



UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA- UDESC/CEART  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – PPGAV  
DISCIPLINA: SOBRE SER ARTISTA PROFESSOR  
PROFESSORA DRA. JOCIELE LAMPERT

REVISTA CADEIRA: Um objeto epistêmico em processo

NUMERO 1

1º. EDIÇÃO

ANO: DEZ./2016

TIRAGENS: 2 EXEMPLARES

CAPA: FOTOGRAFIAS DA AUTORA

PRODUÇÃO E EDIÇÃO - MARTA FACCO

REVISÃO DE TEXTO – NIRIO DE JESUS MORAES

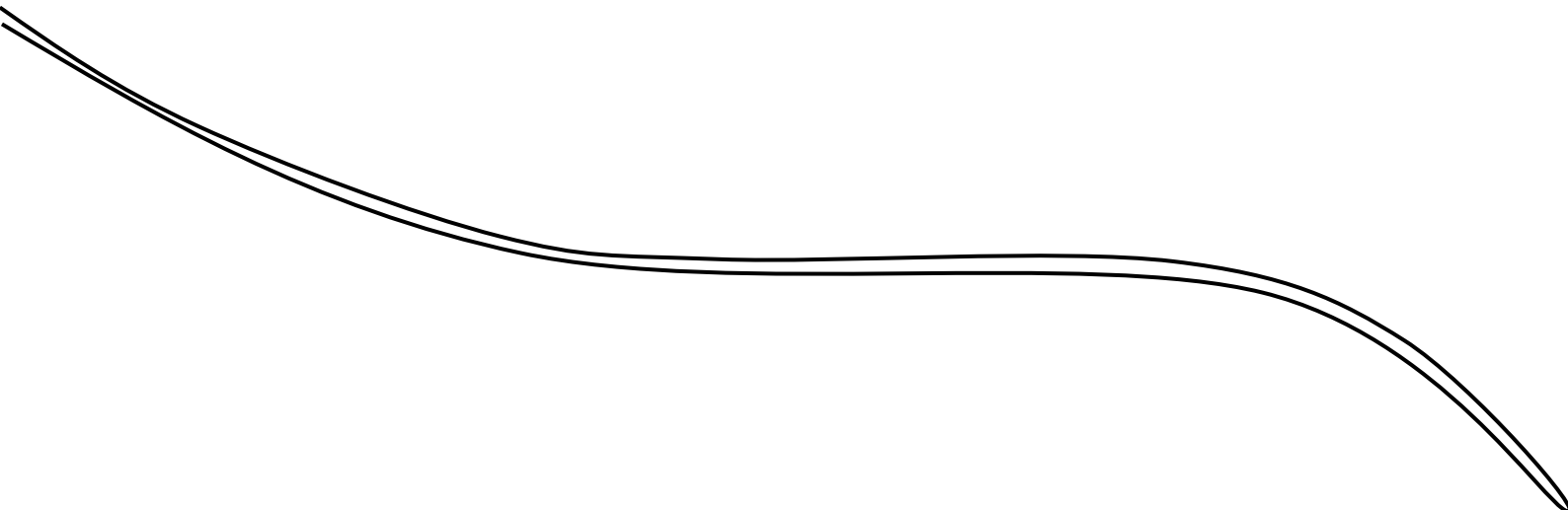
Revista realizada durante a Disciplina de Pós-Graduação em Artes Visuais, intitulada Sobre Ser Artista Professor, ministrada pela Profª. Drª. Jocielle Lampert, no segundo semestre de 2016.

REVISTA

# CADEIRA

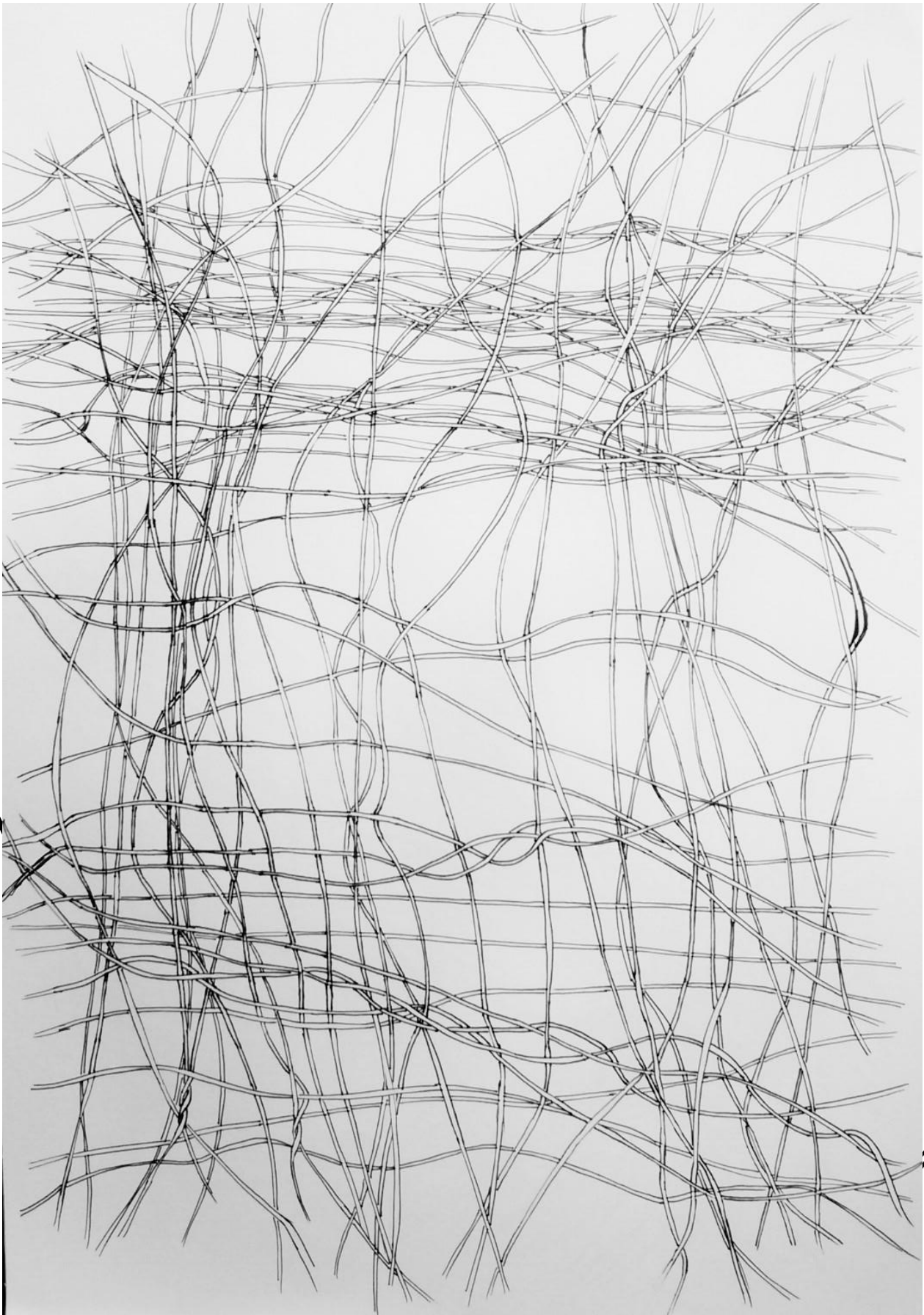
UM OBJETO EPISTÊMICO EM PROCESSO

Marta Facco



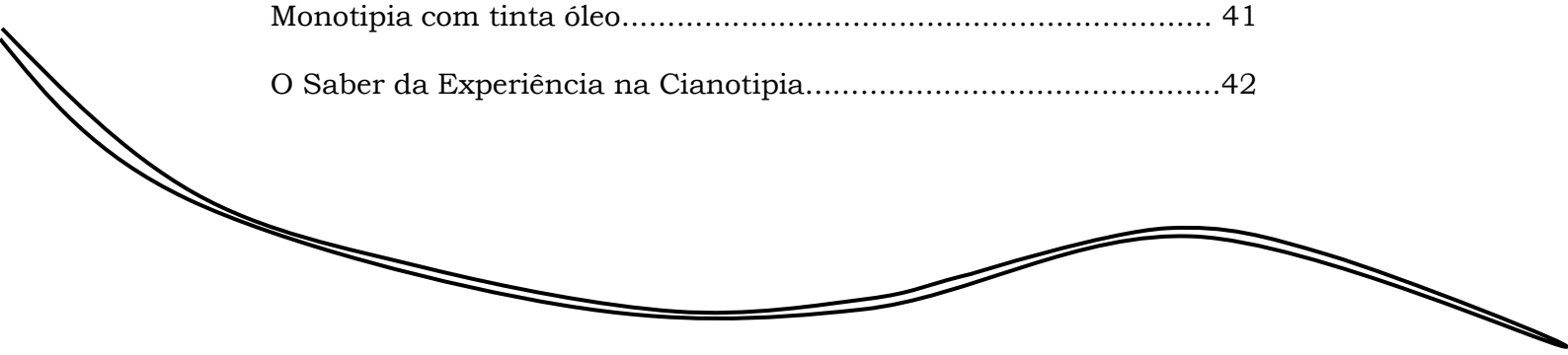
“Um objeto desperta nosso amor simplesmente porque parece ser portador de forças maiores que ele mesmo”.

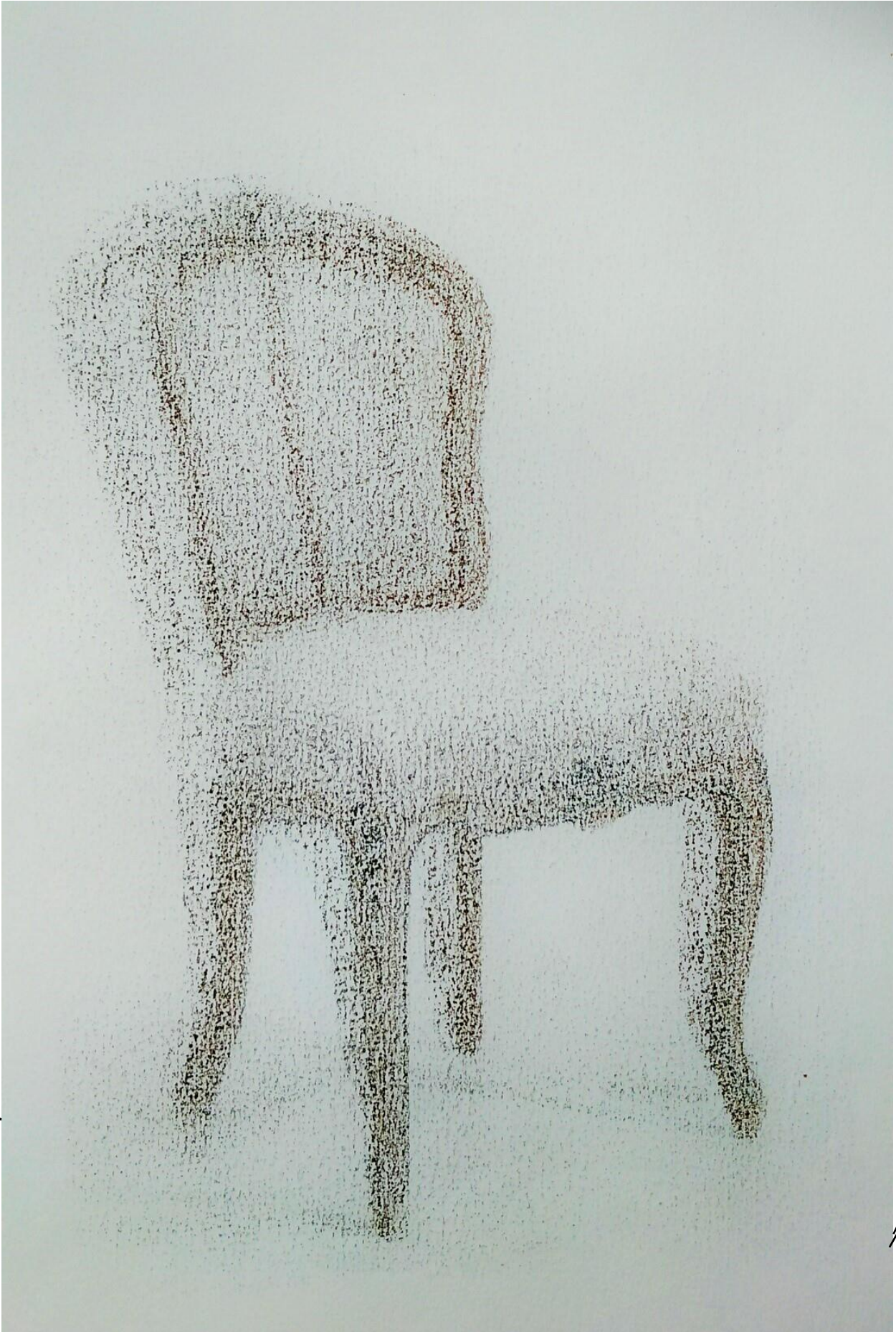
Jean Bazaine (pintor e escritor francês, 1904 - 2001)



## SUMÁRIO

Índice de imagens.....	6
Reflexões sobre o artista/professor e o saber/fazer da Arte.....	7
Micro Práticas Unochapecó	
Monotipia.....	13
Colagem.....	15
Narrativas Visuais de uma escola.....	17
Narrativas.....	20
Desafio Ser artista professor.....	23
Arte como experiência, <i>John Dewey</i>	
Ter uma experiência.....	25
O espaço do ateliê como campo de processamento.....	29
Projeto Albers.....	32
Ensaio Visuais	
Diário gráfico.....	37
Relatos de Experiência	
Colagem com modelo vivo.....	39
Monotipia de impressão.....	40
Monotipia com tinta óleo.....	41
O Saber da Experiência na Cianotipia.....	42





## ÍNDICE DE IMAGENS

1. Estudo de tramas n.º 6, nanquim s/ papel, 42x30 cm, 2015 - Marta Facco
2. S/ título, monotipia s/ papel, 30x42 cm, 2015 – Marta Facco
3. Desenho a grafite do diário gráfico da autora, 2016
4. Alunos em prática de monotipia no ateliê da Unochapecó, 2016
5. Idem 4
6. Idem 4
7. Idem 4
8. Idem 4
9. Alunos em prática de colagem no ateliê da Unochapecó, 2016
10. Idem 9
11. Idem 9
12. Vestígio. Fotografia digital, 2016 – Marta Facco
13. Texturas, Fotografia digital, 2016 – Marta Facco
14. Paisagem, Fotografia digital, 2016 – Marta Facco
15. Portas, Fotografia digital, 2016 – Marta Facco
16. Sala de aula, Fotografia digital, 2016 – Marta Facco
17. Cadeiras, Fotografia digital, 2016 – Marta Facco
18. Desafio proposto durante a disciplina Sobre Ser artista professor, ministrado pela Profª. Drª. Jocielle Lampert, 2º. Sem. 2016
19. Idem 18
20. Desenho a grafite do diário gráfico da autora, 2016
21. Idem 20
22. Idem 20
23. William Kentridge, Swatchcomp | Courtesy the artist and Marian Goodman Gallery, New York
24. William Kentridge, More Sweetly Play the Dance, 2015
25. Durante apresentação do Projeto Albers, 2016- Grupo de Pesquisa e Extensão Estúdio de Pintura Apotheke.
26. Escala tonal sensível. Trabalho realizado a partir do desafio proposto com 25 quadrados de madeira, 2016 – Marta Facco - Grupo de Pesquisa e Extensão Estúdio de Pintura Apotheke.
27. Desenhos com caneta esferográfica e nanquim do diário gráfico da autora, 2016
28. Fotografia digital em PB, 2016 – Marta Facco
29. Colagem feita a partir da pose do modelo vivo, 50x65 cm, 2016 – Marta Facco
30. Monotipia de impressão com interferência, papel japonês, 1ª. tiragem, 27x20 cm, 2016 – Marta Facco
31. Monotipia de impressão com interferência, papel japonês, 2ª. tiragem, 27x20 cm, 2016 – Marta Facco
32. Monotipia de impressão em papel de aquarela, 24x32 cm, 2016 – Marta Facco
33. Monotipia com tinta óleo em papel japonês, 1ª. tiragem, 21x26 cm, 2016 – Marta Facco
34. Monotipia com tinta óleo em papel japonês, 2ª. tiragem, 21x26 cm, 2016 – Marta Facco
35. Monotipia com tinta óleo em papel japonês, 3ª. tiragem, 21x26 cm, 2016 – Marta Facco
36. Cianotipia, 15x21 cm, 2015 – Marta Facco
37. Cianotipia, 15x21 cm, 2016 – Marta Facco
38. Cianotipia, 12x17 cm, 2016 – Marta Facco
39. Fotografia digital, 2016 – Marta Facco

## Reflexões sobre o artista/professor e o saber/fazer das Artes Visuais

Marta Facco<sup>1</sup>

### Resumo

O presente artigo tem por principal objetivo traçar reflexões sobre as inquietações de um artista enquanto artista/professor ou artista/professor/pesquisador no ensino das Artes Visuais, adentrando o espaço do ateliê como lugar de ensino e aprendizagem e o encontro desse artista com seu devir professor. Esse caminho perpassa pelo momento em que o artista se percebe professor e a articulação que estabelece com a prática docente, a relevância do seu processo criativo na construção de um ser/estar professor e como apreender e ensinar através das experiências advindas do seu processo criativo. Esses questionamentos e observações advêm de um saber/fazer das Artes Visuais pautado na filosofia da arte como experiência de John Dewey (2010).

**Palavras-chave:** Artista/professor; experiência; ensino e aprendizagem; ateliê.

### Abstract

The main objective of this article is to reflect on the concerns of an artist as an artist/teacher or artist/teacher/researcher in the teaching of Visual Arts, entering the *atelier* space as a place of teaching and learning, and the encounter of this artist with his becoming teacher. This path runs through the moment in which the artist perceives himself as a teacher and the articulation he establishes with the teaching practice, the relevance of his creative process in the building of being a teacher, and how to apprehend and teach through the experiences of his creative process. These questions and observations come from a know-how of the Visual Arts based on the philosophy of art as an experience of John Dewey (2010).

**Keywords:** Artist/teacher; experience; teaching and learning; *atelier*.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Graduação em Desenho e Plástica pela UFSM/RS (2001). Membro do grupo de pesquisa Entre Paisagens (UDESC) e integrante do grupo de pesquisa e extensão Estúdio de Pintura Apotheke (UDESC).



Os questionamentos e reflexões sobre o artista/professor surgiram durante a disciplina de Mestrado em Artes Visuais ministrada pela Professora Dra. Jocielle Lampert, intitulada 'Sobre Ser Artista Professor', cursada na Universidade Estadual do Estado de Santa Catarina (UDESC), no segundo semestre de 2016. Durante a disciplina, lemos e discutimos vários textos que transitavam por um espaço 'Entre'<sup>2</sup>, lugares de desacomodações do artista/professor. Uma sobreposição de ideias e conceitos e uma justaposição de valores interdisciplinares que auxiliavam o pensar do sujeito enquanto estratégias e ferramentas para apreender e criar novos métodos para suas práticas pedagógicas.

Essas instâncias Entre artista e professor, professor e pesquisador, professor e aluno, teoria e prática, experiência e informação, real e imaginário, corpo e alma, forma e conteúdo, conhecimento e ação correspondem à transdução (no sentido de transitar) que esse sujeito faz em busca de um devir na construção da prática docente. Esse devir é entendido como uma busca constante pela capacidade de defasar-se,

modificar-se, transgredir-se, traçando redes de conexões para escapar da inércia: "[...] o devir nunca é uma história com pontos fixos de partida e de chegada" (JESUS, 2013, p. 22). Uma das formas relevantes para pensar a construção desse artista/professor pode ser através de um pensamento reflexivo sobre as experiências apreendidas durante o processo. John Dewey, filósofo americano pragmatista, evidencia a importância de entender o processo como essencial no aprendizado e a busca pela percepção e reflexão como fundamentais na construção do sujeito. Uma apreensão baseada na experimentação, na qual, a partir da percepção, da imaginação e da experiência, faz-se o ajuste da consciência (DEWEY, 2010).

Uma experiência de um vínculo entre teoria e prática provoca uma interação entre ideia e ação, desse proporcionando uma concepção de conhecimento pelo viés do agir *agindo* e de um fazer *fazendo*, criando experimentações que possibilitem condições crítica e reflexiva relevantes para a Educação em Artes Visuais. Assim, o espaço do ateliê poderá ser entendido como lugar de ensino e aprendizado na prática desse olhar, um lugar de potencialização da subjetividade artista/professor.

Mas como essa prática do ateliê poderá contribuir para a prática docente?

---

<sup>2</sup> Termo utilizado pela Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Jocielle Lampert para propor um lugar de trânsito entre prática artística e prática pedagógica.

Será possível compreender a teoria através da experiência estética nas Artes Visuais? Como tudo isso acontece?

Durante os estudos da disciplina apresentaram-se inúmeras questões sobre quem seria hoje esse artista/professor, ou melhor, como se configura um professor de Artes Visuais na atualidade. Segundo Joaquim Jesus (2015), esses dois profissionais, apesar de possuírem atuações distintas, ao se contaminarem, produzem uma tensão de forças interessantes para o ensino aprendizagem.

*Se por um lado o conceito de 'artista' valoriza a experimentação, produção e uma forma de pensar sobre os problemas. Por outro, o 'professor' mais do que um especialista é também um agente manipulador e criativo que se adapta, reage e cria ambientes onde incita os alunos a pensar por meio de conceitos e questões visuais. Por isso, da mesma forma que um 'artista' utiliza vários médiums para exprimir as suas ideias, o 'professor' manipula objetos táteis, sons, voz e conceitos para mobilizar um ambiente de aprendizagem (JESUS, 2015, p. 40).*

Acredita-se que, criando zonas de contato entre essas duas instâncias, possibilita-se instaurar ambientes de inflamação e contaminação que se tornam benéficas para as práticas pedagógicas. Sendo assim, cada vez mais busca-se por um professor/artista ou um artista/professor, considerando que é através desse fazer artístico e do entendimento que se tem do processo, da reflexão e da autoavaliação

contínua, que a condição crítica para a mudança pode acontecer. Esse posicionamento de transformação e transbordamento possibilita uma relação consigo mesmo e com seu trabalho de transgressão e autoconhecimento, por serem “[...] mecanismos de produção de experiência de si [...]” (LAROSSA *apud* JESUS, 2013, p. 41). Para Alan Thornton (2013),

O artista professor poderia ser compreendido como um indivíduo o qual valoriza a autonomia artística e liberdade criativa e as vê como ativos/bens sociais e, portanto, importante para se promover dentro do sistema educacional.

Instituições como a Bauhaus e a Black Mountain College já estabeleciam essa relação entre artista e ensino, criando espaços de convivência como forma de contribuição para a construção de conhecimento através do saber/fazer da Arte. John Dewey influenciou o currículo de muitas dessas escolas, assim como o currículo da New School, que ficou conhecida pelo currículo contemporâneo proposto por John Dewey, horizontal e democrático (LAMPERT, 2015). O Teachers College na Columbia University nos Estados Unidos propõe aos seus estudantes uma articulação entre práticas artísticas e saberes pedagógicos adentrando e vivenciando o espaço do ateliê.

Além disso, o ateliê pode ser considerado um lugar de relevância para a prática e reflexão do artista/professor/pesquisador como forma de articular esse saber da experiência no campo das Artes Visuais, pensando que toda a experiência estética provém de uma percepção e reflexão sobre a práxis.

*Desta forma, Arte e Arte Educação ancoram-se sobre conjuntos de práticas que envolvem o saber fazer, a auto-reflexão, o contexto sociocultural e abordagens históricas, que envolvem a prática pedagógica e a prática artística, como procedimentos de um processo criativo evidenciado pela construção sistemática de experiências. Refletir (e produzir) sobre propostas de ensino/aprendizagem que relacionem teoria e prática é relevante para conectar a subjetividade da prática docente e o próprio processo de formação docente, usando o espaço do ateliê híbrido, como eixo e cartografia como meio de metodologia ou caminho a ser percorrido como possibilidade de trabalho (LAMPERT, 2015, p. 71).*

Contudo, o ateliê torna-se um lugar de articulação do espaço/tempo e potencializador da subjetividade do artista/professor. Um espaço de processamento de uma prática, que estimula a experiência e a reflexão, e um tempo de ensino e aprendizagem para a conexão de saberes. A prática do ateliê cria métodos e ferramentas de investigações como formas de pensamento para a prática pedagógica do artista/professor. O ateliê poderá ser

entendido como um eixo sustentador deste, de pensar e articular novos meios para o ensino das Artes Visuais. A maneira como esse artista cria seus métodos e mecanismos para desvendar seus processos e aprofundar sua pesquisa poderá também ser aproveitada para construir um pensamento reflexivo, adquirindo conhecimento através de redes de conexões horizontais que se interligam, formando teias de saberes. Compreender o processo e utilizar-se dessa prática artística em sala de aula, como ferramenta para a construção de saberes, poderá ser entendida como de extrema relevância para que esse conhecimento seja realmente instaurado e vivenciado como prática de ensino e aprendizagem.

Assim, o artista/professor torna-se um propositor de experiências. Enquanto ensina apreende novas maneiras de fazer, construindo seu saber pedagógico para além de um saber programado e instituído. Pois,

*Escolher um assunto, elaborar um discurso, inventar um método, projetar um plano, aceitar o imprevisível e tornar pública toda essa elaboração são ações intuitivas que estão no mesmo campo de experimentação (ROCHA, 2015, p. 99).*

Acredita-se que o termo experiência, mencionado e celebrado tantas vezes por John Dewey (2010) se debruça entre esse duplo. Porque a experiência provém de uma interação entre o novo e o velho, entre as

vivências e as experimentações, uma relação entre ideia e ação. Toda experiência é resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive, porém, uma experiência tem padrão e estrutura, porque não apenas é uma alternância do fazer e do ficar sujeito a algo. A ação e sua consequência devem estar unidas na percepção. Esta relação é que confere significado. O conteúdo das relações pontua o conteúdo significativo de uma experiência.

Assim, uma experiência estética será um estado de suspensão e advém de um tempo de processamento em conjunção a uma percepção e uma reflexão de um saber/fazer da Arte, que é diferente para cada indivíduo. Pois, para ter-se uma experiência, o sujeito precisa necessariamente criar sua própria experiência, e para tornar-se estética ou singular dependerá do tempo disposto, de percepção e da reflexão desprendida para esse momento (DEWEY, 2010). Uma experiência estética consciente, então, origina-se de um perceber, interpretar e compreender. E assim como a experiência singular, seu material é vivenciado até o final, no qual sua conclusão “é uma consumação e não uma cessação” (DEWEY, 2010, p. 110). Em uma “experiência artístico-estética” a relação “controla ao mesmo tempo o fazer e a percepção”, a mão e o olho. Quando separadas tornam-se mecânica; quando

unidas obtêm “expressão emocional guiada por um propósito” (id., pp. 131-132).

*Quando o artista não aperfeiçoa uma nova visão em seu processo de fazer, ele age mecanicamente e repete algum velho modelo, fixado como uma planta baixa em sua mente. Uma dose incrível de observação e do tipo de inteligência exercido na percepção de relações qualitativas caracteriza o trabalho criativo em arte (DEWEY, 2010, p. 132).*

Portanto, compreende-se o artista/professor como uma maneira de ser/estar em uma prática docente e na vida. A forma como enfrenta suas dúvidas, conflitos, tensões, na capacidade de avaliar-se, de reinventar-se e principalmente como lida com seus fracassos. Se o artista reflete o tempo todo sobre seu processo, sua poiética, o professor deve avaliar-se e reavaliar-se também a todo o momento, indagando-se sobre suas práticas pedagógicas e sua atuação. A poiética é a reflexão necessária e essencial sobre a conduta criadora, sobre o processo de fazer, não sobre o objeto pronto (PASSERON, 2004). Assim, por meio da poiética, permite-se fugir de estereótipos de modelos ruins, transgredindo seu saber/fazer da Arte na prática de ensino das Artes Visuais.

## Referências

DEWEY, John. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fonte, 2010.

JESUS, Joaquim Alberto Luz de. O professor-artista como vírus. *Revista Apotheke e-periódico*, Florianópolis, v. 3, n. 2, ano 2, jul. 2016. Disponível em: <<http://revista.udesc.br/index.php/APOTHEKE/index>>. Acesso em: 01 ago. 2016. pp. 28-43.

\_\_\_\_\_. *(IN)VISIBILIDADES: um estudo sobre o dever do professor-artista no ensino em artes visuais*. 2013. 260 f. Tese de Doutorado em Educação Artística – Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Portugal. 2013.

LAMPERT, Jociele. [Entre paisagens] ou sobre 'ser' artista professor. *Ecologias inventivas: experiências das/nas paisagens*.

Organização: Leandro Belinaso Guimarães. Curitiba, PR: Editora CRV, 2015. pp. 63 -71.

PASSERON, René. *A poética em questão*. Porto Arte, v. 13, n. 21, maio 2004. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2004.

ROCHA, Michel Zózimo da. O professor e o mágico são o artista. *Revista Apotheke e-periódico*, Florianópolis, v. 3, n. 2, ano 2, jul. 2016. Disponível em: <<http://revista.udesc.br/index.php/APOTHEKE/index>>. Acesso em: 01 ago. 2016. pp. 92-102.

THORNTON, Alan. The identity of the Artist Teacher. In: \_\_\_\_\_. *Artist, Researcher, Teacher: a study of professional identity in art and education*. Chicago/USA: Intellect, 2013. pp. 47-53. Tradução: Márcia Amaral de Figueiredo.



3

# MICRO PRÁTICAS UNOCHAPECÓ

## Monotipia



**APOTHEKE**  
ESTÚDIO DE  
PINTURA

**Idealização e concepção:**  
**Estúdio de Pintura Apotheke**  
**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Jocielle Lampert**

<http://www.apothekeestudiodepintura.com>



4

Terça, 19 de outubro de 2016  
Horário 19 as 23 HS  
LOCAL: UNOCHAPECÓ/SC  
Curso de Licenciatura em  
Artes Visuais

**Conteúdo:** Estudo de Monotipia a óleo

**Ministrantes:** Marta FaCCO (Mestranda-PPGAV/UDESC)  
e Fábio Wosniak (Doutorando-PPGAV/UDESC).

**Objetivo:** Realizar prática de monotipia usando tinta a óleo e estudos de cor, refletindo sobre valores tonais e construção de paleta. A prática propõe exercícios a partir de imagens impressas (levadas pelo ministrante da micro-prática).

### **Exercícios propostos:**

- 1- Diálogo sobre os materiais que serão utilizados e a prática de monotipia.
- 2- Apresentação de trabalhos já realizados pelos integrantes do APOTHEKE e de artistas referência.
- 3- Construção da paleta e estudo de valores tonais p/b.
- 4- Produção de monotipias a partir de imagem referência utilizando-se dos estudos sobre escala de cores e paleta.



5



6

**Lista de materiais que deverão ser levados pelos selecionados:**

- tinta óleo nas cores preto e branco
- óleo de linhaça
- paleta
- materiais de limpeza (terebintina ou outro solvente , papel ou pano de limpeza, )
- pincéis diversos para tinta óleo
- colher de pau
- papéis de gramaturas diversas (japonês é o mais indicado ou preferencialmente mais finos, os de maior gramatura são aconselhados para impressão em prensa)



7

**Referências:**

Artista: Wolf Kahn  
<http://www.wolfkahn.com>  
<https://vimeo.com/15130724>  
<https://vimeo.com/77727977>

Artista: Mary Beth McKenzie  
<http://www.marybethmckenzie.com/monotypes.html>

AYRES, Julia. **Monotypes:** mediums and methods for painterly printmaking. New York: Watson Gupstill, 2001.



8

## Colagem



**APOTHEKE**  
ESTÚDIO DE  
PINTURA

**Idealização e concepção:**  
**Estúdio de Pintura Apotheke**  
**Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Jocielle Lampert**  
<http://www.apothekeestudiodepintura.com>

Terça, 18 de outubro de 2016  
Horário 19 as 23 HS  
LOCAL: UNOCHAPECÓ/SC  
Curso de Licenciatura em  
Artes Visuais



\*\*É necessário desenvolver a prática em um espaço de ateliê (preferencialmente de pintura).

**Conteúdo:** Micro Prática de Colagem

**Ministrante:** Marta FACCÓ (Mestranda-PPGAV/UEDESC) e Fábio Wosniak (Doutorando-PPGAV/UEDESC).



**Objetivo:** Realizar práticas de colagens refletindo sobre composição (figura fundo) de um Still Life, compreendendo os valores tonais.

### Exercícios propostos:

- 1 - Realizar observação de modelo (natureza morta), compreendendo luz, cor e volume. Atente para 11 valores tonais.
- 2 - Usando imagens de revistas componha figura fundo (planos).
- 3 - Avaliação do processo.



10

11



**Lista de materiais que deverão ser levados pelos selecionados:**

- Cola (sem ácido) preferencialmente, tesoura, pinças para papel
- Revistas e jornais
- Papéis coloridos (cores primárias, cinzas, branco e preto)
- Suporte (papel de alta gramatura) similar ao papel para aquarela

**Referências:**

Nathaniel Whitcomb  
<http://nathanielwhitcomb.com> Seb Jarnot  
<http://www.sebjarnot.com/gallery/what-means/collage/> Sergei Sviatchenko  
<http://www.sviatchenko.dk> Liam Crockard  
[https://www.flickr.com/photos/37768811@N06/sets/72157617358\\_097846/](https://www.flickr.com/photos/37768811@N06/sets/72157617358_097846/)

**RELATO DE EXPERIÊNCIA**

Durante os dois dias em que ministrei micro práticas para alunos de licenciatura em Artes Visuais pela Unochapecó com meu colega, pude perceber o quanto é relevante para o artista/professor o saber/fazer da experiência nas práticas pedagógicas. Começamos pelo momento em que as referências para pesquisa são apontadas, seguindo pela apresentação do material e métodos utilizados por alguns artistas em suas práticas. Ter conhecimento sobre o que se está falando é essencial para que o aluno crie sua metodologia a partir de alguma coisa. Levar exemplos vivos de erros e acertos também é algo primoroso para enriquecer uma aula e cativar seus alunos para a prática.

Minha experiência como artista/professora com aqueles alunos fez com que eu acreditasse no potencial do saber/fazer da Arte como ferramenta na construção de conhecimento através do ensino/aprendizagem. A receptividade com que abraçaram a proposta de trabalho e a maneira como se dedicaram a resolver seus próprios problemas, brincando e experimentando sem medo de errar, mostrou-me que a experiência das práticas de ateliê poderá contribuir para a construção do sujeito, pois, enquanto descobrem seus métodos para executar suas práticas artísticas, refletem sobre suas práticas pedagógicas.

Era comum ouvir entre eles as frases: "Que legal! Vou experimentar fazer com meus alunos!"; ou: "Será que dá pra fazer com tinta guache com os pequenos?"; ou então: "Pensei em levar várias revistas pra escola para fazer colagem." Não que se espere o mesmo tipo de prática, nem que se proponha que os alunos a imitem, mas ver que estão se questionando sobre sua atuação como professores, pensando em novas práticas, já foi bastante válido. E também ver que existem outras metodologias de ensino e propiciar um dia de Arte como Experiência para eles foi gratificante para uma artista/professora em processo.

## NARRATIVAS VISUAIS DE UMA ESCOLA



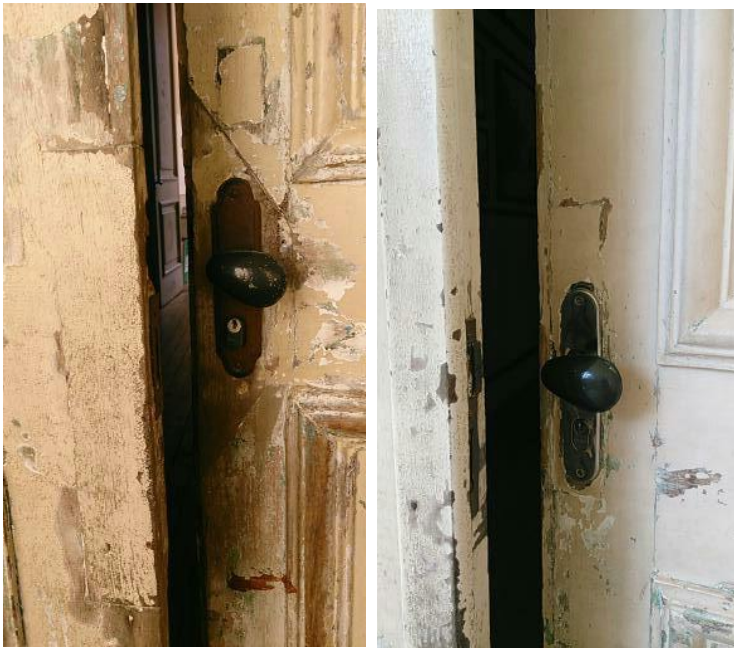
12

O QUE NÓS  
NÃO VEMOS?



13





15



E      Ensino e  
S      aprendizado  
C  
O      SER  
L      ESTAR  
A      SENTIR



Mapeamento visual realizado na EEB  
Lauro Müller, Centro de Florianópolis/SC.

### **NARRATIVAS**

Olhar o espaço da escola e buscar ressonâncias;  
Encontro almas esquecidas, empobrecidas, ignoradas;  
Imagens belas mergulhadas num abismo  
sombrio, silencioso e profundo;  
Caminhos longos marcados por desafios  
ao ensino;  
Recortes de um tempo que se estagnou,  
ferindo e engolindo seus ocupantes;  
No fundo da sala, a esperança corre e  
grita pelos corredores longos que dão  
acesso ao jardim;



Ah, o jardim! Como seria bom se ecoasse  
cantigas de crianças;  
Os pássaros já não pousam mais ali, e as  
formigas desviaram seu caminho;  
Mas a porta continua entreaberta,  
mesmo que o tempo tenha arranhado  
seu esplendor;  
A cadeira vazia aguarda um despertar  
de conhecimento;  
Ocupação de um lugar que um dia já foi  
tomado de susto, no ímpeto;  
Vestígios, manchas, impressões e  
decalques de um tempo/espço  
impregnado e obsoleto;  
Entre o dentro e o fora habitam segredos;  
E o desejo de avistar ao longe um navio  
de novidades que chega e atraca no  
porto é alimentado a cada dia.





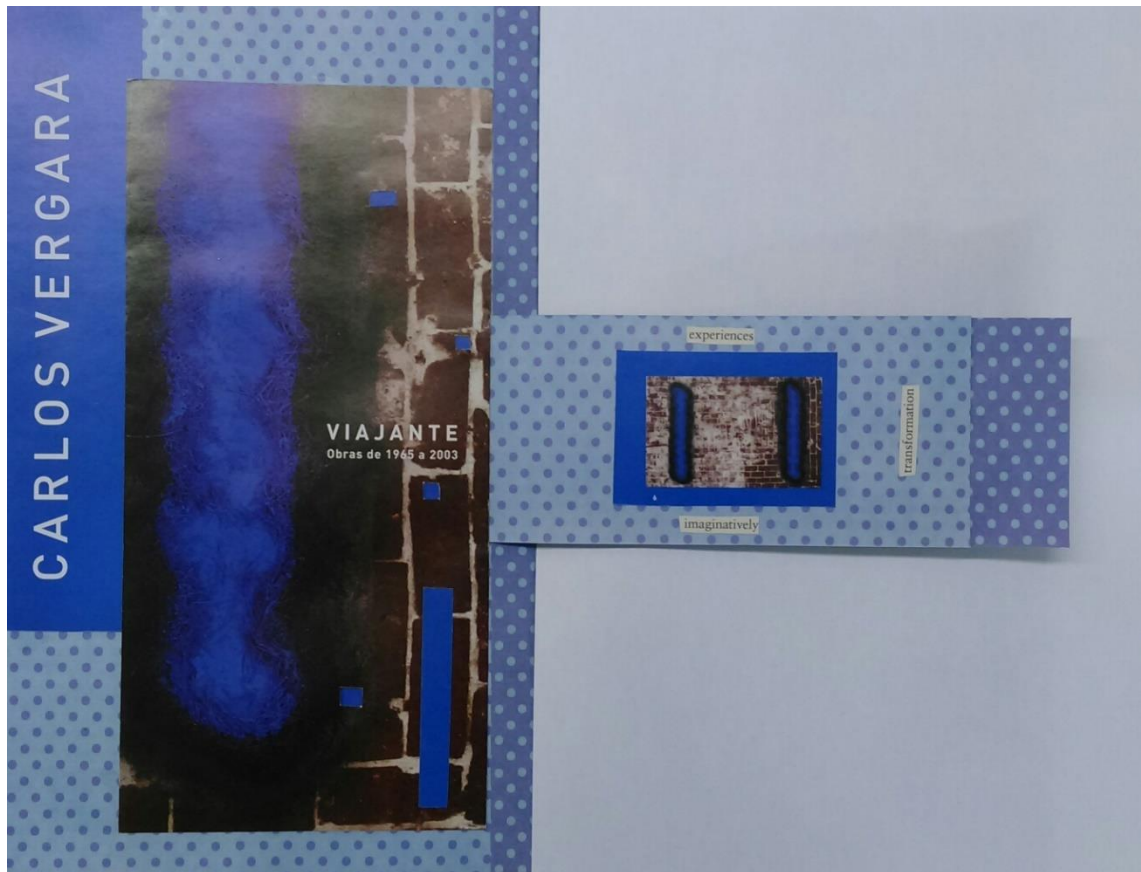
17

VER

ESTAR

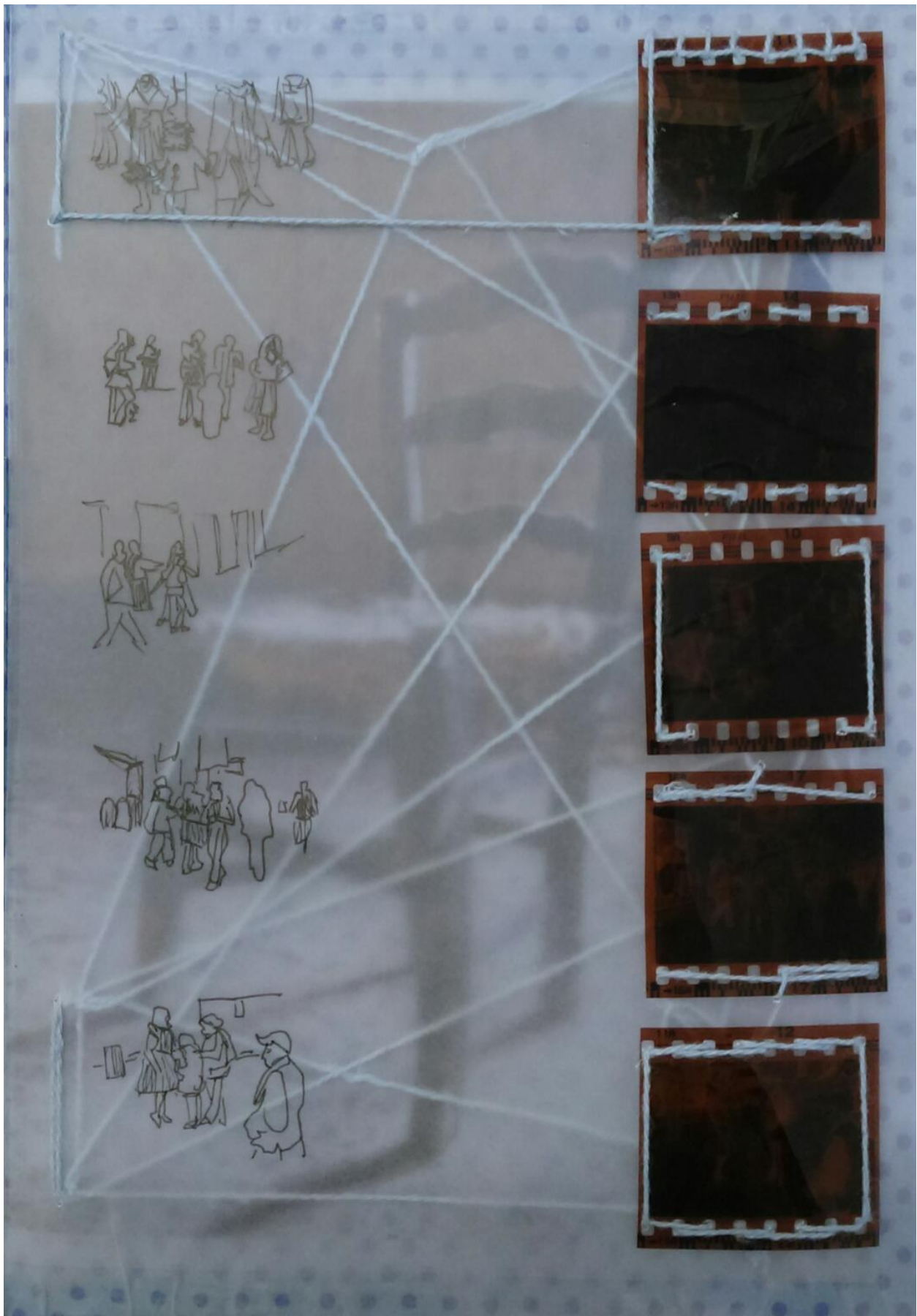
SENTIR

## DESAFIO SER ARTISTA PROFESSOR



18





## ARTE COMO EXPERIÊNCIA - John Dewey



### TER UMA EXPERIÊNCIA

- A experiência ocorre em um processo contínuo, pois vivemos e interagimos com o mundo o tempo todo, faz parte do processo de viver.
- Toda experiência é resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive.

Sujeito + Ambiente = Experiência

PORÉM:

Muitas vezes a experiência vivida é incipiente

- Iniciante
- Principiante

Assim as coisas são experimentadas, mas não de modo a ter uma experiência singular.

- Há distração e dispersão

discordam entre si



### EXPERIÊNCIAS REAIS

- No sentido de vital de experiências vividas,
- Que nos causam marcas e lembranças,
- Algo de tremenda importância que nos faz dizer: "isso é que foi uma experiência",
- Distinguem-se do que veio antes e depois,
- Experimentação sem consciência, percepção e aceção do ato.
- ❖ Em uma experiência o fluxo vai de algo para algo, uma parte leva a outra, dá continuidade, ganha distinção entre si,
- ❖ Nessas experiências cada parte flui livremente, sem interrupções e sem vazios não preenchidos.
- ✓ *ACONTECIMENTOS*

### EXPERIÊNCIA SINGULAR

- É sempre uma experiência estética consciente: perceber, interpretar, compreender;
- O material vivenciado faz o percurso até sua consecução, sem interrupções;
- Por causa da fusão contínua: não há buracos, junções mecânicas nem centros mortos;
- Há pausas e lugares de repouso, que pontuam e definem a qualidade do movimento;
- A aceleração contínua é esbaforida e impede que as partes adquiram distinção;
- Seu encerramento é uma consumação e nunca uma cessação, e o percurso é o ponto mais importante desta experiência;
- Cada lugar de repouso na experiência é um vivenciar em que são absorvidas e incorporadas as sequências de atos anteriores: depressa demais experiência torna-se agitada, superficial e confusa; lenta demais, experiência morre na inanição.

As pausas conferem variedade e movimento, protegendo o trabalho da monotonia e das repetições inúteis.

As vivências experimentadas correspondem ao ritmo e proporcionam unidade, protegem o trabalho da falta de propósito de uma mera sucessão de excitações.

□ A experiência singular é única e impossível de ser vivida e sentida igualmente por outra pessoa, mesmo que se submeta a fazer o mesmo processo, pois sempre será diferente para cada um.

❖ A experiência singular tem uma unidade que lhe confere seu nome: Aquela refeição, aquela tempestade, aquele rompimento de amizade... Tem uma qualidade ímpar;

Não é afetiva, prática nem intelectual, esses termos nomeiam distinções.

#### **EXPERIÊNCIA INTELECTUAL**

- Não é uma experiência singular, pois consiste em ficar no mundo das ideias;
- Conclusões intelectuais que consistem em sinais e símbolos sem qualidade intrínseca própria, mas que podem ser qualitativamente vivenciadas;
- Precisa exibir um processo estético para ser completo;
- Conclusão tem valor por si só, (fórmula ou verdade).

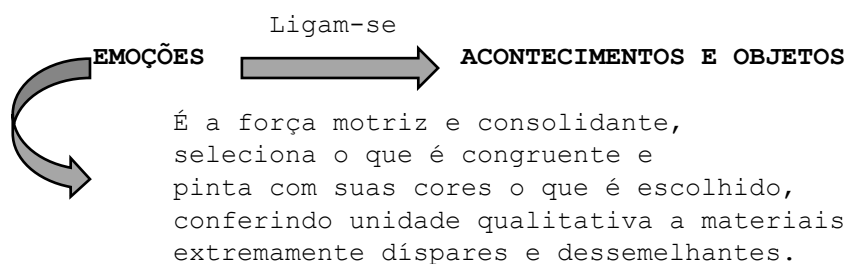
#### **EXPERIÊNCIA ESTÉTICA**

- Se experiência é o que nos acontece, nos atravessa e nos toca, nós somos o território de passagem, o espaço onde as coisas acontecem;
- Para tornarmos essas experiências ímpares precisamos estar abertos e suscetíveis ao novo e conscientes das circunstâncias que nos interferem;
- Na experiência estética integral existe forma, organização dinâmica:
  - \*início, desenvolvimento e consumação;
  - \*é ingerido e digerido pela interação;
  - \*é como respirar, tem ritmos de absorções e expulsões;
  - \*intervalos, pausas entre uma fase cessada e o início de outra.

Experiência da pedra morro abaixo:

- A pedra tem uma experiência com qualidade estética;
- Mesmo largando outra pedra morro abaixo, não irá ter a mesma experiência.

- **Intelectual ou prática:** nenhuma experiência de nenhum tipo constitui uma unidade, a menos que tenha qualidade estética;
- **Inimigos do estético:** não são o prático nem o intelectual, mas a monotonia, a desatenção e a submissão.



- Quando significativas, as emoções são qualidades de uma experiência complexa;
- A experiência é afetiva, mas nela não existem coisas separadas, chamadas emoções.

### **ENTREVISTA DE EMPREGO**

- Quando é sempre igual, com anotações e registros tipo contábil, sem possibilidade de interação entre os dois, com perguntas padronizadas é uma entrevista mecânica, sem experiência, (aulas sem experiências);
- Uma experiência tem padrão e estrutura, porque não apenas é uma alternância do fazer e estar sujeito a algo, mas, a ação e sua consequência devem estar unidas na percepção, essa relação é que confere significado;
- Os conteúdos das relações medem o conteúdo significativo de uma experiência;
  - Experiências infantis
- A experiência de uma criança pode ser intensa, mas falta a base das experiências anteriores. As relações entre o estar sujeito a algo e o fazer são mal-apreendidas, a experiência não tem grande profundidade;
- A experiência é limitada pelas causas que interferem na percepção das relações entre o estar sujeito e o fazer;
- Excesso do fazer ou da receptividade daquilo a que é submetido, causa desequilíbrio e torna a experiência parcial e distorcida, significado falso;

EXPERIÊNCIA  TEMPO  PERCEPÇÃO

- ❖ Pintor tem consciência do que faz, cada pincelada, e para onde vai seguir o trabalho.



- Ao separar as duas palavras tem-se de um lado:
  - \* ver a arte como algo que se superpõe ao material estético, e de outro
  - \* leva a suposição de que, como a arte é um processo de criação, a percepção dela e o prazer que dela se extrai nada têm em comum com o ato criativo.
- Experiência entre o agir e o ficar sujeito a algo, indicam que a distinção entre o estético e o artístico não pode ser levada a ponto de se tornar uma separação;
- A concepção da experiência consciente como a percepção de uma relação entre o fazer e estar sujeito a algo permite compreender a ligação da arte como produção, por um lado, e a percepção e apreciação como prazer, por outro, mantêm entre si;
- O ato estético tem a ver com ter consciência;
- Toda a arte faz algo com algum material físico, o corpo ou alguma coisa externa a ele, com ou sem instrumentos, com vistas à produção de algo visível, audível ou tangível;
- Para ser verdadeiramente artística, uma obra também tem que ser estética, ou seja, moldada para uma percepção receptiva e prazerosa;
- Se sua percepção não for também de natureza estética, seu reconhecimento será monótono e frio (processo mecânico);

- **O que faz uma experiência ser uma experiência em arte é a união da relação e percepção entre o agir e o sofrer, entre a energia de saída e entrada, entre o fazer e estar sujeito a algo;**
- A experiência do ato estético tem a ver com consciência e está ligada ao seu sentido estrito à experiência de criar, apoiando-se em proporções e equilíbrios, controlados por um senso refinado das relações entre o mundo e o corpo;
- Uma experiência com qualidade estética será um trabalho realizado com relações qualitativas da percepção, compreensão e interpretação do material recolhido durante o processo de uma experiência singular significativa;
- Há um componente de paixão em toda percepção estética, mas quando somos tomados pela paixão, medo, raiva, ciúme extremo, a experiência é inestética;
- Um objeto é peculiar e predominantemente estético, e gera um prazer de percepção estética, quando os fatores de determinação dessa experiência singular se elevam acima da limiar percepção e se tornam manifestos por eles mesmos.

#### **TRABALHO CRIATIVO EM ARTE**

- Uma dose incrível de observação e do tipo de inteligência exercido na percepção de relações qualitativas;
- Receptividade (não é passividade);
- Reconhecimento (perceber não é reconhecer), é o começo do ato de percepção, não há emoção;
- A fase estética ou vivencial da experiência é receptiva;
- Percepção é um ato de saída de energia para receber e não de retenção;
- Quando somos passivos diante de uma cena ela nos domina, e por falta de atividade de resposta não percebemos aquilo que nos pressiona, temos que reuni-las em um receptivo para absorver;
- Para perceber o espectador ou observador tem que criar a sua experiência;
- Em uma experiência artístico-estética a relação controla ao mesmo tempo o fazer e a percepção, a mão e o olho.

**\*separadas** —————> **mecânica**  
**\* juntas** —————> **expressão emocional guiada por um propósito**

- O artista é alguém dotado de poderes de execução e sensibilidade inusitada, essa sensibilidade também orienta seus atos e criações;
- Quando o artista não aperfeiçoa uma nova visão em seu processo de fazer age mecanicamente e repete o velho modelo;
- Habilidade artística precisa de amor e paixão pelo que se faz.

#### **REFERÊNCIA:**

DEWEY, John. Arte como Experiência. São Paulo: Martins Fonte, 2010, p. 109-141.

**\*Anotações e reflexões sobre o estudo do texto "Ter uma experiência", p. 109-141.**

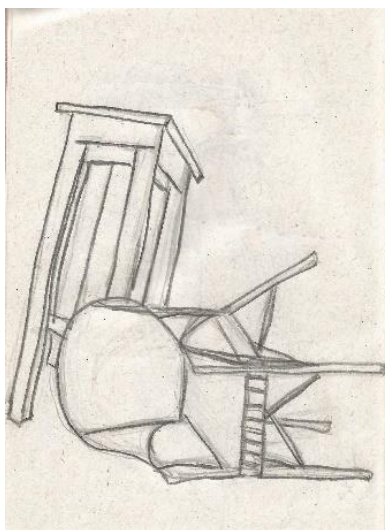
## O ESPAÇO DO ATELÊ COMO CAMPO DE PROCESSAMENTO

Seminário temático especial - Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Flávia Duzzo

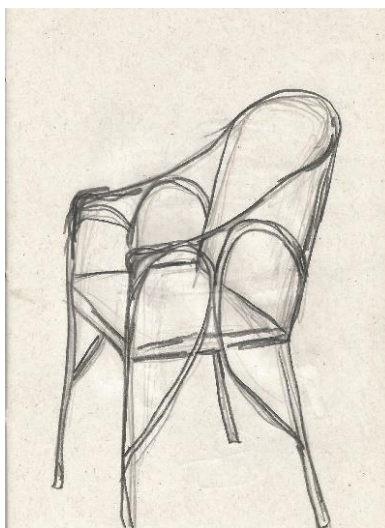
**SEMINÁRIO:** O espaço do ateliê como campo de processamento, configuração, materialização da obra. A fatura do trabalho em artes. O artista como criador e espectador.



20



21



22

O ateliê configura-se para alguns artistas como um lugar de refúgio, de descobertas, de transformações, desdobramentos. Lugar de criação, produção, reflexão, ou onde as coisas realmente acontecem. Para outros é um lugar mágico, onde tudo faz sentido ou busca-se um sentido próprio. No vídeo *Seis Lições de Desenho*, de William Kentridge, o artista vê esse ateliê como um campo de processamento, um constante fazer e olhar, apropriando-se desse espaço e transformando-o em um tempo de distância percorrida no ateliê.

Já o artista Giacometti vê nesse ateliê o lugar de onde as figuras emergem, brotam, ressuscitam, ganham força através da lapidação dos excessos; a busca por descobrir a ferida secreta e deixá-la exposta. Enquanto isso, no meu ateliê, esse tempo de processamento acontece pela disposição e apropriação do material.

Ao falar dessa fatura do trabalho como materialização da obra, apontamos para a poiética que constitui esse fazer artístico, a reflexão sobre o processo criativo. Segundo o filósofo francês René Passeron (2004), a poiética é vista como a reflexão essencial sobre a conduta criadora. A poiética não é a criação, mas o pensamento possível da criação, uma ciência da observação, enquanto a estética se constitui como a reflexão sobre o sentir (o sensível) no processo cognitivo que perpassa sobre a construção da obra.

É no espaço do ateliê que acontecem as conexões entre esse saber/sentir da experiência, ensaiada pela estética nos processos mentais cognitivos do trabalho artístico: “A colisão entre o material e a ideia” (KENTRIDGE, 2012).

Em seu ateliê, William Kentridge apropria-se de diversos objetos para constituir elos entre seu fazer artístico, o tempo, o movimento e a articulação do corpo no espaço. Vejamos o momento em que ele diz: “Eu me filmo caminhando, passando por cima de uma cadeira”. Ele fotografa vinte e quatro vezes sucessões de movimentos em diversos estágios, pé se erguendo, perna se levantado sobre a cadeira, pé se apoiando no assento da cadeira..., juntando as imagens em um vídeo e criando uma repetição de cena que favorece o prazer do engano. Entre esse objeto de apropriação, a cadeira e o efeito primário da cena existem mais do que um efeito mecânico, e o convite no ateliê é acompanhar esse ‘mais’.

Andando pelo espaço do ateliê deparo-me com objetos que me são pertinentes: nove cadeiras. Fazemos elos atemporais (eu e o objeto), fluxos contínuos de um devir cadeira que se conectam e reconectam a experiências anteriores, criando situações de confronto com o material disponível. “[...] a obra será o produto ambíguo de uma luta entre a subjetividade do artista e as necessidades técnicas do material” (PASSERON, 1997, p. 109).

As cadeiras presentes nos vídeos de W. K. instigam-me a refletir sobre essa apropriação do objeto nesse espaço do estúdio e as afecções produzidas por esses objetos. Quando faz alusão à Caverna de Platão, o artista exhibe sombras de pessoas carregando objetos, entre eles várias carregando cadeiras. Quando ele filma seu caminhar sob a cadeira, sem cessar, ficamos à espera de um tropeço. Quando equilibra uma cadeira com a ponta do dedo indicador até ela flutuar pelo estúdio, em “Viagem à Lua”, brinca com o tempo e o espaço da matéria.



Na filmagem em que caminham pelo ateliê ele e a modelo nua, de um lado para o outro, depois seguindo de encontro a uma cadeira em que se senta e a modelo se aproxima, a cena parece parar o tempo para um registro, apresenta-se uma lacuna. E em outro momento, quando uma cadeira se encontra deitada no chão do ateliê, junto a um banco alto de madeira com assento quadrado, que já serviu de mesa de apoio em outra situação, enquanto o artista se movimenta ao fundo buscando encontrar o trabalho, sugere-se uma cena de indiferença ao objeto que ali presente observa tudo e também se afeta com aquelas manifestações.

Noutro momento temos a cena do <sup>23</sup> artista andando em direção à cadeira:

senta-se, pega um livro, abre, folheia, toma um café; a cafeteira também está presente na cena e confabula sobre esse artista. Logo ele começa a desenhar sobre as páginas do livro, constrói e desconstrói a imagem da Lua. Seguindo, temos um desenho feito a carvão, em uma lauda de um livro, de sua modelo nua sentada em uma cadeira, de pernas cruzadas, como se repousasse e pousasse para mais um trabalho.

Em todas essas situações citadas e outras mais, W. K. reserva um lugar particular para as cadeiras. Reflito sobre qual seria o grau de significação e de importância da cadeira em seu processo de criação, e o porquê deste objeto estar presente em tantos momentos na construção de seu pensar artístico, enquanto entendimento de sua poética. Durante essas reflexões, considero a cadeira como epistêmica em sua conduta criadora, pois se relaciona tanto no modo empírico, baseado na experiência das afecções, quanto pelo modo racionalista, como objeto utilitário existente. Apresentam-se, nesse embate, relações que estabelecem entre o sujeito indagativo e o objeto inerte polaridades distintas do processo cognitivo. A cadeira, que chamarei de objeto epistêmico, relaciona-se com o sujeito sob a forma de afecções, produzindo um embate de forças que às vezes se associam e em outros momentos se repelem, de acordo com a escolha feita pelo corpo vibrátil desse sujeito, impregnando todo o material e interferindo no resultado do trabalho proposto.

Enfim, acredita-se que nos trabalhos de W.

K. a cadeira configura-se como um elo entre um tempo e um espaço do ateliê e funciona como uma ferramenta impulsionadora da sua conduta criadora através da potência latente impregnada no objeto. Essa potência só poderá ser desvelada pelo artista quando confrontada com seus desejos.

## Referências

GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. Tradução: Célia Euvaldo. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

KENTRIDGE, William. *Seis lições de desenho*. DVD - Instituto Moreira Salles, 2012.

PASSERON, René. A poética em questão. *Revista Porto Arte*, v. 13, n. 21, pp. 3-15, maio 2004. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS, 2004.

\_\_\_\_\_. Da estética à poética. *Revista Porto Arte*, v. 8, n. 15, pp. 103-116, nov. 1997. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS.





PROJETO ALBERS

**A EXPERIÊNCIA DA INTERAÇÃO DAS CORES**

**NOS OBJETOS EPISTÊMICOS**

JUSTIFICATIVA

As razões determinantes pelas quais se justificam a realização deste projeto decorrem de uma preocupação com a visibilidade dos Objetos Epistêmicos, assim como a produção de subjetividades e o modo de ver/olhar/sentir desse sujeito, desse "Outro", apoiando-se em uma experiência entre o agir e o ficar sujeito a algo. Pensando Experiência = Tempo = Percepção.

Esse indivíduo que se encontra em constante estado de individuação e subjetivação é o resultado de certas potencialidades presentes no campo de imanência, que, por conseguinte, resulta das escolhas feitas por ele. Essas escolhas partem do princípio dos campos de subjetivação desse sujeito que, como resultado, sofrem atualizações devido aos acontecimentos e às afecções produzidas durante o percurso. Os acontecimentos, por serem um conjunto de forças, afetam e serão afetados o tempo todo pelo sujeito e pelo ambiente, influenciando assim nos modos de produção de individuação e

subjetivação, e conseqüentemente nos modos de visibilidade desse objeto.

- Individuação: Processo que articula simultaneamente a existência do indivíduo e o meio.

- Subjetivação: Articula sujeito e coletivo social.

-Objetos Epistêmicos: Relativo à episteme (conhecimento ou saber como um tipo de experiência); puramente intelectual ou cognitivo, objetos impregnados de um conjunto de conhecimentos centrado em um determinado intervalo de tempo, relacionado com a metafísica, a lógica e a filosofia. O sujeito epistêmico sempre quer ser o centro das atenções.

*[...] "objetos epistêmicos" essas entidades ambíguas que se manifestam em mundos desencantados, mas às quais aqueles humanos que interagem com elas não podem deixar de atribuir – ainda que fugazmente ou de modo incompleto – as capacidades de sensibilidade e reflexividade, de experiência e de memória que são atributos normais dos seres vivos, mas que o moderno havia considerado estranho ao campo dos objetos. Eles são "caracteristicamente abertos, geradores de interrogações e complexos. Trata-se mais de processos e projeções que de coisas definidas. A observação e investigação os revelam aumentando em vez de reduzindo sua complexidade"<sup>3</sup>. Daí ser preciso*

---

<sup>3</sup> LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes*. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Martins Fonte – selo

Martins, 2012 (p. 63). In: KNORR CETINA, Karin. "Objectual practice". In: SCHATKI, Theodore R.; KNORR CETINA, Karin; SAVIGNY, Eike Von (eds.).

caracterizá-lo “em termos de uma carência de completude em seu ser, que lhes retira muito da integridade, da solidez e do caráter de coisa que apresentam em nossa concepção cotidiana”<sup>4</sup>. Eles resistem de uma maneira singular à disposição que aborda o campo da objetividade, como se estivesse povoado exclusivamente por “caixas fechadas”. Os “objetos epistêmicos”, na verdade, “parecem ter a capacidade de se desenvolver indefinidamente”, e deveriam ser comparados a “caixotes abertos cheios de arquivos que se estendem indefinidamente na escuridão de um armário”<sup>5</sup>. Por isso, eles “não podem ser nunca completamente alcançados”; porque “nunca são, se assim preferir, eles mesmos”: porque os caracteriza uma “falta de objetividade e completude em seu ser” que faz com que devam ser concebidos ao mesmo tempo como “instâncias materiais” e como “estruturas de ausências que se desenvolvem” e que continuamente ‘exploram’ e ‘se transformam’ em outra coisa, e se definem tanto pelo que não são (mas que terão convertido em algum momento) quanto pelo que são”<sup>6</sup>, de maneira que cada uma de suas configurações momentâneas se expõe como se estivesse “em lugar de uma carência mais básica de objeto”<sup>7,8</sup>.

## OBJETIVOS

Objetivo geral:

- Refletir sobre os modos de (des)construção desta cadeira no âmbito do Ser/Estar/Sentir.
- Revelar, através do objeto cadeira, a existência de um sensível impregnado em objeto epistêmico,

expandindo a manifestação de um corpo vibrátil.

Objetivo específico:

- Trabalhar a percepção através da interação das cores e a relação direta que tem com a visualidade do objeto.

## PROBLEMA DE PESQUISA

Como a interação das cores proposta por Josef Albers poderá contribuir para a percepção e visibilidade dos objetos epistêmicos e dará empoderamento a eles, a fim de que uma pesquisa baseada em arte tenha experiências significativas?

## REFERENCIAL TEÓRICO

Acredita-se que através dos objetos epistêmicos, neste caso a cadeira, pode-se abrir uma possibilidade de experiência em Artes Visuais apoiando-se nos conceitos de Arte como Experiência de John Dewey, em que “[...] toda experiência é resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo em que ela vive” (DEWEY, 2010, p. 122). A revelação dessa memória/narrativa entre objetos e pessoas propõe uma construção de um olhar artístico, crítico e reflexivo sobre

The Practice Turn in Contemporary Theory. Nova York: Routledge, 2001, p. 181.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>6</sup> *Ibid.*, respectivamente pp. 64 e 182.

<sup>7</sup> LADDAGA, Reinaldo. *Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes*. Tradução:

Magda Lopes. São Paulo: Martins Fonte – selo Martins, 2012 (p. 64). In: KONRR CETINA, karin; BRUGGER, Urs. “The Market as an Object of Attachment: Exploring Postsocial Relations in Financial Markets sobre”. *Canadian Journal of Sociology*, v. 25, n. 2, 2000, p. 147.

<sup>8</sup> Citação feita pelo autor em nota de rodapé.

como as emoções (afetos) ligam-se aos acontecimentos e aos objetos desse lugar/espço e causam afecções ao Outro.

[...] as emoções ligam-se a acontecimentos e objetos em seu movimento. Não são privadas, a não ser em casos patológicos. E até uma emoção 'anobjetal' exige algo além dela mesma a que se prender, e por isso, gera prontamente uma ilusão, na falta de algo real" (DEWEY, 2010, p. 119).

Assim, a cadeira transforma-se em um possível objeto potencializador de individuação e gerador de forças libertadoras do corpo, de uma memória ausente, mas que estará sempre presente de um modo subjetivo. A cadeira, após um convívio latente com seres humanos, é capaz de absorver sensibilidades e ganhar uma vida paralela particular, levando-a a revelar grande saberes, não só cotidianos sobre quem as ocupou, mas também afetividades e sensibilidades mais íntimas através da ativação do corpo sensível que nelas habitam. Surge, então, a exteriorização do "corpo vibrátil", que é "a expressão daquilo que o atravessa" (ROLNIK, 2011, p. 16). É uma parte do "corpo que alcança o invisível" (ROLNIK, 2011, p. 164). O corpo sensível confabula uma simulação de sentidos possíveis causando efeitos e reações no corpo matéria: uma mistura de afetos sentimentais, estéticos, perceptivos, cognitivos, atração e repulsa. "Há coisas dentro do corpo que lhe são

estranhas, e há coisas fora dele que lhe pertencem de jure, se não de facto-coisas, portanto de que é preciso tomar posse para que a vida continue" (DEWEY, 2010, p. 144).

## METODOLOGIA

A metodologia baseou-se em construir os exercícios de cores propostos por Josef Albers com papéis coloridos, a fim de absorver com clareza a síntese do exercício. Após isso, o desafio seguiria em desenvolver outros estudos sobre a mesma proposta utilizando-se de outros materiais e técnicas adentrando ao alvo de pesquisa dos Objetos Epistêmicos (a Cadeira). "O objetivo desse tipo de estudo é desenvolver – através da experiência, por tentativa e erro – a percepção da cor" (ALBERS, 2009, p. 3).

PLANO DE TRABALHO (ações realizadas, trabalhos plásticos, micro práticas)

### Exercícios de valores – Estudos de graduação:

- Preto, branco e cinza (colagem papéis, pintura óleo s/ cartão, monotipia e encáustica).

- Marrom (óleo s/ cartão, monotipia, aquarela e mosaico).

- Azul (aquarela).

-Vermelho (colagem, óleo s/ cartão e encáustica tridimensional).

### Fundos invertidos:

- Quando uma cor parece duas (colagem, pintura óleo s/ cartão e encáustica).

### Mistura aditiva e subtrativa:

- Ao serem sobrepostos sugerem transparência com ganho ou perda de luz conforme a cor do fundo (colagem, pintura óleo s/ cartão e mosaico).

### Transparência e ilusão do espaço:

- Mistura ótica de duas cores em gradação (colagens).

### Mistura de cores em papel:

- Na mistura de duas cores temos uma terceira (colagem e pintura óleo s/ cartão).

### Estudo de cores – Intensidade + Luminosidade (cor e brilho):

- Encontrar diversas intensidades de cor dobrando papel (dobradura de cadeira; origami).

### Pensar Pintura no Jardim da Sílvia:

- Pensar pintura através do espaço aberto, fora do ateliê, empoderar outros objetos epistêmicos (desenhos com lápis de cera, grafite e lápis de cor; fotografias).

### Intervalos de cor e transformação:

- Quatro tons de uma cor se equivalem ao valor de intensidade de luz de outros quatro tons de outra cor (colagem).

### Interseção de cores

- Colagens.

### Justaposição de cores Harmonia e Quantidade

- Colagens.

### Desafio com 25 peças quadradas de madeira

- Desenvolver trabalho plástico que interligue: tempo/espaço, experiência, interação das cores, relacional e o sensível como manifestação do corpo vibrátil.

- Mini cadeiras de fios nas cores amarelo, marrom, azul, verde e vermelho.

- Quadrados de madeira com tramas de fios fazendo referência aos assentos das cadeiras em escala tonal.

- Carimbos de cadeiras em rolhas.

### REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

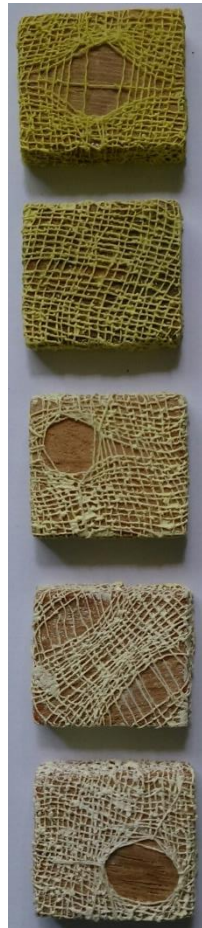
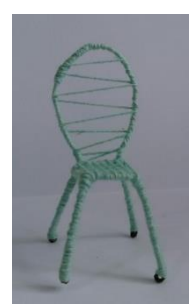
ALBERS, Josef. **A interação da cor**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo; revisão da tradução: Fernando Santos. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 2ª reimpressão. Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

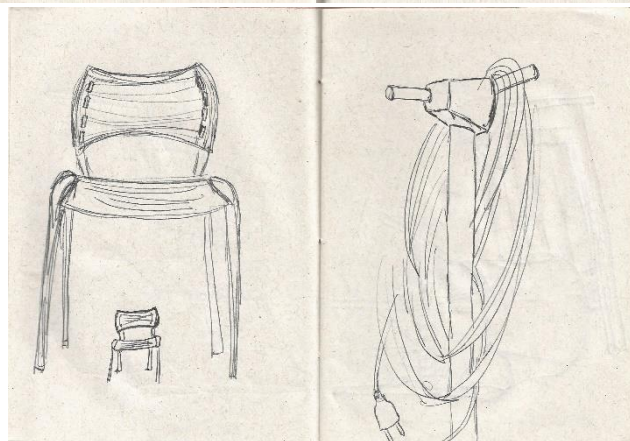
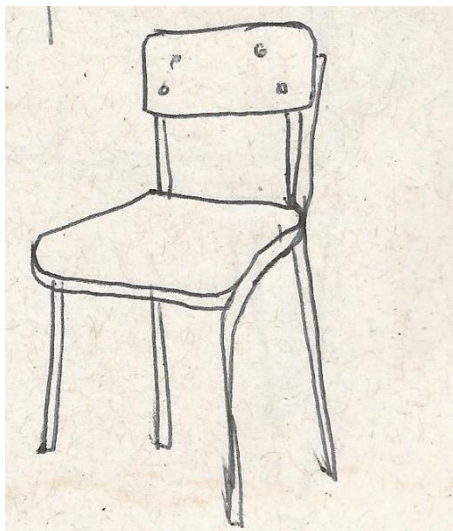
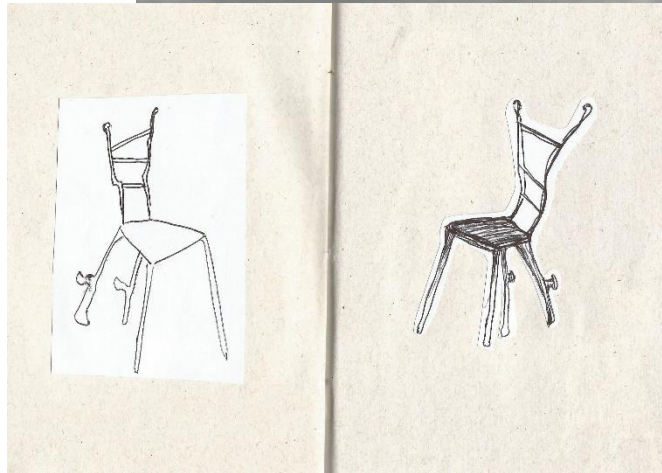
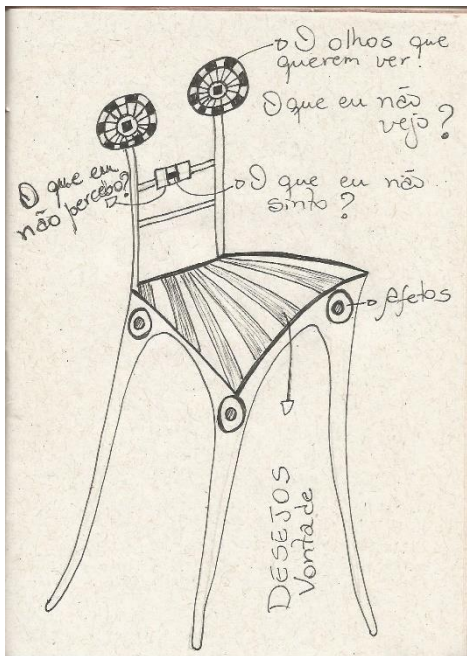
LADDAGA, Reinaldo. **Estética da emergência: a formação de outra cultura das artes**. Tradução: Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2012. In: KNORR CETINA, Karin. "Objectual practice". In: SCHATKI, Theodore R.; KNORR CETINA, Karin; SAVIGNY, Eike Von (eds.). *The Practice Turn in Contemporary Theory*. Nova York: Routledge, 2001.





# ENSAIOS VISUAIS

## Diário Gráfico



## Relatos de experiência

### Colagem com modelo vivo



28

- Construir uma colagem partindo das lições de Hans Hofmann de abstração da figura humana, com modelo vivo.

- Todos recebemos um *kit* com vários papéis, com cores e texturas diferenciadas.

- Desenhar com giz, antes de colar os papéis.

- Observar os três planos da composição.

- Pensar em planos maiores.

- Visualizar as marcações no modelo.

- Relação figura-fundo.

A princípio foi um desafio pensar na abstração da figura humana que se apresentava ali. Relacionar os planos observados com as cores dispostas na composição e pensar de que maneira iria construir a figura do modelo. Após os primeiros rabiscos, a figura começa a surgir e pedir respiros de cores, intervalos, formas, lacunas. Sugiro, então, um contraste. Eis que a figura grita e pede clemência. Não é este! Recorto outro papel, retiro, coloco outro, e assim sigo em movimentos de colocar e retirar pedaços de papéis. Prendo-os com pedaços de fita para que não se soltem até concluir minha ideia.

Acho que está pronto. Distancio-me para avaliar. Não ficou bom. Algo está errado com a figura. Volto a mexer na composição. Dou dois passos para trás novamente e torno a observar. Acredito que agora falta pouco. Preciso retirar algumas formas menores e quebrar algumas linhas do plano de fundo. Assim torno a composição mais harmônica.

Gosto da maneira como se configura o trabalho, mas não estou totalmente convencida de que está pronto e bom. Ainda apresenta problemas, mas a experiência do trabalho foi relevante para uma nova percepção do modelo vivo através de um pensar pintura na colagem.

#### REFERÊNCIA

<http://www.frankocain.com>

<http://www.hanshofmann.org>

<http://www.theartstudentsleague.org>



29

## Monotipia de impressão com modelo vivo



30



31

### Relato de experiência

#### *Monotipia com impressora*

- Fotografia digital da pose do modelo, realizada na hora, impressa na HP jato de tinta em transparência.

- Imagem transferida para o papel japonês ou aquarela levemente umedecido em água destilada e impressa com prensa de gravura.

Brincar com as poses do modelo, abrindo janelas na composição, fotografar uma, duas, três vezes. Olhar através da lente e ver novas possibilidades de enquadramento, pensando em ângulos que acentuem a ideia de recorte, desconfigurando a imagem central do modelo. A cada experiência, uma nova maneira de ver. A percepção é aguçada e outras possibilidades surgem. A imagem da composição do modelo na íntegra parece-me pedir interferência. Faço-a com o próprio dedo e com uma ponta seca. Gosto do efeito.

### Referências

<http://www.marybethmckenzie.com>

[www.jocielelampert.com.br](http://www.jocielelampert.com.br)



32



## Monotipia com tinta óleo



33

### Relato de experiência



34

Prática proposta para refletir sobre o saber/fazer da Arte nas práticas pedagógicas do ensino nas Artes Visuais.

Como descubro meus métodos para soluções plásticas e de que maneira eles me ajudam na construção de práticas de ensino e aprendizagem.

Construir uma imagem sobre uma chapa de acrílico utilizando tinta óleo. Pensar em quantidade de tinta a ser depositada, movimentos de pinceladas, composição de cores e formas, manchas, veladuras da imagem. Tudo isso se torna relevante na hora de fazer uma monotipia, pois a quantidade de tinta e as texturas interferem na qualidade da impressão da imagem. Poderá ser feita mais de uma tiragem, conforme o que a imagem suporta, e na sequência revelam-se o que chamamos de fantasmas da imagem, pois elas irão ficando cada vez menos aparente. A impressão é feita preferencialmente em papel japonês com o *baren* ou colher de pau, com movimentos leves e circulares até a tinta aderir ao papel.



35

### Referências

Artista: Wolf Kahn

<http://www.wolfkahn.com>

Artista: Mary Beth McKenzie

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



## O saber da experiência na Cianotipia

A cianotipia é um método de impressão fotográfica na qual se usam os químicos ferricianeto de potássio e citrato férrico como emulsão para a revelação da imagem a partir do contato. Após algumas camadas dessa solução serem passadas no papel e expostas à luz, a imagem é impressa em negativo nos tons de azul. Minha experiência deu-se a partir de um novo modo<sup>36</sup> de ver/olhar/sentir essa imagem, como potência, a partir da revelação dos químicos. Enquanto esperava que o sol fizesse seu trabalho de revelação, observava as transformações do papel e os tons de azul que surgiam. Imagens veladas, reveladas, imagens que brotavam de uma imensidão de azul, enclausurando momentos particulares de cada cadeira.



37



38





programa  
pós-graduação  
artes visuais  
mestrado  
cent/udesc

