeros outros papéis sociais das artistas e que, muitas vezes, acabam nos distanciando da possibilidade de escolha do uso do tempo para olhar o próprio trabalho. A contagem também é uma farsa, no sentido de que é impossível precisar um tempo de pesquisa e de desenvolvimento de determinadas técnicas e modos de fazer que a longo prazo se tornam bastante específicos de artista para artista.

Voltando ao painel, ele surgiu de uma investigação das treliças de madeira utilizadas nas janelas de casas coloniais e que compõem as estruturas chamadas de *muxarabis*⁴. Desde 2018, venho realizando trabalhos em papel que partem do estudo e registro de fachadas e outros elementos arquitetônicos da cidade de Brasília. Com a visita a cidades do interior mineiro e goiano, comecei a registrar também elementos e fachadas das casas coloniais.

O trabalho com papel, com a colagem, funciona para mim como uma espécie de jogo de montagem e desmontagem das imagens que me interessam. Um jogo um pouco obsessivo de ver com as mãos, tocar a imagem, reorganizar, entender uma espécie de mecânica ou de lógica interna da imagem. Com as treliças essa obsessão se concentra em entender como funcionaria a estrutura de encaixes, sombras e qual o jogo ótico que essa montagem pode propiciar.

4 Sobre a terminologia destes elementos e a importante contribuição e influência da arquitetura árabe na arquitetura moderna brasileira indico o artigo “Contribuição da arquitetura árabe para os elementos de controle solar da arquitetura brasileira” publicado na revista online Vitruvius, disponível em: vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/23.271/8681

A intenção é que o painel, assim como uma parte expressiva dos meus trabalhos, tenha uma estrutura modular, seja composto de partes que se repetem com algumas variações. Serão módulos de 15 x 16,5 x 1 cm, uma espécie de caixa baixa com um fundo com cortes vazados verticais e a frente com cortes vazados diagonais. A sobreposição dessas duas partes gera encontros ortogonais e um efeito óptico que lembra em alguma medida algumas experimentações cinéticas. Após alguns dias de trabalho e testes de montagem, achei os resultados entediantes e comecei a inserir cores no fundo. Este parece um caminho mais dinâmico, mas o resultado ainda é incerto e vou precisar de muitas horas de trabalho. A feitura artesanal e experimentação com o material são importantes no sentido de atribuir um caráter tátil a cada peça que acho muito difícil de executar de outro modo. Entendo que essa intimidade com o processo e o material é necessária nesse caso, pois, para mim, de algum modo o tempo empregado torna-se visível. Em outros trabalhos este labor não me parece tão necessário, pois as coisas se resolvem em outros momentos ao longo do dia, mas, aqui, fazer também é pensar o trabalho, de modo que ele se torna uma espécie de tecido do cotidiano.

Ao discorrer sobre a experiência gestual do fazer artístico feminino – que se conecta a outros gestos recorrentemente associados ao trabalho das mulheres e renegados como práticas artísticas – a artista Agnes Martin (1912-2004) vincula a relação destes gestos cotidianos com a noção de abstração, tornando indistinta as fronteiras entre os dois fazeres. A arte é um fazer cotidiano e o fazer cotidiano é extraordinário.

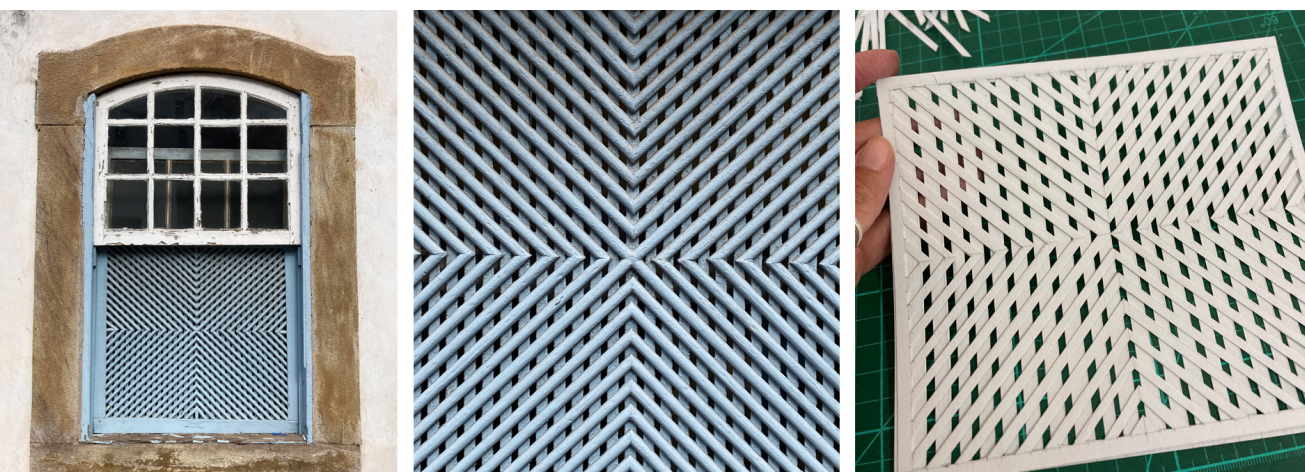


FIGURA 3
JANELA COM TRELIÇAS EM OURO PRETO UTILIZADA COMO
REFERÊNCIA PARA MÓDULO DE PAPEL.

*When you're in life drawing, you're really thinking of all the women you're ever seen, and all the gestures they've ever made. That's what brings life into the drawing. It's your experience of life. It's not spiritual, it's really in this life. You sort of underestimate the human being when you say that every least thing that is an abstract experience is spiritual. It isn't. It's just your real self. You can be capable of fantastic abstract experiences, right in this life*⁵. MARTIN In PRINCENTHAL, 2015. P 105.

A partir de determinado momento de sua carreira, Agnes Martin isolou-se da chamada “*art scene*” (cena artística) de seu período e se dedicou a pintar suas *grids* e linhas com cores esmaecidas e títulos que se referiam a algum elemento da natureza. Deste modo, sua pintura passou a ser frequentemente associada a um traço espiritual, postura que a artista deixa claro rejeitar, ou melhor, torna bem mais complexa a partir da declaração acima. Penso aqui na curiosa afirmação de Volpi de que não pintava bandeirinhas.⁶ Assim como a declaração de Martin, a afirmação de Volpi nos centra no trabalho do artista. De fato, se estamos vendo bandeirinhas não estamos vendo exatamente a pintura de Volpi e todas as operações formais que mergulham em um universo de variações possíveis. A bandeirinha é como um dos caracteres do seu vocabulário, mas é preciso ver as demais conexões. Em alguma medida “ver” a bandeirinha como objeto figurativo é deixar de ver a operação geométrica. Ainda que as duas (ou mais) coisas possam coexistir. Gosto de pensar na ambiguidade, já que categorias como “figuração” e “abstração” são insuficientes e na arte dificilmente as verdades absolutas sobrevivem. Às vezes é difícil perceber determinadas afirmações e necessidades dos artistas sobre suas obras, justamente porque passamos tempo demais dentro dos nossos processos. Mas o que fazer se esse tempo nunca é suficiente?

Mise en abyme: o lugar da dúvida

Talvez o lugar da abstração geométrica também seja, de algum modo, o lugar de afirmação da dúvida. A repetição é sempre uma variação, o rigor é imperfeição, o tempo é circular já que o fazer estendido muitas vezes leva de volta a algo intuído anteriormente.

5 “Quando você está desenhando a partir da vida, você está realmente pensando em todas as mulheres que você já viu e em todos os gestos que elas já fizeram. É isso que traz vida ao desenho. É a sua experiência de vida. Não é algo espiritual, está realmente nesta vida. Você meio que subestima o ser humano quando diz que cada mínima coisa que é uma experiência abstrata é espiritual. Não é. É apenas o seu verdadeiro eu. Você pode ser capaz de experiências abstratas fantásticas, bem nesta vida.”. (tradução livre)

6 “(...) falamos de ‘bandeirinhas’ para simplificar, mesmo sabendo que dentro do pensamento plástico de Volpi elas não existiam assim, como ‘assunto’. Com ligeira irritação, o mestre dizia: ‘Eu não pinto bandeirinhas, quem pinta bandeirinhas é Pennacchi’. (...) Na obra de Volpi, muito cedo se tornaram apenas um signo abstrato, um quadrado ou um retângulo do qual ele extraía um triângulo, transformando-as em módulos para composições extraordinariamente ritmadas, numa geometria flexível e dançante.”. ARAÚJO In BIEZUS, 1993. P. XIX.

A partir da década de 1970, Volpi dá início aos incríveis trabalhos chamados de “ogivas”, onde cria uma espécie de efeito ótico de profundidade a partir da replicação de sua já conhecida operação geométrica – vulgo, “bandeirinhas” e seus respectivos triângulos complementares destacados em cores diferentes. Nessas composições ogivais uma forma maior que ocupa toda a dimensão das pinturas é formada pela repetição de outras formas menores dispostas em colunas e fileiras. A organização da composição é mais complexa do que parece, Volpi insere uma perspectiva sutil que é reforçada pela composição cromática. O movimento da maioria dessas pinturas atrai para o centro, mas ele vibra e dança nas cores, no jogo de contrastes e tonalidades que acendem e apagam as formas.



FIGURA 4
ALFREDO VOLPI. SEM TÍTULO, 1978.
FONTE: BIEZUS, 1981. P.47

Há algo de *mise en abyme* nessas imagens, a repetição e redução geométrica inserem uma forma dentro da outra gerando também um sentido auto referencial de seu próprio processo. A construção da imagem carrega uma espécie de força que atrai para o centro e dissipa ao mesmo tempo, em um constante deslocamento do olhar. Poderia passar uma vida inteira olhando para cada uma dessas pinturas, que são inúmeras, feitas a partir dessa mesma estrutura. E, penso que, embora Volpi tenha saído muito pouco do lugar, do seu espaço físico e ateliê, o deslocamento visual que o conjunto da sua obra propicia é perturbador. Talvez exista aí uma reivindicação subentendida, a reivindicação pelo direito de permanecer. De se mover a partir do próprio do trabalho e afirmá-lo, portanto, seu lugar por excelência. Mas isso já sou eu pensando a partir de Volpi, talvez essa não fosse uma questão relevante para ele.

De todo modo, algo me instiga na estrutura dessas pinturas, no pensamento de Volpi, e me leva a pensar em formas prismáticas que devem encaminhar a relação com um trabalho instalativo para a exposição. A partir de 2018, comecei a realizar a série “Inverso” (2018-2019) e sua subsequente, “Reverso” (2022-2024). Ambas são constituídas de estruturas bidimensionais que se tornam tridimensionais no espaço, isso porque os painéis apresentam formas vazadas de letras e caracteres e, na maior parte das vezes, são apresentados suspensos ou em relação transversal à parede. Quando apresentados como conjuntos, estes trabalhos formam instalações e o imbricamento entre as peças também se dá a partir do deslocamento do espectador no espaço. São, portanto, inúmeras possibilidades de reconfiguração que também se multiplicam a partir do olhar do observador.

Todas essas questões intrínsecas ao meu processo e mais algumas que não elaborei aqui me aproximam da obra de Volpi e me fazem querer revisitá-lo sem receio de estabelecer relações das quais eu venha negar depois. O texto é este lugar intermitente que se situa dentro e fora do processo e não caminha no mesmo compasso dos pensamentos. Foram, sobretudo, as dúvidas em estabelecer esse caminho, propor essas relações e saber se eu continuaria nesse sentido que me fizeram realizar esse texto. Pois, talvez, só faça sentido escrever para provar isso: onde não se está.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Olívio Tavares de; BIEZUS, Ladi. *Volpi: a construção da catedral*. SP: Museu de Arte Moderna: Logos Engenharia, 1981. P. 47

_____, *Volpi: projetos e estudos em retrospectiva décadas 40-70*. SP: Pinacoteca do Estado de São Paulo. 1993. P. XI e XIX.

NAVES, *A forma difícil*. SP: Editora Ática, 2007 P. 180

PRINCENTHAL, Nancy. *Agnes Martin: her life and art*. Londres: Thames & Hudson, 2015. P. 105

RAMOS, Graça. *O apagamento de Volpi: presença em Brasília*. Brasília: Tema Editorial, 2023.

MARTIN, Agnes. Beauty is the mistery of life. In MARTIN, Agnes; SCHWARZ, Dieter. *Agnes Martin: Writtings*. Edition Cantz, 1998. P. 154

PUNHAGUI, Kátia R. G.; SACHT, Helenice Maria; TEIXEIRA, Patrícia S.; VETTORAZZI, Egon. *Contribuição da arquitetura árabe para os elementos de controle solar da arquitetura brasileira*. Arquitextos, ano 23, dez. 2022. Revista online Vitruvius. Disponível em: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/23.271/8681>> Acesso: 14.03.2025.