

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

Mártin Rafael Jansen Flores

COR, FIGURA E ABSTRAÇÃO
A construção do espaço na pintura

Porto Alegre

2018

MÁRTIN RAFAEL JANSEN FLORES

COR, FIGURA E ABSTRAÇÃO

A construção do espaço na pintura

Trabalho de conclusão de cursos apresentado ao Departamento de Artes Visuais como requisito parcial para a obtenção do diploma de bacharel em Artes Visuais

Orientação

Profa. Dra. Marilice Villeroy Corona

Membros da banca

Profa. Dra. Ana Maria Albani de Carvalho

Profa. Dra. Marina Bortoluz Polidoro

Porto Alegre

2018

CIP - Catalogação na Publicação

Flores, Martín Rafael Jansen
Cor, figura e abstração : a construção do espaço na
pintura / Martín Rafael Jansen Flores. -- 2018.
80 f.
Orientadora: Marilice Villeroy Corona.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS,
2018.

1. Pintura. 2. Cor. 3. Espaço. 4. Abstração. 5.
Paisagem. I. Corona, Marilice Villeroy, orient. II.
Titulo.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer à minha orientadora, Marilice Villeroy Corona, pela dedicação e empenho na orientação desta monografia; agradeço por todo incentivo à minha produção artística, por sua amizade e presteza.

Às professoras Ana Maria Albani de Carvalho e Marina Bortoluz Polidoro, pelas contribuições ao desenvolvimento deste trabalho e pela disposição em participar da banca examinadora.

Aos professores e colegas do Instituto de Artes pela experiência enriquecedora durante estes anos de graduação.

Aos meus pais, em especial a minha mãe, Sandra, por todo o carinho e apoio incondicional ao longo desta trajetória.

A todos os meus amigos e familiares que compartilharam este caminho de descobertas comigo.

A minha namorada, Giselle, pelo companheirismo em todos estes anos, pela valorização do meu trabalho e pelo suporte na realização desta monografia.

Resumo

Esta monografia tem por objetivo apresentar a pesquisa em Artes Visuais, na linha de pesquisa em Poéticas Visuais, intitulada Cor, Figura e Abstração – a construção do espaço na pintura. Este trabalho traz a análise da produção artística do autor enquanto investiga a cor como principal ferramenta geradora de estímulos perceptivos e sensoriais. Para tanto, discorre sobre a percepção espacial gerada através deste elemento pictórico e através da obra de artistas que se utilizam da cor como instrumento criador da sensação espacial e da construção de profundidade. Investiga a relação figura-fundo e o domínio da figura em relação ao espaço circundante. Ao mesmo passo, tenta promover a integração entre o figurativo e o abstrato e aborda o uso de tecnologia digital na composição da pintura.

Palavras-Chave: Pintura, Cor, Espaço, Percepção, Figura, Abstração, Paisagem

Abstract

This monograph aims to present the research in Visual Arts, in the research line of Visual Poetics, titled Color, Figure and Abstraction – the construction of space in painting. This work brings the analysis of the artistic production of the author while investigating color as the main tool for generating perceptual and sensorial stimuli. For this purpose, discourse about the spatial perception generated by this pictorial element and through the work of artists who use color as an instrument that creates space sensation and the construction of depth. Investigates the figure-background relation and the dominance of the figure regarding the surrounding space. At the same time, it tries to promote the integration between the figurative and the abstract and approaches the use of digital technology in the painting composition.

Keywords: Painting, Color, Space, Perception, Figure, Abstraction, Landscape

Lista de figuras

Fig. 01: Martín Flores, <i>Sem título</i> , 2015, acrílica sobre papel, 59,4 x 42 cm.....	16
Fig. 02: Martín Flores, <i>Contraste I</i> , 2015, acrílica sobre papel, 59,4 x 42 cm.....	16
Fig. 03: Martín Flores, <i>Sem título</i> , 2015, acrílica sobre papel, 42 x 29,8 cm.....	16
Fig. 04: Vincent Van Gogh, <i>Café Noturno na Place Lamartine, em Arles</i> , 1888, óleo sobre tela, 70 x 89 cm, Yale University Art Gallery, New Haven, Estados Unidos.....	17
Fig. 05: Martín Flores. <i>Arara Canindé</i> , 2015, aquarela sobre papel, 24 x 32 cm.....	19
Fig. 06: Martín Flores. <i>Arara</i> , 2015, aquarela sobre papel, 24 x 32 cm.....	19
Fig. 07: Martín Flores. <i>Urso Polar</i> , 2016, acrílica sobre tela, 40 x 65 cm.....	20
Fig. 08: Martín Flores. <i>Urso Polar</i> , 2016, aquarela sobre papel, 24 x 32 cm, coleção particular.....	20
Fig. 09: Martín Flores. <i>Araras</i> , 2016, acrílica sobre tela, 50 x 50 cm.....	21
Fig. 10: Martín Flores. <i>Araras</i> , 2016, óleo sobre tela, 40 x 30 cm.....	21
Fig. 11: Martín Flores. <i>Mar</i> , 2017, nanquim sobre papel, 29 x 21 cm.....	22
Fig. 12: Martín Flores. <i>Cavalos</i> , 2017, aquarela e guache sobre papel, 21 x 29 cm....	23
Fig. 13: Martín Flores. <i>Cavalos</i> , 2017, aquarela e guache sobre papel, 21 x 29 cm....	23
Fig. 14: Martín Flores. <i>Cataratas</i> , 2017, aquarela sobre papel, 32 x 24 cm.....	24
Fig. 15: Martín Flores. <i>Pantanal</i> , em processo, 2018, acrílica sobre tela, 80 x 60 cm...	26
Fig. 16: Martín Flores. <i>O Sono Eterno</i> , em processo, 2018, acrílica sobre tela, 80 x 60 cm.....	27
Fig. 17: Martín Flores. <i>O Sono Eterno</i> , em processo, 2018, acrílica sobre tela, 80 x 60 cm.....	27
Fig. 18: Martín Flores, <i>Pantanal</i> , 2018, acrílica sobre tela, 80 x 60 cm.....	28
Fig. 19: Martín Flores, <i>Sem título</i> , 2015, acrílica sobre papel, 59,4 x 42 cm.....	29
Fig. 20: John Constable, <i>O Cavalo Branco</i> , 1818-1819, óleo sobre tela, 127 x 183 cm, National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos.....	30
Fig. 21: Vincent Van Gogh, <i>Uma Azinhaga Perto de Arles</i> , 1888, óleo sobre tela, 61 x 50 cm, Pomenarian State Museum, Greifswald, Alemanha.....	31
Fig. 22: Algumas fotografias de referência, banco de imagens do autor.....	33
Fig. 23: Águia americana, fotografia, banco de imagens do autor.....	34
Fig. 24: Gato da raça Maine Coon. Fotografia de Robert Sijka.....	34
Fig. 25: Martín Flores. <i>Outono</i> , 2018, acrílica sobre tela, 15 x10 cm.....	34
Fig. 26: Fotografia de referência, banco de imagens do autor.....	35

Fig. 27: Fotografia de referência, banco de imagens do autor.....	35
Fig. 28: Fotografia de referência, banco de imagens do autor.....	36
Fig. 29: Fotografia de referência, banco de imagens do autor	36
Fig. 30: Fotografia de referência, banco de imagens do autor	37
Fig. 31: Fotografia de referência, banco de imagens do autor.....	37
Fig. 32: Fotografia de referência, banco de imagens do autor.....	38
Fig. 33: Fotografia de referência, banco de imagens do autor.....	38
Fig. 34: Paulus Potter. <i>Wolf-Hound</i> , 1650, óleo sobre tela, 96,5 x 132 cm, Hermitage Museum, São Petersburgo, Rússia.....	39
Fig. 35: Caspar David Friedrich, <i>Paisagem Nórdica, Primavera</i> , 1825, óleo sobre tela, 35,3 x 49,1 cm, National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos....	40
Fig. 36: Estudo de composição no software Adobe Photoshop.....	42
Fig. 37: Estudo de composição no software Adobe Photoshop.....	42
Fig. 38: Estudo de composição no software Adobe Photoshop.....	42
Fig. 39: Estudo de composição no software Adobe Photoshop.....	42
Fig. 40: Martín Flores. <i>Sem título</i> , 2018, acrílica sobre tela, 80 x 60 cm.....	43
Fig. 41: Bisão, fotografia, banco de imagens do autor.....	45
Fig. 42: Martín Flores. <i>Bisão</i> , 2018, acrílica sobre tela, 80 x 60 cm.....	45
Fig. 43: Martín Flores. <i>Winter is Coming</i> , em processo, 2018, acrílica sobre tela, 80 x 60 cm.....	46
Fig. 44: Arara vermelha, fotografia, banco de imagens do autor.....	47
Fig. 45: Martín Flores, Fazenda Boa Sorte, Corguinho, MS, Fotografia, 2011.....	48
Fig. 46: Martín Flores, <i>Urso Polar</i> , detalhe, acrílica sobre tela.....	49
Fig. 47: Perspectiva aérea ou atmosférica, fotografia, banco de imagens do autor...	52
Fig. 48: Martín Flores, <i>Winter is Coming</i> , em processo, 2018, acrílica sobre tela, 80 x 60 cm.....	53
Fig. 49: Martín Flores, <i>Urso Polar</i> , em processo, 2016, acrílica sobre tela, 40 x 65 cm...	54
Fig. 50: Martín Flores, <i>Corvo</i> , em processo, 2016, acrílica sobre tela.....	54
Fig. 51: Caspar David Friedrich, <i>Arco de Pedra no Uttewalder Grund</i> , 1801, Sèpia, 70,5 x 50,3 cm, Museum Folkwang, Essen, Alemanha.....	56
Fig. 52: Corte digital da Figura 51.....	56
Fig. 53: Martín Flores. <i>Winter is Coming</i> , 2018, acrílica sobre tela, 80 x 60 cm....	57
Fig. 54: Corte digital da Figura 53.....	57
Fig. 55: Martín Flores, Ilustração digital demonstrando posicionamento dos centros geométrico e perceptivo.....	60

Fig. 56: Mártin Flores, <i>Arara Amarela</i> , 2018, acrílica sobre tela, 40 x 60 cm.....	60
Fig. 57: Mártin Flores, <i>Arara Amarela II</i> , em processo, 2018, acrílica sobre tela, 40 x 60 cm.....	61
Fig. 58: Mártin Flores, <i>Arara Amarela II</i> , em processo, 2018, acrílica sobre tela, 40 x 60 cm.....	61
Fig. 59: Mártin Flores, <i>Arara Amarela II</i> , 2018, acrílica sobre tela, 40 x 60 cm.....	62
Fig. 60: Golfinhos, fotografia, banco de imagens do autor.....	65
Fig. 61: Peixes, fotografia, banco de imagens do autor.....	65
Fig. 62: Mártin Flores, <i>O Sono Eterno</i> , Estudo de composição no software Adobe Photoshop.....	66
Fig. 63: Mártin Flores, <i>O Sono Eterno</i> , Estudo de composição no software Adobe Photoshop.....	66
Fig. 64: Mártin Flores, <i>O Sono Eterno</i> , 2018, acrílica sobre tela, 80 x 60 cm.....	67
Fig. 65: Caspar David Friedrich. <i>Amanhecer nas Montanhas</i> , 1823, óleo sobre tela, 135 x 170 cm, Hermitage Museum, São Petersburgo, Rússia.....	69
Fig. 66: Caspar David Friedrich. <i>O Monge Junto ao Mar</i> , 1808 - 1810, óleo sobre tela, 1,01 x 1,72 cm, Alte Nationalgalerie, Berlim, Alemanha.....	69
Fig. 67: Caspar David Friedrich. <i>Caminhante Sobre o Mar de Névoa</i> , 1818, óleo sobre tela, 98,4 x 74,8 cm, Kunsthalle, Hamburgo, Alemanha.....	70
Fig. 68: Mártin Flores, <i>Furnas da Boa Sorte</i> , Mato Grosso do Sul, Fotografia, 2011...	71
Fig. 68: Mártin Flores, <i>Lobo</i> , 2018, acrílica sobre tela, 40 x 60 cm.....	72
Fig. 70: Willian Turner, <i>Tempestade de Neve – Barco a Vapor na Entrada de um Porto</i> , 1842, óleo sobre tela, 91,4 x 121,9 cm, Tate Britain, Londres, Inglaterra.....	74

Sumário

Introdução	13
1 Breve histórico de minha trajetória	15
1.1 Histórico.....	15
1.2 Considerações sobre a técnica e soluções encontradas.....	25
2 Figurativismo e abstração	33
2.1 De onde surgem as imagens.....	33
2.2 Figura, abstração e espaço.....	39
2.3 Estratégias de união entre figura e fundo.....	41
2.4 A transferência da imagem para a tela.....	44
2.5 Os animais como temática figurativa.....	47
2.5.1 Os animais como símbolos e portadores de significado.....	49
2.6 O papel da cor.....	51
3 O espaço da pintura e na pintura	54
3.1 A construção do espaço.....	54
3.2 Um estudo sobre o retângulo.....	55
3.3 A forma retangular e a percepção espacial.....	58
3.4 Interação da figura com o espaço pictórico.....	64
3.5 A paisagem e as influências do Romantismo.....	68
Considerações Finais	75
Referências	79

Introdução

O presente Trabalho de Conclusão de Curso, *Cor, Figura e Abstração – a construção do espaço na pintura*, é uma abordagem detalhada de meu processo em pintura e tem como tema o uso da cor como principal ferramenta sensorial-perceptiva. Meu objetivo geral ao desenvolver esta pesquisa é investigar de que maneira determinada sensação é transmitida ao observador através das qualidades da cor. Dentro desta possibilidade, meu foco recai sobre a percepção espacial gerada através dos elementos pictóricos. Outro ponto relevante neste estudo é a relação figura-fundo e a força que um elemento figurativo exerce sobre o espaço em que está situado.

Aqui, além de considerar as características da cor na pintura, pretendo analisar questões pictóricas tais como a representação do espaço, contraste e relações cromáticas. Para tanto, além da análise de minhas pinturas, irei pesquisar de que forma outros artistas utilizam a cor, na tentativa de estabelecer um diálogo entre suas obras e minha própria produção, na busca de resoluções para estas questões.

Nas pinturas que compõem esta pesquisa, utilizo tinta acrílica sobre tela. O foco desta produção é a relação entre a paisagem e o elemento figurativo. Opto por compor em telas em sua maioria na posição vertical (5 pinturas), e também na horizontal (3 pinturas) como meio de investigação da construção do espaço bem como da sensação espacial que a pintura pode causar.

Como veremos, uma das mais relevantes características desta investigação foi a busca da união entre figurativo e abstrato. A porção abstrata se dá na própria paisagem representada, e o elemento figurativo está na posterior inserção de animais nesta paisagem. Esta junção figura-abstração foi o resultado de uma longa investigação que começa motivada por questões como as sensações que as cores são capazes de causar no observador. Da abstração pura e com foco no contraste, percorro uma extensa trilha até a abordagem aqui apresentada, que é a sensação e percepção do espaço através da cor.

Em paralelo à produção artística, fiz um levantamento bibliográfico referente ao tema, notas e apontamentos. Minha pesquisa teórica inclui diversos autores que versam a respeito de teoria da cor, representação e construção do espaço, fundamentos da arte, história da arte, teoria da percepção, escritos de artistas, entre outros. Autores nos quais me aponto são Fayga Ostrower, Israel Pedrosa, Giulio Carlo Argan, Pierre Francastel e Joseph Albers. Como referenciais artísticos, baseio-me, entre outros, em Caspar David Friedrich, Vincent Van Gogh e William Turner.

O desenvolvimento deste trabalho se dá através da seguinte estrutura:

No Capítulo I, apresento um breve histórico, demonstrando toda a investigação desde seu início puramente abstrato. Cito outras influências em meu próprio trabalho e os referenciais que impulsionaram minha produção até a etapa atual. Também abordo a delimitação do tema e uma introdução a meu processo artístico.

No Capítulo II estão apresentadas questões relevantes para minha pesquisa, tais como critérios adotados na coleta e catalogação de imagens de referência; conceito e conteúdo sobre a temática animal; e o uso de ferramentas digitais na composição das imagem-base para as pinturas.

No Capítulo III está apresentada a pesquisa referente ao espaço na pintura; minha investigação sobre a forma do retângulo; e a influência da figura na maneira como se percebe espaço e profundidade na composição. Neste capítulo, também discorro sobre a figura como um agente criador de significado e sua integração com a paisagem. Por último, abordo influências e as semelhanças que encontrei entre a minha produção pictórica e o movimento do Romantismo, e de que forma meu trabalho dialoga com os artistas românticos.

Por fim, apresento uma Conclusão breve que abrange os elementos de maior importância e evidência, bem como o apontamento para futuras investigações teórico-práticas das questões pictóricas levantadas ao longo do projeto. Acredito que, ao aprofundar esse estudo, que tem influência direta na minha produção artística, posso aprimorar cada vez mais o meu trabalho e, assim, espero contribuir com o conhecimento, pesquisa e processo de outros artistas que tenham interesse em questões similares.

1 Breve histórico de minha trajetória

1.1 Breve histórico

“Tentei expressar as terríveis paixões humanas com o vermelho e o verde.”¹
(Vincent Van Gogh)

No ano de 2015, durante a disciplina Tópicos Especiais em Pintura II, ministrada pela professora Adriane Hernandez, dei início a uma série de pinturas abstratas com a qual tinha a finalidade de trabalhar e desenvolver as características próprias da pintura, como pincelada e cor. Meu objetivo inicial era seguir durante o ano inteiro de 2015 produzindo estes trabalhos para, mais tarde, utilizar o conhecimento prático e teórico adquirido até então na produção de outras pinturas que seriam figurativas.

Devido a minha grande admiração pelo Impressionismo e suas inovações pictóricas no século XIX – como a forte presença das pinceladas e o trabalho com a cor, as relações de complementaridade, a luz advinda da intensidade da cor, etc. – procurei explorar em meus trabalhos essas características. Posteriormente, fui me interessando por artistas como Claude Monet (1840 – 1926) e outros, não necessariamente impressionistas, como Édouard Manet (1832 – 1883) e, principalmente, Vincent Van Gogh (1853 – 1890) procurando ler a seu respeito na tentativa de compreender seus processos e suas ideias sobre pintura.

Naquele momento, durante o andamento do meu processo de produção, logo dois fatores tornaram-se os principais motivadores de meus trabalhos: o contraste e o uso da cor como meio de expressão e como assunto. Sendo assim, meu interesse não estava na representação de algo figurativamente definido através da pintura, mas em aspectos diretamente relacionados à expressividade da linguagem, tais como

- o uso da cor como um meio de expressão em si;
- a relação entre as cores;
- a impressão que as cores podem causar.

Ao longo do meu processo de trabalho, fui percebendo que, através do uso de cores complementares, é possível causar um impacto direto na percepção do observador quando as cores utilizadas na pintura atingem determinada “vibração” pelo estabelecimento de um forte contraste.

¹ VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Theo**. Porto Alegre: L&PM, 2014, p258.

Assim sendo, comecei a produzir pinturas utilizando cores complementares, em sua grande maioria vermelho e verde (Figuras 1 a 3). Com isso, buscava gerar esta sensação impactante a quem observasse meu trabalho, sem que existisse um reconhecimento figurativo nas pinturas, pois algo que pudesse ser reconhecido ocuparia maior destaque do que a cores e suas relações cromáticas.

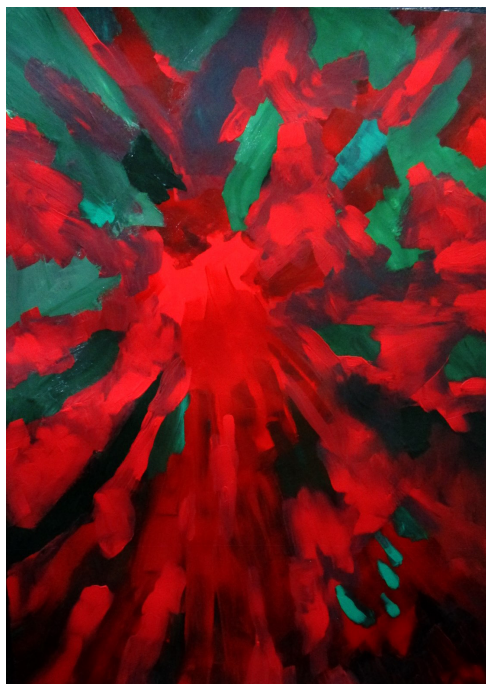


Figura 01:
Mártin Flores
Sem título
2015
Acrílica sobre papel
59,4 x 42 cm.

Dessa forma, procurei criar situações na pintura em que seria possível estabelecer uma relação direta com a percepção visual, indo além do que fosse passível de racionalização, identificação. Minha intenção era a de que o espectador fosse impactado diretamente pelo efeito causado pela interação entre as cores.



Figura 02: Mártin Flores, *Contraste 1*
2015, acrílica sobre papel, 59,4 x 42 cm.



Figura 03: Mártin Flores, *Sem título*
2015, acrílica sobre papel, 42 x 29,8 cm.

Mesmo com foco voltado à abstração, tudo foi feito segundo um planejamento, não deixando as pinturas totalmente entregues às mãos do acaso ou da sorte. As cores têm seus significados, suas relações. Foi nesse momento da pesquisa que adentrei em outro terreno, igualmente interessante, do estudo das cores: sua relação com a geração de emoções e sentimentos. Valendo-me dos questionamentos advindos dessa nova linha de pensamento, elenquei toda uma nova série de hipóteses sobre a expressividade das cores. Alguns destes questionamentos foram os seguintes

- *Seria possível, através das cores, transmitir o estado emocional do próprio artista, ou de alguma situação específica, em uma pintura?*
- *Seria possível produzir uma pintura que fosse capaz de catalisar intencionalmente algum tipo de sensação subjetiva em quem a observa?*

Então, analisando o trabalho de artistas como Van Gogh, percebi que é possível, sim, utilizar as cores para demonstrar uma atmosfera que pode ser um reflexo daquilo que o artista quis representar. Pois, a obra pode ser a representação de algo que não seja físico, como uma emoção, ideia ou sentimento. É claro que não é o objetivo desta pesquisa investigar e mensurar como as cores atingem o espectador, mas pensar nisso, nas relações entre as cores e as minhas sensações, se torna um ponto de partida em meu processo de trabalho. Posso falar da intencionalidade do artista, apenas.

Van Gogh, em uma das cartas enviadas a seu irmão Theo, faz referência a essa expressividade cromática referindo-se à obra *Café Noturno na Place Lamartine, em Arles* (Figura 4), como illustrei com a citação que abre este capítulo.

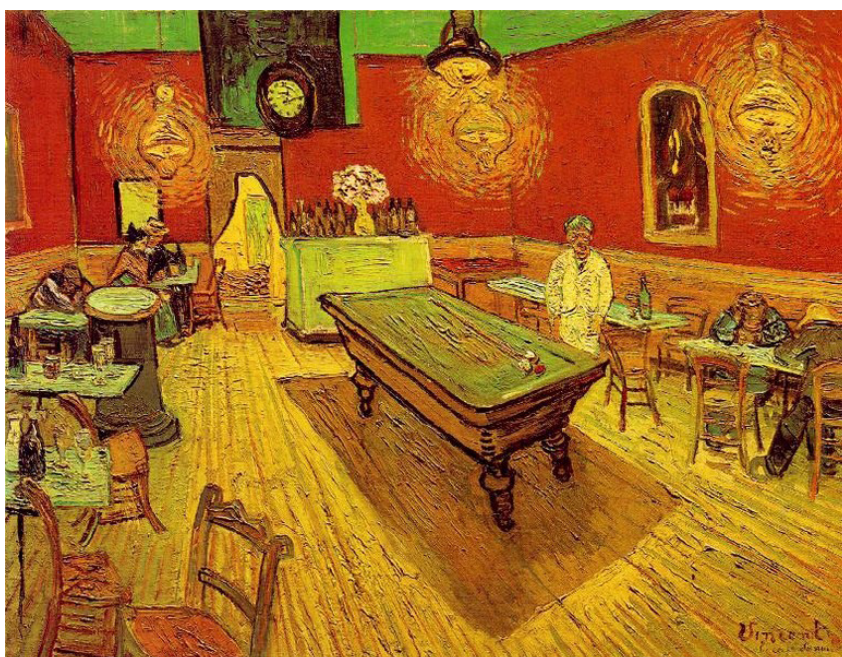


Figura 04:
Vincent Van Gogh,
*Café Noturno na Place
Lamartine, em Arles*,
1888,
Óleo sobre tela,
70 x 89 cm,
Yale University Art Gallery,
New Haven, Estados Unidos.

Partindo destas novas hipóteses, comecei a investigar também aspectos mais emocionais, subjetivos e psicológicos referentes à utilização do elemento cor na pintura. Também era meu objetivo investigar se eu conseguiria incorporá-lo em minha produção através da utilização das cores complementares.

À medida em que meu trabalho foi progredindo, constatei que a forte vibração também poderia ser produzida quando as cores têm o mesmo valor tonal, ou seja, a mesma intensidade de luz. Sendo assim, é possível compor imagens em que as cores “vibrem muito” devido a sua interação, mesmo que não sejam complementares. Esta descoberta me possibilitou uma amplitude maior de escolhas de cores para utilizar em meu estudo.

Recentemente, por coincidência, encontrei no livro **A Interação da Cor**, de Josef Albers, o referencial que corrobora minhas observações. O autor escreve que

O efeito é contrário dos limites vibrantes há pouco mencionados, e sua ocorrência não é possível entre matizes de cores muito contrastantes. Está restrito a cores adjacentes, contíguas, e depende fundamentalmente da igual ‘intensidade de luz’. Somente a verdadeira igualdade de luminosidade, ou uma igualdade equivalente de obscuridade, é capaz de produzir o efeito que aqui buscamos.²

Com o tempo, percebi que, além da vibração cromática produzida, existia em meus trabalhos abstratos um efeito espacial causado pela interação entre as cores. Áreas de cor pareciam recuar ou avançar de acordo com as áreas de cores adjacentes. O verde esmeralda, principalmente, causava um efeito de profundidade que achei impressionante (como pode ser visto na Figura 2), e o verde Veronese, na minha percepção, parece avançar e recuar ao mesmo tempo (como pode ser visto na Figura 3).

Coincidentemente, neste mesmo ano de 2015, nas disciplinas de desenho que cursava, eu estava envolvido com questões sobre a construção do espaço. Utilizando-me de tinta nanquim, investigava o uso da linha e de manchas aguadas de tinta para gerar efeitos de profundidade e perspectiva. Estes efeitos espaciais, a busca pela impressão e sensação do espaço que poderia afetar diretamente a percepção do observador, eram elementos essenciais de meus trabalhos abstratos, mesmo que naquele momento eu não tivesse noção de sua importância em meu processo artístico.

² ALBERS, Joseph. **A Interação da Cor**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009, p84.

A partir de um trabalho paralelo, em aquarela, iniciado em 2015, passei a introduzir a figuração no meu estudo sobre as cores – até então puramente abstrato –, como era meu intuito original (Figuras 5 e 6).



Figura 05: Martín Flores. *Arara Canindé*, 2015, aquarela sobre papel, 24 x 32 cm.



Figura 06: Martín Flores. *Arara*, 2015, aquarela sobre papel, 24 x 32 cm.

Já no ano de 2016, iniciei a produção de uma série de pinturas figurativas em acrílica e óleo sobre tela. Assim como nas aquarelas, meu tema primário foram pássaros e outros animais (Figuras 7 a 10).



Figura 07: Martín Flores. *Urso Polar*, 2016, acrílica sobre tela, 40 x 65 cm.

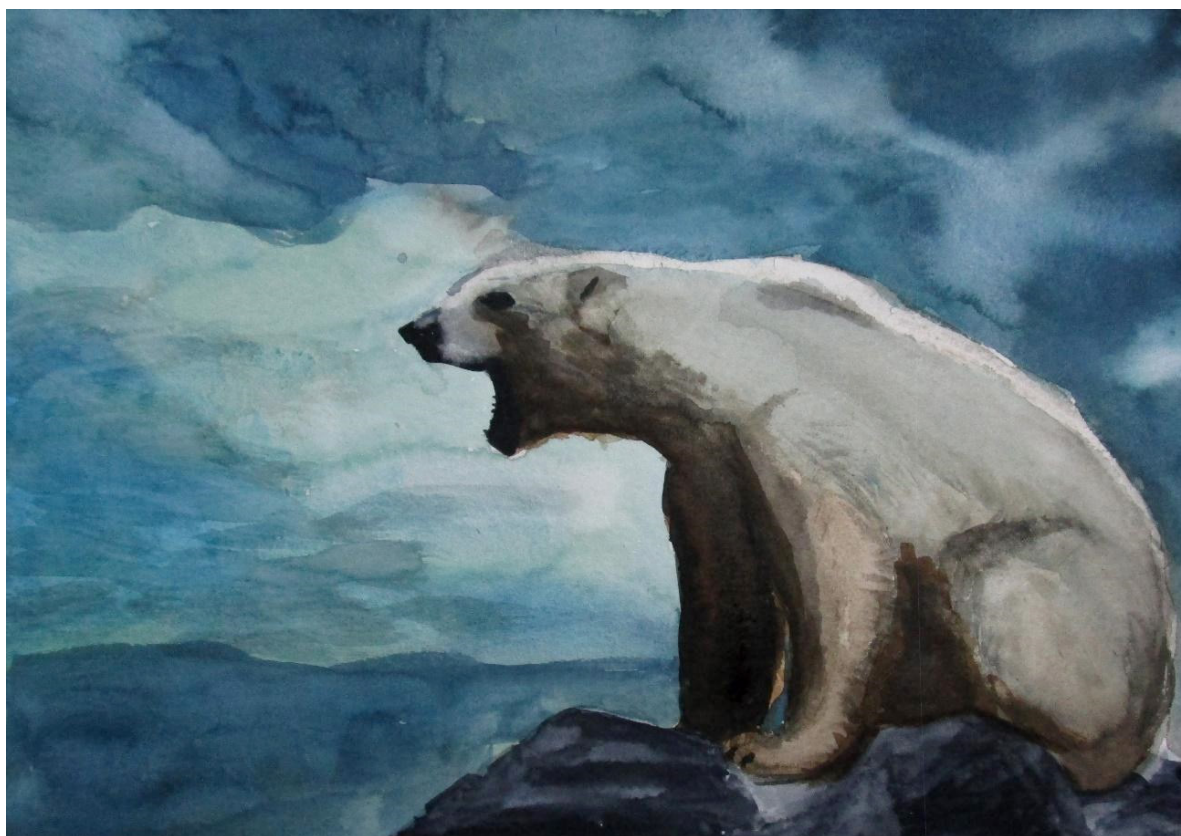


Figura 08: Martín Flores. *Urso Polar*, 2016, aquarela sobre papel, 24 x 32 cm, coleção particular.



Figura 09:
Mártin Flores,
Araras,
2016,
Acrílico sobre tela,
50 x 50 cm.



Figura 10:
Mártin Flores,
Araras,
2016,
Óleo sobre tela,
40 x 30 cm.

Em 2017 continuei trabalhando com os animais, mas foi nesse ano que comecei a produzir trabalhos tendo como tema a paisagem, utilizando-me tanto da aquarela como da tinta nanquim (Figuras 11 a 14).



Figura 11: Martín Flores. *Mar*, 2017, nanquim sobre papel, 29 x 21 cm.



Figura 12: Martín Flores. *Cavalos*, 2017, aquarela e guache sobre papel, 21 x 29 cm.



Figura 13: Martín Flores. *Cavalos*, 2017, aquarela e guache sobre papel, 21 x 29 cm.



Figura 14: Martín Flores. *Cataratas*, 2017, aquarela sobre papel, 32 x 24 cm.

Somente em 2018, com o decorrer desta pesquisa, ficou claro para mim que toda a expressividade que busco em relação às cores está intimamente ligada à construção do espaço na pintura. Desta forma, segui investigando questões ligadas a este elemento. Portanto, como veremos, inserir a paisagem na pintura se justifica e terá consequências importantes.

Em relação ao figurativo e à paisagem especificamente, percebi que há grande semelhança entre as questões que me motivam em meu trabalho e os artistas do Romantismo, sobre os quais abordarei mais detalhadamente no Capítulo 3.

Neste momento, estou dando continuidade ao meu processo artístico e à minha pesquisa, unindo abstração e figuração em meus temas, na tentativa de uma junção efetiva destas duas abordagens em uma única pintura.

1.2 Considerações sobre a técnica e soluções encontradas

No meu processo artístico, a sensação que as cores causam é de fundamental importância, e meu ato de pintar acaba sendo um processo bastante intuitivo. Ainda assim, a escolha dos temas figurativos que serão trabalhados não é consequência do acaso ou de ações aleatórias. Ao contrário, são fruto de extensa pesquisa, detalhada mais adiante, no Capítulo 2. O componente abstrato de minhas pinturas é o elemento que ocupa a maior parte do espaço pictórico, portanto dedico um tempo maior em sua produção.

Tecnicamente falando, começo pintando com a tinta acrílica bem aguada, para estabelecer áreas de cor e facilitar a composição da pintura. No princípio do trabalho, este tipo de técnica funciona adequadamente, pois a tinta é bem absorvida pela tela. Então, com a tinta ainda aguada, vou construindo camadas de cores até que já exista uma melhor definição do espaço pictórico. Chega um ponto em que as camadas de tinta acrílica cobrem a tela de tal forma que a tornam impermeável. A partir deste momento, a tinta aguada não funciona tão bem aos meus propósitos. Deste ponto em diante, começo a trabalhar com a tinta em sua densidade normal.

Na etapa seguinte, busco conciliar de maneira satisfatória o uso da tinta em diferentes graus de densidade. As primeiras camadas, por terem certo grau de transparência, refletem a luz emitida pela tela, de maneira semelhante à aquarela, que reflete a luz do papel, e geram um tipo de luminosidade. Com a tinta um pouco aguada, também é possível produzir áreas com manchas de cor em que a transição e a mescla

entre as cores são mais sutis, sendo este o efeito que considero mais importante, em meu processo inicial, com este procedimento.

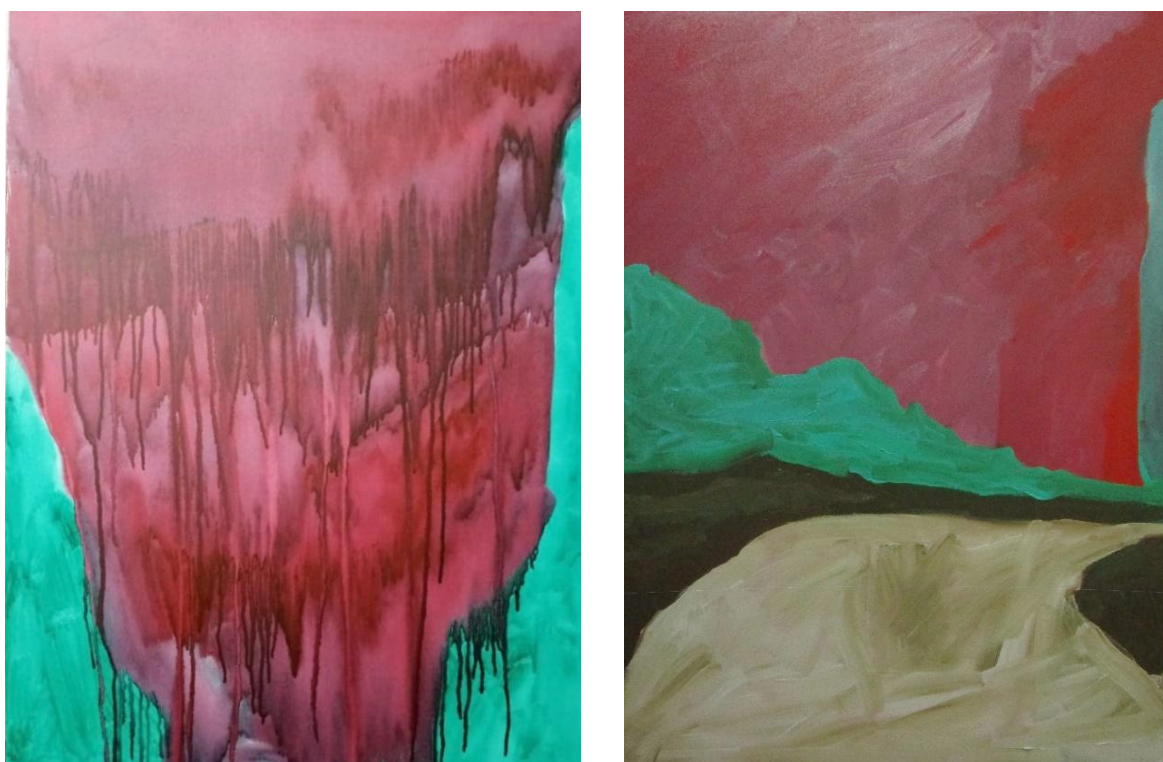
No exemplo da Figura 15, é possível observar estas camadas iniciais com maior grau de transparência.



Figura 15: Martín Flores. *Pantanal*, em processo, 2018, acrílica sobre tela, 80 x 60 cm.

Todavia, este tipo de técnica não dá espaço a muita experimentação, pois para que a pintura deixe aparente estas primeiras camadas menos densas, estas não podem ser cobertas, por isso devem ser produzidas e resolvidas da maneira mais efetiva e rápida possível. Aqui, como disse, minha margem de erro é praticamente zero, ou funciona ou não. Se não atinjo um resultado satisfatório, o que é muito comum de acontecer, sigo pintando e, conseqüentemente, o trabalho final não terá como resultado técnico a aparente transparência das camadas. Por isso, até o momento, somente algumas de minhas pinturas têm estas primeiras camadas visíveis.

Por exemplo, nas Figuras 16 e 17, demonstro que, no início, trabalhei com tinta bastante aguada, gerando uma camada muito transparente e que, depois de múltiplas camadas de tinta, esta transparência se perdeu.



Figuras 16 e 17: Martín Flores. *O Sono Eterno*, em processo, 2018, acrílica sobre tela, 80 x 60 cm.

Penso que este não é um procedimento pictórico que necessita obrigatoriamente estar presente no trabalho final, sendo considerado mais como um caminho do que como finalidade.

Todavia, na pintura *Pantanal* (Figura 18) as primeiras camadas ficaram aparentes, na área central da tela.

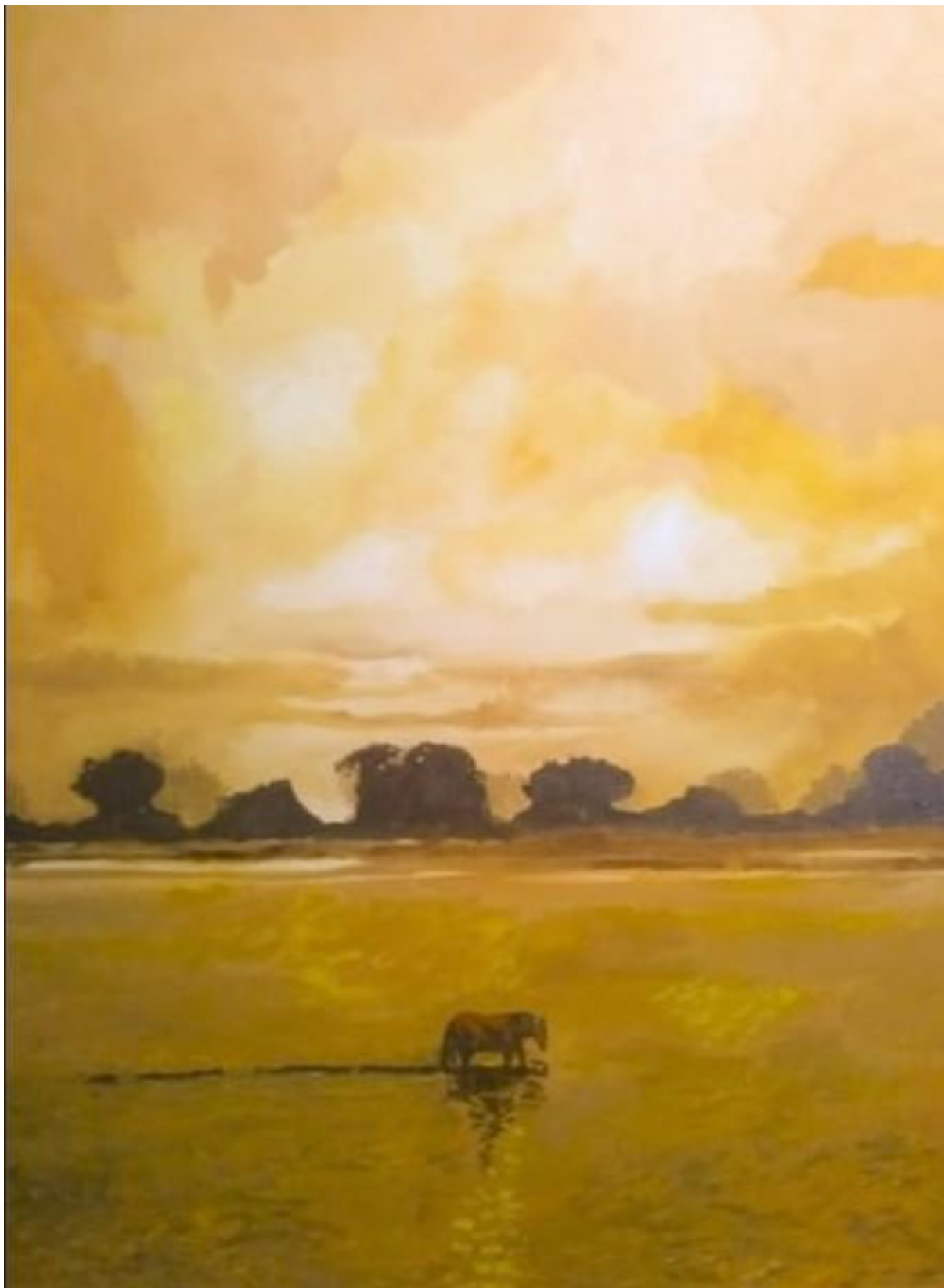


Figura 18: Martín Flores, *Pantanal*, 2018, Acrílica sobre tela, 80 x 60 cm.

Também utilizo da tinta acrílica misturada com um pouco de água, mas com outra proposta. Como é uma tinta de secagem rápida, é preciso deixá-la úmida mais

tempo para obter uma transição mais sutil entre tons de cores e para uma melhor mistura das cores na tela.

Depois de estabelecida a composição, sigo trabalhando nas camadas para construir a pintura. Utilizo pincel chato em praticamente todo o processo, já que me agrada o efeito da pincelada que este proporciona. Trabalho com pincéis de larguras variáveis, que me permitem executar pinceladas de tamanhos diferentes. Isso ajuda, inclusive, a estabelecer a sensação espacial devido a diferença de tamanho das marcas deixadas pelo pincel, que podem tanto dar a impressão de proximidade ou distanciamento através de efeitos de perspectiva.

A questão gestual também é importante. Quando a tela tem uma área maior, por exemplo, posso executar pinceladas mais amplas. O fato é que o meu processo pictórico é altamente emocional. Não é raro que eu experimente diversos estados emocionais ao longo da execução de uma pintura, e esta minha forma de trabalho tem grande impacto no resultado do quadro, muitas vezes alterando-o totalmente quando comparado a ideia original (Figura 19).



Figura 19:
Mártin Flores,
Sem título,
2015,
Acrílica sobre papel,
59,4 x 42 cm.

Vou trabalhando com pinceladas rápidas, sem me prender muito a uma área específica. Assim, construo aos poucos o espaço pictórico, buscando criar a impressão espacial através das cores e variedades tonais.

Com isso vou criando manchas de cor na tela que, por vezes, podem remeter a elementos figurativos, mesmo que seja uma porção totalmente abstrata da pintura. Penso que esta referência ao figurativo é muito interessante, pois, trata-se de uma sensação de reconhecimento que pode variar de acordo com a percepção de cada espectador. Um referencial deste aspecto para meu trabalho é o pintor romântico inglês John Constable (1776 – 1837). Ele fazia estudos sobre futuras pinturas, e estes estudos, por serem executados com mais velocidade, são quase totalmente compostos por manchas de cor (Figura 20). Seria Constable um precursor do Impressionismo?



Figura 20: John Constable, *O Cavalo Branco*, 1818-1819, óleo sobre tela, 127 x 183 cm, National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos.

Em relação à sensação de reconhecimento, Giulio Carlo Argan (1909 – 1992) comenta, em seu livro **Arte Moderna**, sobre a obra de Constable

Esta mancha faz com que reconheçamos a árvore: não fornece uma noção, mas evoca uma experiência que está em nós, em nossa memória. A mancha, em si, não representa senão a impressão súbita experimentada diante do verdadeiro, numa condição específica de lugar, tempo, luz; todavia, como a emoção aciona nossa memória, a percepção em si, instantânea e superficial, adquire uma profundidade psicológica.³

³ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p60.

No decorrer de meu processo artístico, chega o momento em que a figura será estabelecida no espaço pictórico. Nesta parte singular da pintura, trabalho de maneira mais contida no que diz respeito ao gesto. Busco representar a figura de forma realista, mas à minha maneira, priorizando manchas de cor ao invés dos detalhes, principalmente quando a figura tem seu tamanho reduzido em relação ao espaço. Ao mesmo passo, quando a figura é maior, posso trabalhar em detalhes específicos sobre as próprias manchas sem que estas percam suas características.

É neste momento da inserção da figura que esta passa a agir como elemento dimensionador do espaço pictórico, pois é a sua escala que determina a percepção de tamanho do ambiente ao seu redor.

Como meu processo tem muito de intuitivo, da minha percepção enquanto pinto, vou analisando a relação entre as cores, sua interação, buscando gerar um efeito visual de espaço na tela que cause um impacto sensorial no espectador, como será detalhado posteriormente. Procuo, inspirando-me em Van Gogh, como citado por Pierre Francastel, entender a “*qualidade espacial da cor*”⁴ e suas possibilidades de criação da sensação de espaço na pintura (Figura 21).

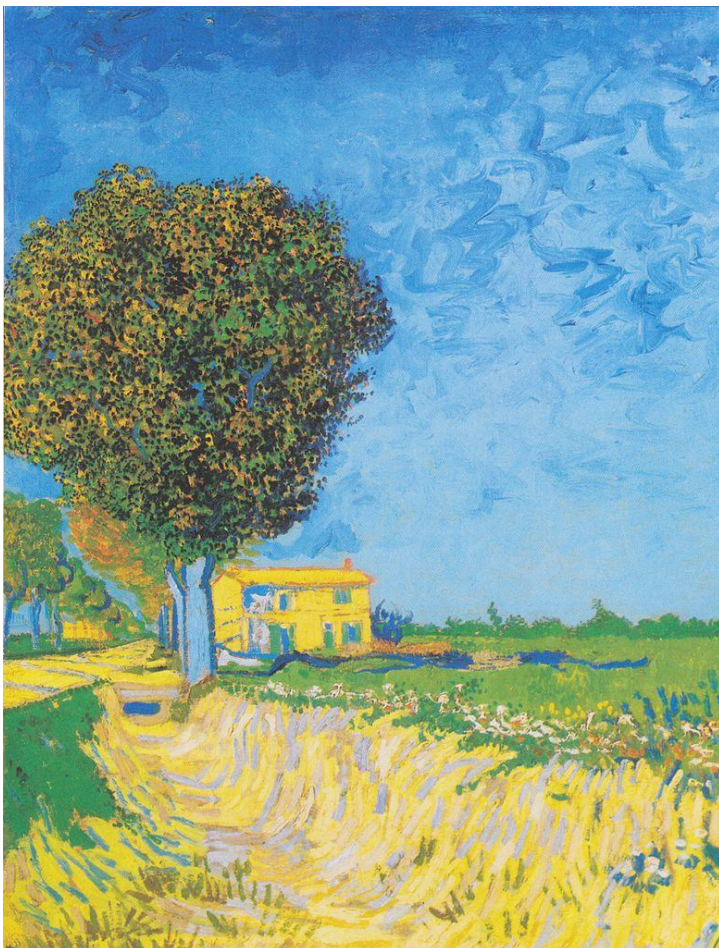


Figura 21:
Vincent Van Gogh,
Uma Azinhaga Perto de Arles,
1888,
Óleo sobre tela,
61 x 50 cm,
Pomenarian State Museum,
Greifswald, Alemanha

4 FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p172.

Francastel, ainda citando Van Gogh, afirma que as cores têm, em si, um valor de significação espacial absoluto, e que se pode construir um espaço complexo somente com manchas de cor. *“Ele (Van Gogh) teve a sensação do papel que desempenhava a percepção dos valores representados pela cor pura na sensação imediata do espaço.”*⁵

5 FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p171.

2 Figurativismo e abstração

2.1 De onde surgem as imagens

Praticamente todas as minhas imagens de referência são obtidas da internet, e algumas são retiradas de revistas como a National Geographic ou outras semelhantes. As imagens digitais são separadas em pastas no computador, formando um catálogo digital que está em crescimento constante (Figura 22). As imagens de revistas são recortadas e guardadas em pastas físicas.

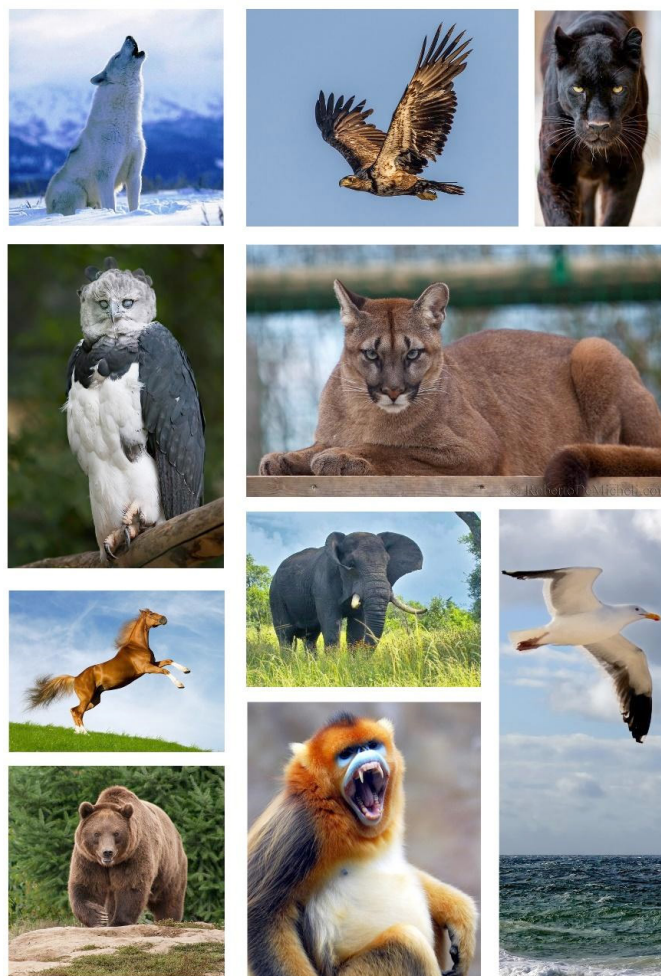


Figura 22: Fotografias de referência, banco de imagens do autor.

Os animais são catalogados por espécie, sendo que as cores e a expressividade eram meus critérios iniciais de seleção. Eu buscava por imagens que fossem mais do que somente um registro. Com o tempo, percebi que cada animal tem particularidades que potencializam sua expressividade. Como estas características são reforçadas pelas escolhas do fotógrafo, como enquadramento, ângulo e profundidade de

campo, estas imagens de referência também são fruto de uma mediação, de um olhar humano que não é somente o meu. Portanto, no meu processo, o fotógrafo age como uma espécie de condutor, pois no final das contas, mesmo existindo a possibilidade de escolher entre milhares de fotos, vemos aquilo que o fotógrafo quer que vejamos (condução do espectador). Aves como as águias (Figura 23) têm o olhar muito marcante, assim como felinos (Figura 24). Outros impressionam pelo tamanho e força, como os elefantes.

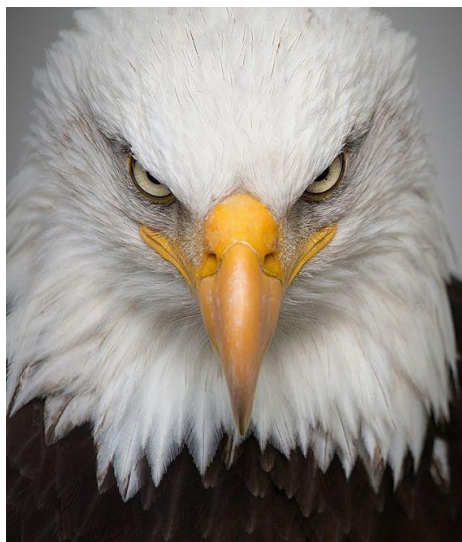


Figura 23: Águia americana.



Figura 24: Gato da raça Maine Coon.
Fotografia de Robert Sijka.

Alguns animais, como o cachorro que pintei (Figura 25), são pequenos, e o que me atraiu nesta imagem foi a expressão de movimento.



Figura 25:
Mártin Flores.
Outono,
2018,
Acrílica sobre tela,
15 x10 cm.

Quanto às paisagens, no princípio me interessava pela paleta de cores, como os tons quentes do outono (Figura 26) ou frios do inverno (Figura 27). Portanto, a busca das imagens seguia este critério. No decorrer da pesquisa e de minha produção pictórica, já trabalhando com a construção do espaço, cenas com elementos como amplitude, dimensão, extensão e distância começaram a fazer parte de meus interesses (Figuras 28 e 29).



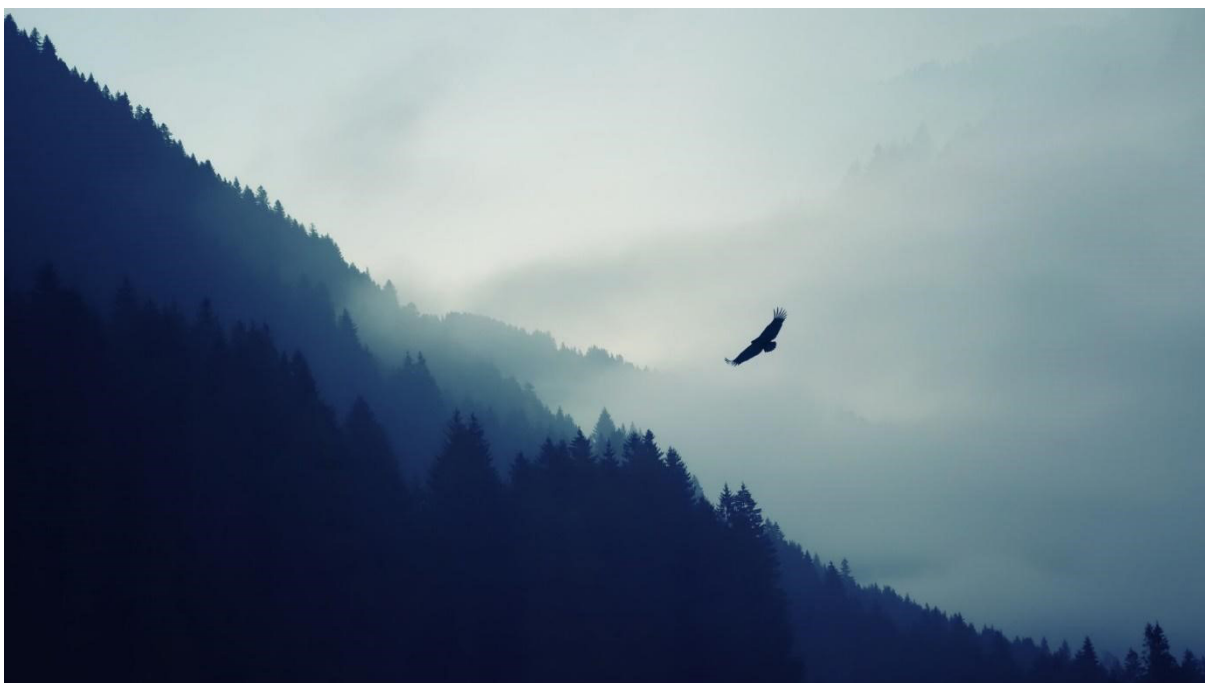
Figuras 26: Banco de imagens do autor.



Figuras 27: Banco de imagens do autor.



Figuras 28: Banco de imagens do autor.

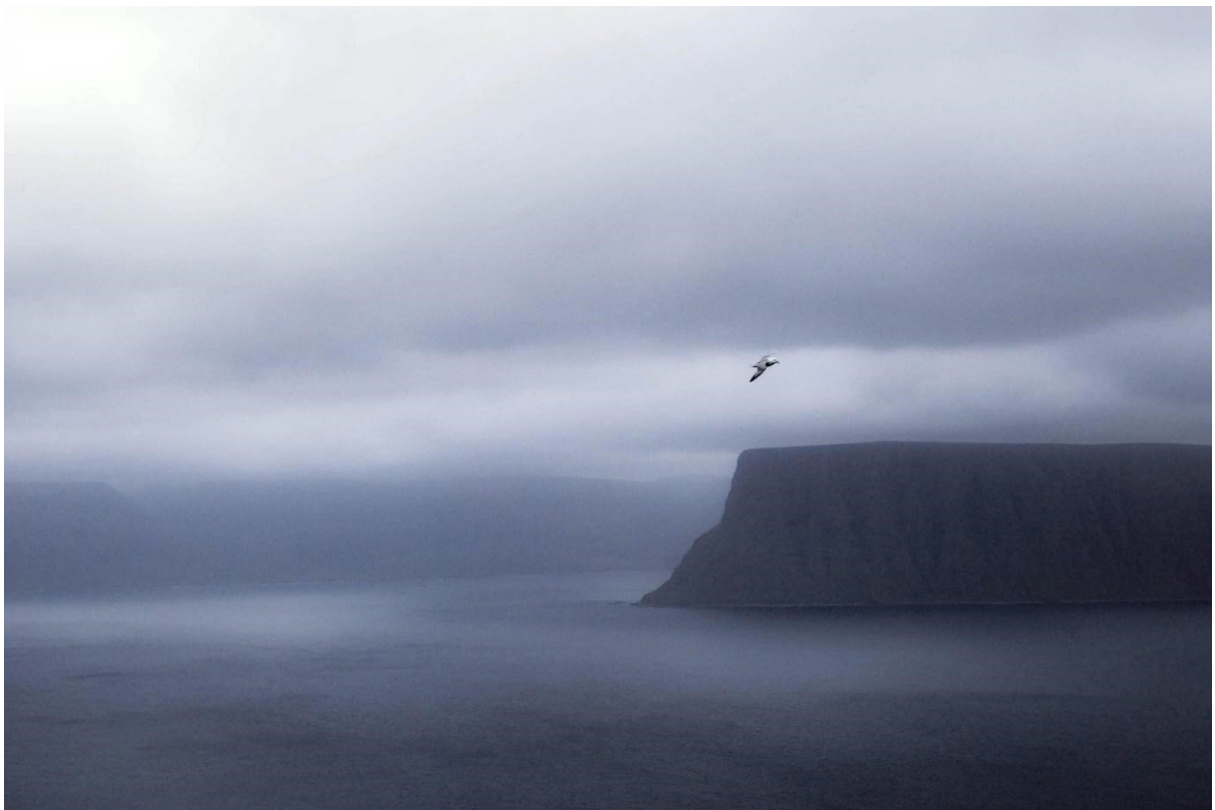


Figuras 29: Banco de imagens do autor.

Também busquei imagens que pudessem transmitir a impressão de sentimentos e emoções como solidão, depressão, tristeza ou alegria (Figuras 30 e 31). Outros elementos que demonstrem as forças e o poder da natureza também me interessam (Figuras 32 e 33).



Figuras 30: Banco de imagens do autor.



Figuras 31: Banco de imagens do autor.



Figuras 32: Banco de imagens do autor.



Figuras 33: Banco de imagens do autor.

2.2 Figura, abstração e espaço

Como, no decorrer do meu processo de trabalho, um aspecto essencial desta investigação tornou-se a união de abstração e figuração em meus temas, comecei a pesquisar por imagens em que tanto os animais quanto a paisagem estejam juntos. E, a partir do momento em que minha intenção foi dar maior ênfase à representação espacial e sensação de amplitude do espaço, o animal em meus trabalhos começou a ter seu tamanho reduzido em função da paisagem. Se não fosse assim, a figura teria uma importância perceptiva na cena muito maior, como na pintura *Wolf-Hound*, de Paulus Potter (1625 – 1654) (Figura 34).



Figura 34: Paulus Potter. *Wolf-Hound*, 1650, óleo sobre tela, 96,5 x 132 cm, Hermitage Museum, São Petersburgo, Rússia.

Aqui, na verdade, temos a ênfase no retrato de um cachorro e a paisagem como fundo, como cenário, com uma importância menor. Assim, decidi alterar o foco de minha pesquisa em relação aos animais, deixando de priorizar suas qualidades expressivas para trabalhar na relação da figura com o espaço.

É interessante ressaltar que é sempre o animal, o sujeito representado, que atrai a atenção primeira do observador, seja qual for o seu tamanho na tela. A paisagem torna-se contexto (Figura 35).



Figura 35: Caspar David Friedrich, *Paisagem Nórdica, Primavera*, 1825, óleo sobre tela, 35,3 x 49,1 cm, National Gallery of Art, Washington, Estados Unidos.

Apesar de estarmos acostumados, hoje em dia, a descrever cenas como a da Figura 35 como “paisagem”, esta palavra só foi cunhada no século XVIII. A partir de raízes linguísticas germânicas e latinas, aparece pela primeira vez na Espanha, quando é utilizada sob o termo “*paisage*”. Esta nova palavra nos traz a ideia de “*aspecto de um território*” (em inglês, *landscape*), como afirma Javier Maderuelo, no livro **El Paisaje: génesis de un concepto**.⁶

A representação artística da paisagem, especialmente na pintura, contribuiu muito para aprendemos a contemplar e a valorizar os cenários naturais, fazendo com que a paisagem passe a ser mais que um mero estabelecimento de um fundo, a simples representação de um espaço físico.

Não existe paisagem sem que haja interpretação desta como tal.⁷ Assim, mesmo um fundo abstrato pode tornar-se paisagem, dependendo unicamente do critério do olhar do observador, pois é ele quem contempla o conjunto e que o interpreta

6 MADERUELO, Javier. **El paisaje: génesis de un concepto**. Madrid. Abada Editores, 2013, p25-29.

7 Idem, p36.

sensorialmente.⁸ Portanto, a interpretação de o que é uma paisagem se dá de forma subjetiva, fazendo com que a abstração e encaixe nesse contexto quando utilizada como fundo. Como cita Maderuelo, “*Só existe paisagem quando há interpretação e esta é sempre subjetiva, reservada e poética, ou quiçá, estética*”.⁹

2.3 Estratégias de união entre figura e fundo

Recentemente, incorporei outro processo no qual produzo minhas próprias cenas de referência, construindo meu próprio elemento de trabalho através da manipulação digital. No software Adobe Photoshop posso fazer uma colagem dos animais com as paisagens, bem como trabalhar na manipulação das cores, se for o caso. Assim que a imagem estiver de acordo com meu objetivo, ela é impressa, servindo de referência para uma nova pintura.

Imagens obtidas através de pesquisa por artistas de referência, que tenham uma produção em que os temas citados são representados, são utilizadas somente para estudo técnico da pintura.

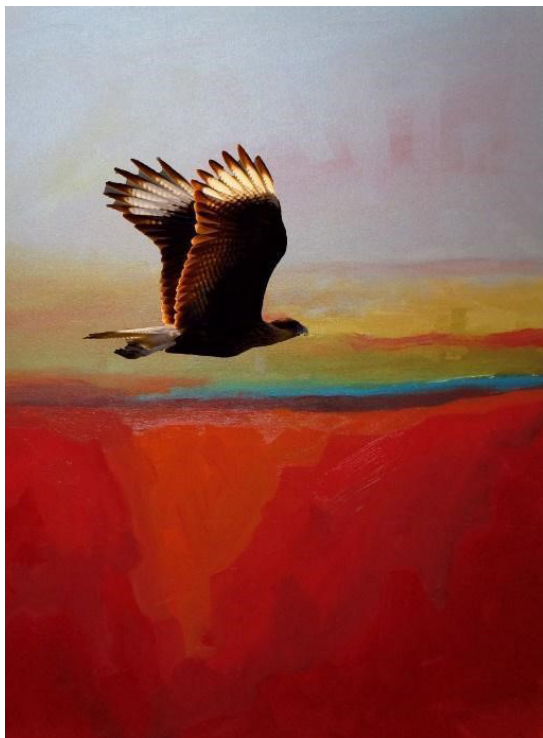
No princípio, minha única intenção era unir figura e paisagem, mas então percebi que este procedimento tem outras aplicações extremamente úteis e que certamente vou utilizar de agora em diante em meu processo artístico.

No Photoshop, com a imagem do animal estando em uma camada própria, posso fazer um estudo da composição e da figura no espaço da paisagem. Alterações no tamanho da figura e em sua posição são procedimentos fáceis e rápidos de serem realizados. Alterações nas cores também podem ser feitas, se necessário, para uma melhor harmonia cromática entre as imagens. Estas aplicações geram uma gama enorme de probabilidades de criação de novas imagens, sem que estas potenciais novas imagens fiquem restritas à imaginação do artista. No computador, todas as possibilidades podem ser visualizadas de forma concreta.

Mas, o melhor de tudo é a possibilidade de simular a integração da figura com a paisagem diretamente sobre a imagem de espaço pictórico já existente. Primeiro, posso focar toda a minha atenção em pintar a paisagem. Depois, através de uma fotografia, digitalizo a pintura, e no computador posso fazer várias experiências com esta imagem, como demonstrado nas Figuras 36 a 39.

8 MADERUELO, Javier. **El paisaje: génesis de un concepto**. Madrid. Abada Editores, 2013, p38.

9 Idem, p35.



Figuras 36, 37, 38 e 39: Estudos de composição no software Adobe Photoshop.

Finalmente, imprimo a fotografia do animal, ou até mesmo a imagem resultante total, e dou seguimento ao processo de trabalho até que a pintura esteja completa (Figura 40).



Figura 40: Martín Flores. *Sem título*, 2018, acrílica sobre tela, 80 x 60 cm.

As primeiras camadas deste trabalho foram todas pintadas em tons de vermelho, que mantive na área inferior. Conforme ia pintando, os tons de cores começaram a dar a impressão de um horizonte iluminado pela luz ocasionada por um crepúsculo. Achei interessante e continuei a trabalhar a partir desta impressão. Então, misturei as cores do “céu” com cinza, que já vinha utilizando na parte superior da pintura, para diminuir a saturação das cores e dar a sensação de um horizonte distante. Nesta parte superior,

deixei que algumas das primeiras camadas em vermelho aparecessem por trás do cinza. Penso que isto ajudou harmonizar a composição com a parte inferior.

Nesta pintura, a linha do horizonte está estabelecida praticamente no meio da tela, em uma faixa azul turquesa. Com os tons de vermelho e laranja abaixo, procurei causar a impressão de um tipo de vale, como cânions entre montanhas, mas no decorrer do processo um tom mais homogêneo de vermelho se estabeleceu naquela área e a impressão de vale, a meu ver, se perdeu. Mas, como gostei deste resultado, mantive a pintura assim.

Como demonstrado anteriormente, fiz várias simulações de posicionamento da figura. A posição que escolhi foi devido a sensação que tive de que, quando o pássaro está localizado um pouco abaixo da linha do horizonte, existe uma interação entre a figura, o horizonte e a área vermelha inferior. Desta forma, parece que o pássaro sobrevoa uma área com profundidade. A meu ver, com a figura acima do horizonte, a área inferior não transmite a mesma sensação espacial, nem de distância, tornando-se somente uma área de cor. Portanto, mantive o pássaro nesta posição e finalizei o trabalho.

2.4 A transferência da imagem para a tela

Não existe nada de abstrato nas fotografias de referência que utilizo. É na transferência da imagem fotográfica para a tela que a abstração acontece. No meu trabalho, o espaço é reproduzido majoritariamente de forma abstrata (às vezes mais, às vezes menos) e a figuração é estabelecida principalmente pela presença do animal, que também serve para auxiliar a determinar a dimensão do espaço pictórico, o qual abordarei mais adiante, no Capítulo 3.

Conforme o trabalho avança, mudanças são permitidas caso sejam necessárias. Neste caso, houve uma alteração da construção do espaço. Na fotografia (Figura 41), era um retângulo horizontal. Na pintura *Bisão* (Figura 42), alterei-o para vertical, obtendo assim uma sensação espacial maior. Também alterei as cores, pois minha intenção naquele momento era produzir um céu escuro e tempestuoso, que passasse uma impressão totalmente diferente do céu límpido e azul da imagem original. Portanto, esta foi uma tela em que uma parte foi produzida a partir de referencial fotográfico e outra parte foi consequência direta de meu processo de criação, a partir de escolhas e preferências técnicas e estéticas.



Figura 41: Fotografia de referência.

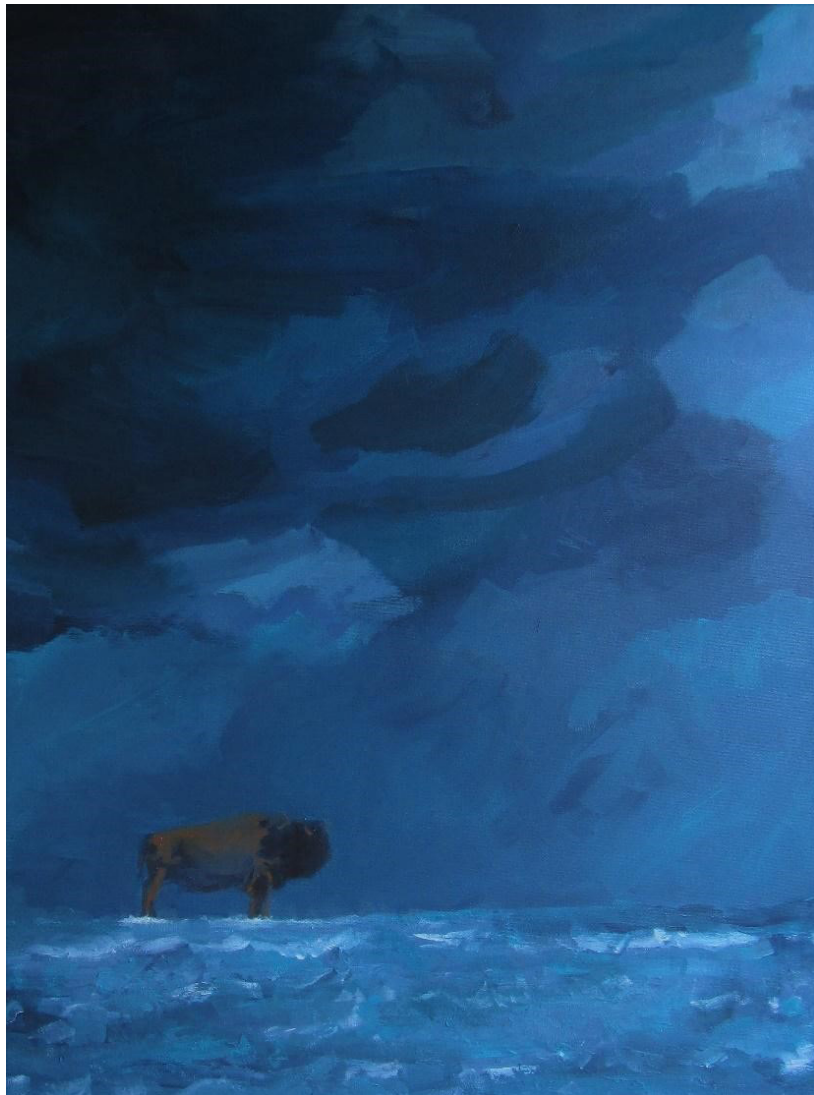


Figura 42: Martín Flores. *Bisão*, 2018, acrílica sobre tela, 80 x 60 cm.

Infelizmente, nesta pintura trabalhei mais do que deveria. Alterei tanto a imagem que, totalmente frustrado com o resultado, decidi descartá-la. O único registro que ficou foi esta fotografia, feita antes das alterações que arruinaram a pintura. Em meu processo de trabalho este tipo de situação não é um acontecimento raro; às vezes, devido a questões técnicas, outras vezes devido ao excesso de trabalho. Acredito que só a prática e um consequente aperfeiçoamento artístico podem minimizar este tipo de resultado.

Já na pintura *Winter is Coming* (Figura 43), a abstração ocorre de maneira mais contida, sendo que o espaço foi representado por um tom de cinza gerando um fundo infinito e algumas camadas de pintura dando a impressão de árvores mais afastadas. Achei que funcionou bem desta maneira e mantive a pintura assim.



Figura 43: Mártin Flores, *Winter is Coming*, em processo, 2018, acrílica sobre tela, 80 x 60 cm.

Quanto à figuração, o processo de transferência é outro. O animal será pintado de forma fiel à imagem fotográfica, mas da minha maneira, pois não pretendo produzir uma imagem hiper-realista. A única variação a que me permito é em relação ao seu tamanho. Se quero que exista um espaço maior na pintura, conseqüentemente é necessário diminuir o tamanho do animal. Às vezes, pode haver outros elementos figurativos, como a árvore na Figura 43. Esta escolha e acréscimo destes elementos depende de cada trabalho.

2.5 Os animais como temática figurativa

No segundo semestre de 2015, como já citado, comecei uma série de trabalhos em aquarela que tinha aves como tema. Pelo fato de eu ter morado no interior do estado do Mato Grosso do Sul, de 2011 a 2013, tive contato pessoal com animais nativos daquela região, principalmente aves como araras, tucanos e pica-paus. A plumagem destes pássaros, especialmente as araras, chamou minha atenção devido a sua intensa coloração. A aparição de um exemplar desta espécie, em especial as de plumagem vermelha (Figura 44), contrastava fortemente com o ambiente no qual predomina o verde (Figuras 45).



Figura 44: Arara vermelha, banco de imagens d autor.



Figura 45: Fazenda Boa Sorte, Corguinho, MS, 2011. Foto: Martín Flores.

Desde aquela época, em 2011, eu já vinha pensando na grande variação de cores que existe no reino animal e em sua importância, seja na indicação de uma presa potencialmente venenosa ou em mecanismos de defesa como a mimetização, bem como em rituais de acasalamento. Também no fator estético natural que as cores têm no reino animal, já que uma cor ou cores não necessariamente precisam sempre significar ou sinalizar algo.

No ano de 2016, iniciei a produção de uma série de pinturas figurativas em acrílica e óleo sobre tela, como havia planejado anteriormente, e continuei utilizando animais como tema. Estes me possibilitam um trabalho de grande variedade cromática devido à multiplicidade de cores que existe entre as espécies, elevando as possibilidades de escolhas de cores a uma grande amplitude.

Com o tempo, fui percebendo certas características que alguns animais têm e que eu poderia utilizar nas minhas pinturas para causar um maior impacto no espectador. Uma das principais características é o olhar, especialmente de animais predadores como felinos, ou de aves como a águia. Expressões como rugidos (Figura 46) podem até adicionar uma carga emocional à pintura, da mesma forma que uma serpente pode induzir a sensação de temor, em alguns casos até de fobia.

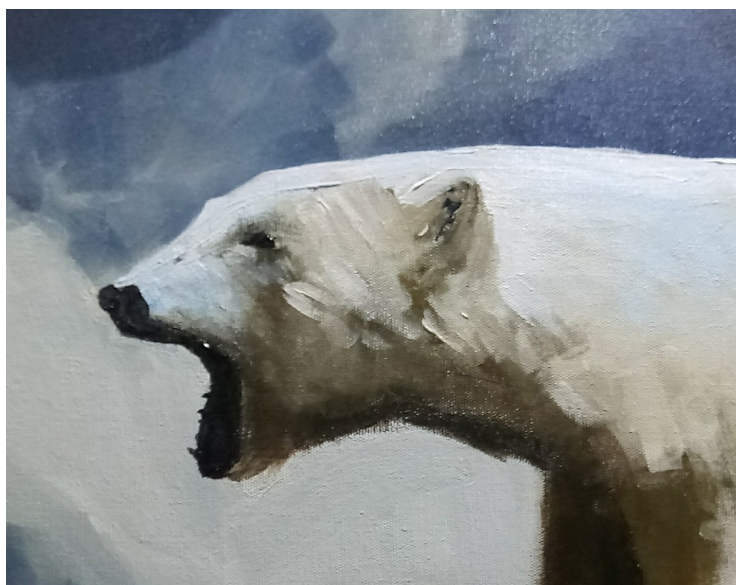


Figura 46:
Urso Polar, detalhe,
Acrílico sobre tela.

Portanto, os animais surgem como catalizadores, trazendo algo mais à composição, possibilitando uma produção que vá além de um trabalho que priorize tons de cores e relações cromáticas.

2.5.1 Os animais como símbolos e portadores de significado

Minha afinidade com os animais vai além das características físicas e expressivas. A grande diferença entre humanos e animais é a mente racional. A capacidade de pensar faz com que o ser humano seja visto como a espécie mais evoluída do planeta, capaz de realizar feitos grandiosos, bem como atos de extrema barbárie. Porém, justamente a falta desta racionalidade nos animais faz com que, na minha opinião, eles

tenham certa pureza e, por isso mesmo, sejam totalmente claros e íntegros em relação à manifestação de sua própria natureza. Um animal é como um cristal totalmente transparente que não distorce em nada a luz que passa por ele. Quando interagimos ou somente observamos um animal, vemos o que ele é, não existem máscaras sociais, não existem fingimentos nem mentiras. Só existe a verdade.

Prezo muito pela liberdade. Esta pode ser física, mental, espiritual, mas também manifestar-se como um sentimento. Penso que, em seu estado original, a natureza é a manifestação da liberdade total, e acredito que as aves, por sua capacidade de voo, simbolizem com mais precisão este ideal.

Na concepção do xamanismo,¹⁰ os animais são vistos com todo o respeito e são, inclusive, tidos como aliados espirituais dos humanos. Um dos preceitos xamânicos é que os animais estão na terra há muito mais tempo que os homens. Desta forma, os adeptos dessa prática espiritual reconhecem sua ancestralidade e sabedoria.

O xamanismo tem forte influência em minha experiência de vida, especificamente o xamanismo Havaiano e Tolteca.¹¹ Não há aqui nenhuma conotação religiosa de minha parte, mas uma expressão de espiritualidade profunda que tem como templo a própria natureza.

Os animais são parte importantíssima de todas as tradições xamânicas, pois, de acordo com essa prática, existe um animal guardião para cada indivíduo, que também é conhecido como animal de poder. Segundo essa tradição, carregando forte simbologia e significados, os animais de poder agem como espíritos guardiões, atuando como guias e protetores, cada um com características e habilidades próprias. Também poderiam ser vistos como arquétipos de nosso eu mais profundo.¹²

O antropólogo e xamã Michael Harner escreve a respeito em seu livro **O Caminho do Xamã**.

(...) A conexão entre os humanos e o mundo animal é essencial no xamanismo, e o xamã utiliza seu conhecimento e métodos para participar do poder desse mundo. Através do seu espírito guardião ou animal de poder o xamã faz conexão com o poder do mundo animal, com os

10 O xamanismo é considerado a mais antiga prática espiritual da humanidade. Ver Mircea Eliade, **Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

11 Civilização pré-colombiana, nativa do México, que existiu de 900 a 1200 d.C. Fonte: Enciclopédia Britânica: <https://www.britannica.com/topic/Toltec> acessado em 21/10/2018.

12 A humanidade usa os animais como símbolos dos mais altos ideais – o leão como um símbolo de força, o cordeiro como a pureza de Deus, etc. – desde os primórdios de sua história. E cada civilização, cada religião, associou significados a vários animais sagrados, estes muitas vezes divergentes. A serpente é um bom exemplo. Para a religião cristã, é símbolo do mal, do pecado e da mentira. Já civilizações mesoamericanas, como Astecas e Maias, tinham tanto apreço pela serpente que uma de suas principais divindades, Quetzalcoatl (*Kukulkan*, em Maia), era representada como uma serpente emplumada. (N.A.)

mamíferos, pássaros, peixes e outros seres. O xamã tem de ter um guardião particular para fazer seu trabalho, e esse guardião o auxilia de maneira especializada.¹³

Seria possível desenvolver um estudo sobre a animalística, mas, para o momento, se desvirtuaria do tema proposto nesta monografia.

2.6 O papel da cor

As questões psicológicas em relação as cores, em última análise, são subjetivas e seus possíveis efeitos e impressões dependem não somente da percepção visual, mas de todo um contexto cultural e pessoal que faz parte da experiência de vida de cada indivíduo.

No livro **A Psicologia da Cores**, a psicóloga e socióloga Eva Heller afirma que *“A impressão causada por determinada cor é determinada por seu contexto, ou seja, pelo entrelaçamento de significados em que a percebemos.”*¹⁴

Por mais que eu tenha a intenção de que alguém que observe uma pintura minha seja induzido, pelas cores, a intuir qualquer emoção ou sentimento, não existe nenhuma certeza de que isto de fato acontecerá. Particularmente, me agradaria se ocorresse, pois penso que enriqueceria meu trabalho imbuindo-o de significados que, por sua vez, fortaleceriam tanto a recepção da obra como a interação dela com quem a observa. Mas, a verdade é que tal indução encontra-se no campo das hipóteses, estando seu acontecimento e principalmente seus efeitos resultantes fora do meu controle.

Todavia, o *efeito espacial* que as cores causam na percepção é um fato concreto. Na pintura, penso que a perspectiva aérea é o melhor exemplo disso. Utilizando-se deste método, é possível reproduzir no suporte pictórico um efeito de profundidade praticamente igual ao efeito que é observado no mundo real, onde o mesmo é ocasionado pela ação da atmosfera.

Este efeito atmosférico é percebido por qualquer pessoa (Figura 47), independentemente de qualquer contexto, em qualquer parte do mundo. Em outras palavras, se poderia afirmar que a perspectiva aérea é um fato universal. E, diferentemente das emoções e sentimentos, se esta impressão de profundidade for corretamente reproduzida na pintura, sempre irá causar um efeito de distanciamento na percepção de quem a observa. Um efeito de profundidade extremamente realista.

13 HARNER, Michael. **O Caminho do Xamã**. São Paulo, Cultrix, 1995, p99.

14 HELLER, Eva. **A Psicologia das Cores**. Como as cores afetam a emoção e a razão. São Paulo: GG Brasil, 2012, p18.



Figura 47: Perspectiva aérea ou atmosférica

Leonardo da Vinci (1452 – 1519) foi o primeiro artista a pesquisar profundamente sobre a perspectiva aérea. Em seus escritos, ele diz “*O meio entre o olho e a coisa vista tinge sua cor; assim, o ar azul faz as montanhas distantes parecerem azuis, e o vidro vermelho, que o olho vê por trás, parece vermelho*”.¹⁵

Séculos mais tarde, Paul Cezanne (1839 – 1906) reforça

Ora, para nós, homens, a natureza é mais em profundidade que em superfície, daí a necessidade de introduzir nas nossas vibrações de luz, representadas pelos vermelhos e amarelos, uma quantidade suficiente de azuis para fazer sentir o ar.¹⁶

Israel Pedrosa, em **O Universo da Cor**, transcreve outro texto de Leonardo Da Vinci, onde o pintor escreve que “*Há uma perspectiva que se denomina aérea (nome derivado da quantidade de ar que se interpõe entre o olho e o objeto visto) e que, por degradação dos matizes no ar, torna sensível a distância dos objetos.*”¹⁷

A partir destas conclusões, decidi trabalhar, em relação às cores, com fatos concretos, ou seja, suas características como indutoras da percepção e sensação espacial e deixar os efeitos psicológicos como uma possível consequência, em que qual-

15 DA VINCI, Leonardo. **Tratado de Pintura**. 2 ed. Madrid: Akal, 1993, p264

16 CACHIN, Françoise et all. **Cézanne**. Paris: Éditions ce la Réunion des Musées Nationaux, 1995, p17.

17 PEDROSA, Israel. **O Universo da Cor**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2006, p73-74

quer significado criado e percebido neste sentido seja um reflexo do mundo interno do espectador (Figura 48).



Figura 48: Mártin Flores, *Winter is Coming*, em processo, 2018, acrílica sobre tela, 80 x 60 cm.

Cabe ressaltar que, aqui, estou me referindo aos elementos não-figurativos de minhas pinturas, já que a figura tem uma capacidade de indução emocional e sentimental extremamente potente. Uma fotografia em preto e branco é um ótimo exemplo disso, chegando ao ponto de aumentar a dramaticidade de certas imagens através de seus característicos tons de cinza.

3 O espaço da pintura e na pintura

3.1 A construção do espaço

Em relação ao espaço pictórico, utilizo a foto como ponto de partida para estabelecer a paleta de cores que vou usar. Depois de iniciada a pintura, não me prendo a detalhes, mas focalizo a percepção nas áreas de cores que existem na fotografia, pois é a partir destas áreas que o cenário da imagem, o plano de fundo, será pintado. O espaço fotográfico é transformado em espaço pictórico de uma forma mais livre, com pinceladas de várias espessuras e direções, buscando o estabelecimento de campos cromáticos. Nesta fase da pintura, a cor é o único elemento que procuro manter fiel à imagem de referência. Como o espaço representado em segundo plano é, em sua quase totalidade, abstrato, utilizo-me sobretudo das cores para causar a percepção espacial na pintura. (Figuras 49 e 50).

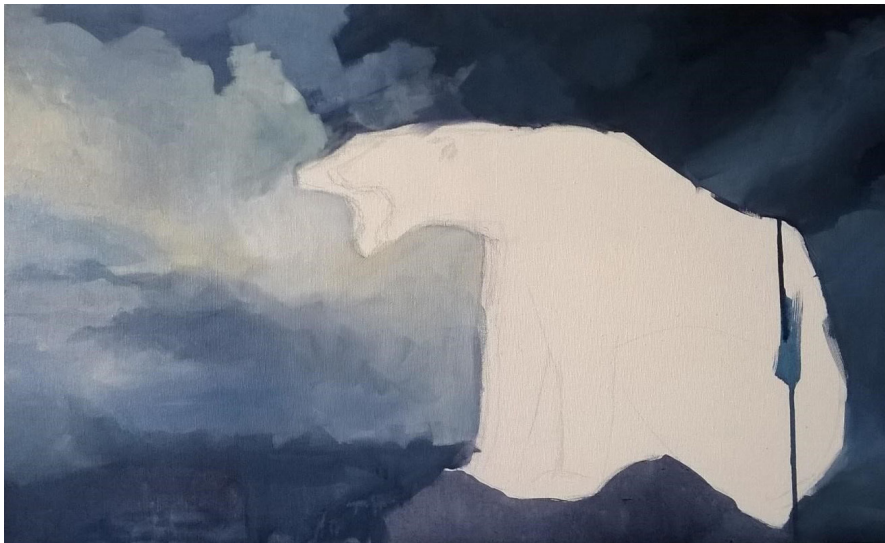


Figura 49:
Mártin Flores,
Urso Polar, em processo,
2016,
Acrílica sobre tela.

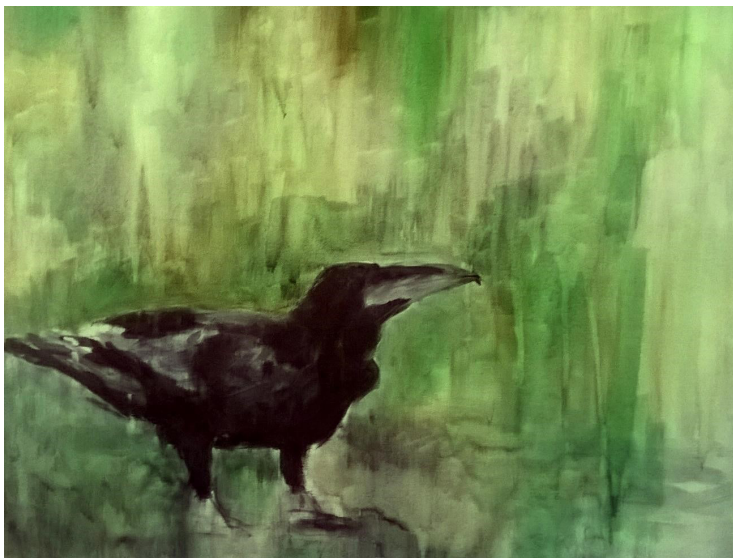


Figura 50:
Corvo, em processo,
Acrílica sobre tela.

Portanto, vou construindo o espaço primeiramente com uso de variação tonal e contraste, seja de claro e escuro, seja entre cores complementares. Uma vantagem das cores complementares é que, quando misturadas, vão se anulando em direção a tons de cinza. Este cinza ajuda bastante no estabelecimento da impressão de espaço, pois quase sempre parece recuar devido a sua baixa cromaticidade. Certamente, continuarei a utilizar tons de cinza em meus trabalhos, pois além das características já citadas, tenho uma predileção pessoal por esta cor.

Com o decorrer do trabalho, algumas áreas podem dar a impressão de ser algo figurativo, e devido a seu tamanho em relação a outras áreas, também ser um agente no estabelecimento do espaço pictórico. Áreas menores podem parecer estar mais distantes, e áreas maiores, o oposto. Isto só se altera se a área menor for de um tom de cor mais saturado do que a área maior.

Finalmente, depois de o trabalho abstrato estar praticamente concluído, começo a pintar a figura. Esta vai ter a influência mais forte na definição espacial, pois tem a capacidade de estabelecer proporções através de sua relação com o espaço pictórico em geral. Se a figura for diminuta, praticamente tudo que existe na pintura vai parecer maior. Se a figura for grande, acontece o efeito contrário. Assim, neste estágio da pintura, é muito conveniente a utilização do computador para a realização de um estudo de composição, como já descrito no tópico 2.3. Desta forma, é possível efetuar várias análises de tamanho e posição da figura na imagem de fundo já pintada, e com isso perceber qual é o melhor posicionamento da figura na tela, estabelecendo assim a melhor opção para gerar o tipo de efeito espacial que desejo naquele momento.

3.2 Um estudo sobre o retângulo

As pinturas que fiz no princípio desta pesquisa foram realizadas com a tela na posição vertical. Minha intenção naqueles trabalhos era estabelecer um espaço pictórico onde existisse mais ênfase na altura, pois pensava que desta forma causaria uma impressão espacial maior se produzisse uma pintura em que tivesse como trabalhar com mais altitude.

Já os últimos trabalhos foram feitos com a tela na posição “paisagem”. Eu nunca questioneei isto, mas agora torna-se óbvio o porquê da utilização deste termo para definir esta posição. No meu ponto de vista, a impressão espacial parece ter mais veracidade quando a pintura é feita com o suporte na horizontal, mesmo em telas menores.

Entretanto, estas conclusões podem ser consideradas generalizadas, um ponto de partida para pensar a composição do trabalho. O que importa é a intenção do artista, o que ele quer estabelecer e qual impressão deseja causar. E, a partir disso, deve ser definido o quanto de espaço vertical ou horizontal será enfatizado em determinado trabalho. Caspar Friedrich é um bom exemplo. Enfatizando a verticalidade do espaço pictórico no trabalho *Arco de Pedra no Uttewalder Grund* (Figura 51) ele faz com que as figuras pareçam ainda menores e potencializa o efeito de “pequenez” (insignificância) que o ser humano tem perante a natureza (uma característica do romantismo alemão, o qual abordarei mais adiante). Penso que esta mesma imagem, em um suporte horizontal, não causaria tamanha impressão. Para fins de avaliação, fiz a seguinte simulação no Photoshop (Figura 52).



Figura 51:
Caspar David Friedrich,
Arco de Pedra no Uttewalder Grund,
1801,
Sépia,
70,5 x 50,3 cm,
Museum Folkwang, Essen, Alemanha.



Figura 52:
Corte digital da Figura 51.

Utilizei da mesma técnica digital para analisar também uma pintura de minha autoria (Figuras 53 e 54).



Figura 53:
Márton Flores.
Winter is Coming,
2018,
Acrílica sobre tela,
80 x 60 cm.



Figura 54:
Corte digital da Figura 53.

Através destas análises, venho investigando como estabelecer na minha pintura uma impressão de espaço com maior força possível. Para isso, não seria necessário a utilização tanto da vertical quanto da horizontal numa mesma pintura? Mas, como seria possível? A resposta surgiu dessa experimentação, pois evidenciei que isso é possível aumentando o tamanho da tela.

É necessário entender que, se o espaço pictórico for aumentado somente pela redução da figura, esta automaticamente vai perder definição e força, apesar de continuar sendo o foco de atenção. Esse problema pode ser resolvido pelo aumento da área física da pintura.

Portanto, aumentar o tamanho da tela permite que exista um espaço maior sem que a figura seja sacrificada por uma diminuição em seu tamanho. Assim, seria possível trabalhar em mais detalhes na parte figurativa e, ao mesmo tempo, utilizar do espaço pictórico em toda a sua força, empregando na mesma pintura as qualidades e especificidades de cada posição.

3.3 A forma retangular e a percepção espacial

Existem certas características do espaço retangular que me chamam grandemente a atenção. Considero que o estudo do retângulo tem fundamental importância quando se pretende abordar o espaço pictórico como tema de pesquisa. Neste espaço, qualquer elemento aplicado pode ter o papel de conduzir o olhar, de atrair e dirigir a atenção do espectador através da tela. Penso ser importante a pesquisa sobre este direcionamento do olhar para que, em meus trabalhos, este movimento não se dê aleatoriamente, mas que possa ser conduzido de maneira intencional, se essa for a minha proposta. Assim, será possível construir o espaço pictórico em minhas pinturas com organização e direcionamento, como explica Otto G. Ocvirk, no livro **Fundamentos de Arte**¹⁸

Assim como os demais elementos da arte, o espaço é utilizado de acordo com a experiência subjetiva do artista. Ele pode ser empregado de modo espontâneo ou premeditado, ser criado com o uso de fórmulas e métodos rígidos ou com uma abordagem estritamente intuitiva.

No meu processo artístico, busco um equilíbrio destas duas abordagens, que poderia denominar, aqui, como racional e intuitiva. A primeira abrangendo o lado intelectual, o conhecimento e a técnica; e a segunda cingindo a espontaneidade, o emocional e o catártico.

As imagens na tela, ainda que não representem algo concreto, sempre podem conter algum significado. Mesmo em imagens totalmente abstratas, tem-se a possibilidade de “ver” nelas um conteúdo, uma significação que vai além da abstração. Essa sensação de reconhecimento é individual e afeta cada espectador de forma distinta.

Sobre essa busca sensorial por significação diante de imagens abstratas, Fayga Ostrower (1920 – 2001), no livro *Universos da Arte*, diz que “*Na interpretação pessoal (da obra), nosso subjetivo junta-se ao objetivo, pois cada um de nós entra com sua própria experiência de vida, seus valores e suas aspirações*”.¹⁹

18 OCVIK, Otto G. **Fundamentos de Arte**. 2 ed. Madrid: Akal, 1993, p264

19 OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013, p57.

Na relação do espaço do retângulo (tela) com o espaço nele contido (pintura), os contornos desse retângulo agem como linhas limitadoras, como fronteiras do que o artista disponibiliza como visível. Ao mesmo tempo, determina seu formato, sua forma. Ostrower diz que

A noção fundamental é que forma sempre significa organização, ordenação, estrutura.” A partir daí, é possível concluir que Essa organização pode estar apenas implícita, mas, quando percebemos os limites de uma forma, na realidade já estamos percebendo sua estrutura.²⁰

Observando a estrutura do retângulo, notamos, por exemplo, a parte inferior como base, como a parte sólida que denota “chão” e que é fundamental ao sentido de equilíbrio. Assim sendo, percebemos a margem horizontal inferior do retângulo, assim como suas áreas adjacentes, como sendo mais “pesadas”. Todo elemento visual colocado nesta área da tela causará, imediatamente, a impressão de ter mais peso e mais densidade. Ao mesmo passo, a parte superior do retângulo expressa maior leveza, transparência, distância e os elementos visuais colocados nessa área passarão essa mesma impressão de amplitude.

A partir desta análise, fica clara a grande importância da linha do horizonte em uma composição. A sua localização na tela é que vai estabelecer a extensão das partes superior e inferior do espaço pictórico.

Há dois centros evidenciados na figura do retângulo: o centro geométrico, que se localiza ao cruzamento dos eixos centrais, e o centro perceptivo, que se localiza sempre pouco acima do centro geométrico. Essa disparidade se dá porque o centro perceptivo busca compensar o peso da parte inferior do retângulo ganhando amplitude visual, ou seja, um pouco mais de espaço. Em minha pesquisa, me detive mais no centro perceptivo do retângulo, já que me interessa mais a aspectos perceptivos e sensoriais provocados pela pintura.

O centro perceptivo não tem uma posição exata. Sua localização vai depender de diversas variáveis, tais como proporção, forma e distância. Quanto mais alto o retângulo, por exemplo, mais acima será esse núcleo, sempre tentando estabelecer um equilíbrio com a parte inferior. Essa casualidade permite ao artista explorá-lo de muitas maneiras (Figuras 55 e 56).

20 OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013, p63.



Figura 55: Centros geométrico e perceptivo.

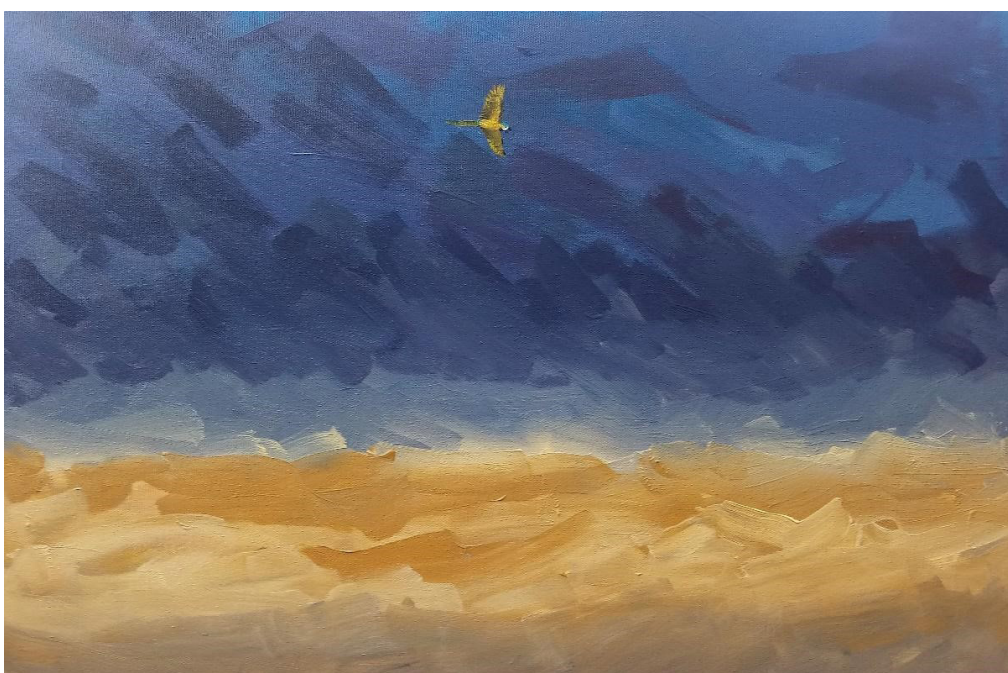


Figura 56: Martín Flores, *Arara Amarela*, 2018, acrílica sobre tela, 40 x 60 cm.

Na Figura 55, acima, pode-se ver onde se localiza o centro geométrico, na intersecção das linhas diagonais, e logo acima o centro perceptivo (círculo). No momento de pintar a figura, decidi posicioná-la ainda mais acima para tentar causar uma maior sensação de leveza no pássaro (como se vê no esquema da Figura 56).

Na parte superior do retângulo, sobressai-se a percepção de ausência de peso,

de espaço aberto. Os elementos ali dispostos tendem a passar a sensação de fluidez, de liberdade. Nesse sentido, elementos aplicados nas diferentes áreas do quadro – parte baixa ou parte alta – terão em si mesmos diferentes interpretações, diferentes dinâmicas, e expressarão valores e sentidos distintos. Ao variar de posição o centro perceptivo da pintura, até mesmo alterando a posição do retângulo de vertical para horizontal ou vice-versa, tais elementos e seus respectivos valores ganham imediatamente nova carga de interpretações e causam sensações diferentes.

Também na pintura *Arara Amarela II*, utilizei destas informações para fazer a composição. Colocando a pintura na posição em que está na Figura 57, os elementos de maior destaque aparecem como sendo estruturas sólidas, semelhantes a montes de rocha coberto por vegetação. Parecem solidamente estruturados, firmes em sua base. Esta firmeza e solidez também é intuída evocada por nossa memória, já que todos sabemos que montanhas são absolutamente sólidas e fixas.

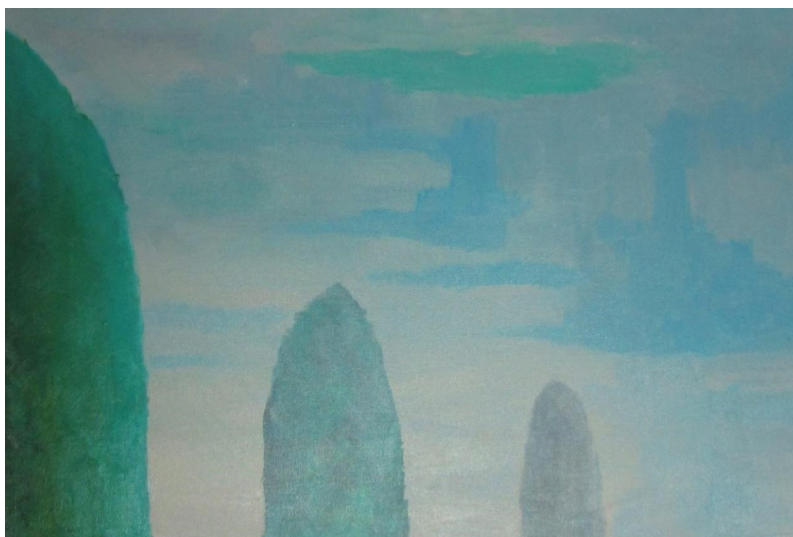


Figura 57:
Mártin Flores.
Arara Amarela II, em processo,
2018,
Acrílico sobre tela,
40 x 60 cm.

Entretanto, no momento em que a pintura é invertida, tudo muda (Figura 58).

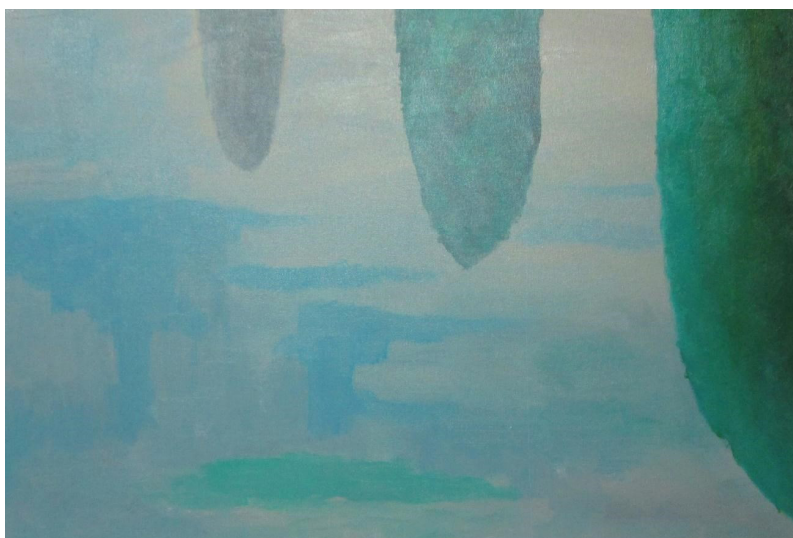


Figura 58:
Mártin Flores.
Arara Amarela II, em processo,
2018,
Acrílico sobre tela,
40 x 60 cm.

Minha intenção com este trabalho foi de subverter, de certa forma, a percepção espacial da base para que servisse também como experiência investigativa.

Por mais sólidos que tais elementos aparentam ser, e que deem a impressão de serem feitos de pedra e cobertas por vegetação, quando estabelecidas na parte superior do espaço pictórico, sem que exista uma base de sustentação inferior, elas automaticamente são imbuídas de uma impressão de leveza. É como se quase todo o peso que tinham quando situadas no espaço pictórico mostrado na Figura 55 tenha desaparecido. Esta impressão de leveza também é reforçada pelo distanciamento entre as figuras, realizada tanto pelo tamanho destas, quanto pela aplicação da perspectiva aérea. Também aqui não existe linha do horizonte visível, todo o fundo sendo pintado em tons claros para que a impressão de distância seja ainda maior. Manchas azuis de tom claro e uma mancha verde na parte inferior do quadro, esta propositalmente feita de forma horizontal, são os elementos que podem causar uma possível impressão de que exista nesta pintura um plano terreno.

Toda esta etapa da pintura foi realizada sem que a figura fosse estabelecida, pois para mim é necessário que primeiro o espaço pictórico esteja definido, para que depois a figura entre na composição (Figura 59).



Figura 59: Mártin Flores, *Arara Amarela II*, 2018, Acrílica sobre tela, 40 x 60 cm.

Para mim, este trabalho é um exemplo de meu ponto de vista que, para quebrar as regras, primeiro temos que conhecê-las.

Linhas, cores, proporções, enfim todos os elementos acabam por afetar a composição da pintura em si. Há ainda a distinção de lateralidade, direita e esquerda do retângulo, que se refere a simetria e paralelismo. Esse eixo horizontal-vertical faz com que o olhar do espectador perceba a imagem sempre da esquerda para a direita e de cima para baixo, “*no sentido do relógio*”, como diz Ostrower.²¹ Contudo, não é minha intenção aprofundar o aspecto da lateralidade nesta monografia, deixando sua pesquisa mais minuciosa para estudos posteriores. Meu foco firma-se principalmente no que tange às porções superior e inferior do retângulo e seus valores, como já citado.

O plano retangular, por si só, é percebido como uma forma estruturada e seus limites remetem o espectador para seu interior, mesmo antes de este conter a imagem. É uma habilidade inata essa que remete o olhar ao centro do retângulo. E isso se dá pela dualidade estrutural da forma. Em sua estrutura espacial, o retângulo é percebido geometricamente, mas também intuitivamente. Na visão geométrica, inspira equilíbrio, equidade e simetria. A visão perceptiva, foco de minha pesquisa, é muito mais orgânica, exprime o oposto, ou seja, desequilíbrio, assimetria e diferença de valores entre áreas e porções. Dessa dualidade resulta a complexidade e todas as variações de equilíbrio de uma imagem quando encapsulada no espaço retangular.

Durante esta pesquisa, deparei-me com um elemento fascinante, que enriqueceu meu entendimento do espaço pictórico como um todo. Este elemento é a dominância, que me possibilitou melhorar grandemente meu trabalho em termos de composição.

Através de elementos específicos, como o contraste, é possível ao artista organizar a obra em áreas dominantes e áreas subordinadas. Ocvirk afirma que “*áreas se tornam dominantes quando são realçadas por contrastes que as fazem ganhar visibilidade*”.²² A energia ativa das porções dominantes dá ao artista a possibilidade de controle sobre a sensação de espacialidade, formando zonas que serão interpretadas como mais próximas ou mais afastadas. Essa interação faz do “espaço vazio” também um elemento ativo-passivo da pintura.

Os artistas, enquanto desenvolvem uma imagem, empenham-se em criar interesse produzindo diferenças que realcem graus de importância de suas várias partes. (...) O contraste chama a atenção como um holofote o faz em uma produção para o teatro.²³

21 OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013, p57.

22 OCVIK, Otto. **Fundamentos de Arte: Teoria e Prática**. Porto Alegre: AMGH, 2014, p79.

23 Idem.

Ocvirk enfatiza que o artista deve se certificar de que cada parte da pintura tenha o grau necessário de importância. O autor, com isso, diz que as partes dominantes e subordinadas devem estabelecer um grau de equilíbrio ao serem incorporadas à obra. Ainda sobre a ausência de dominância, o autor afirma que *“A obra de arte que negligencia os graus variáveis de dominância parece sugerir que tudo tem a mesma importância, o que resulta em uma imagem confusa que não orienta o observador, falhando na comunicação”*.²⁴

3.4 Interação da figura com o espaço pictórico

A relação/interação com o espaço pictórico é realizada da melhor forma através de uma figura. De acordo com as teorias da percepção a figura cria um foco e determina a dimensão do quadro. É a figura que está ali, que participa daquele plano como um agente ativo da composição, enquanto que o espaço passa a significar fundo, ambientação. Através da interação entre a figura e o espaço, novas tensões são criadas.²⁵

Fayga Ostrower, no livro **Universos da Arte**, discorre sobre esse fator.²⁶

Destacando-se em nossa percepção como se contivessem um potencial energético maior, condensando espaço e diferenciando-o, os elementos parecem ser os agentes causadores da transformação espacial, ao passo que o meio ambiente – fisicamente maior, mais disperso e mais homogêneo – é considerado passivo. Parecendo recuar ligeiramente passa a significar FUNDO, enquanto o elemento visual passa a ser FIGURA. Posteriormente, é claro, tudo será uma questão de proporções.

Através da figura dos pássaros, há uma facilidade natural de deslocamento espacial. Usando destas figuras, tenho a liberdade de colocá-las em qualquer lugar da tela, ao passo que um animal terrestre necessita obrigatoriamente de uma base para se fixar. Este é um dos motivos da minha preferência pelas aves.

Penso que animais aquáticos, por sua vez, apresentam quase a mesma mobilidade das aves no quesito deslocamento. Todavia, as aves, por sua natureza, já denotam leveza pelo simples ato de voar. Por mais que eu colocasse um peixe na parte superior da tela, ainda existiria a densidade da água tomando conta de todo o espaço pictórico. Como a densidade da água é maior que a do ar, não existe a possibilidade de causar

24 OCVIK, Otto. **Fundamentos de Arte: Teoria e Prática**. Porto Alegre: AMGH, 2014, p80.

25 Ver Fayga Ostrower e Rudolph Arnheim.

26 OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013, p83-84.

a mesma impressão de distância como acontece através do emprego da perspectiva aérea. A profundidade de campo aquática é muito menor (Figuras 60 e 61).



Figuras 60: Banco de imagens do autor.



Figuras 61: Banco de imagens do autor.

Já exemplares de reinos diminutos, tal como o dos insetos, trazem outras muitas possibilidades de investigação e construção do espaço na pintura. Isto se dá, exatamente, pelo tamanho da figura representada. Um espaço de pequeno ou médio porte, na perspectiva de um inseto, tornar-se-ia enorme.

No processo de trabalho da pintura *O Sono Eterno*, é possível observar a mudança na impressão de dimensão espacial com a inserção na imagem de elementos figurativos de diferentes tamanhos, como demonstra a simulação feita através do programa Photoshop (Figuras 62 e 63).



Figuras 62 e 63: Simulação digital.

Depois de várias simulações, escolhi pintar uma figura de porte intermediário, nem tão grande como o leão, nem diminuta como um inseto. Um dos meus gatos pretos morreu atropelado enquanto analisava esta questão, então decidi retratá-lo neste trabalho. Esta escolha me fez perceber o poder que uma figura pode exercer em uma pintura, devido aos significados que carrega consigo (Figura 64).

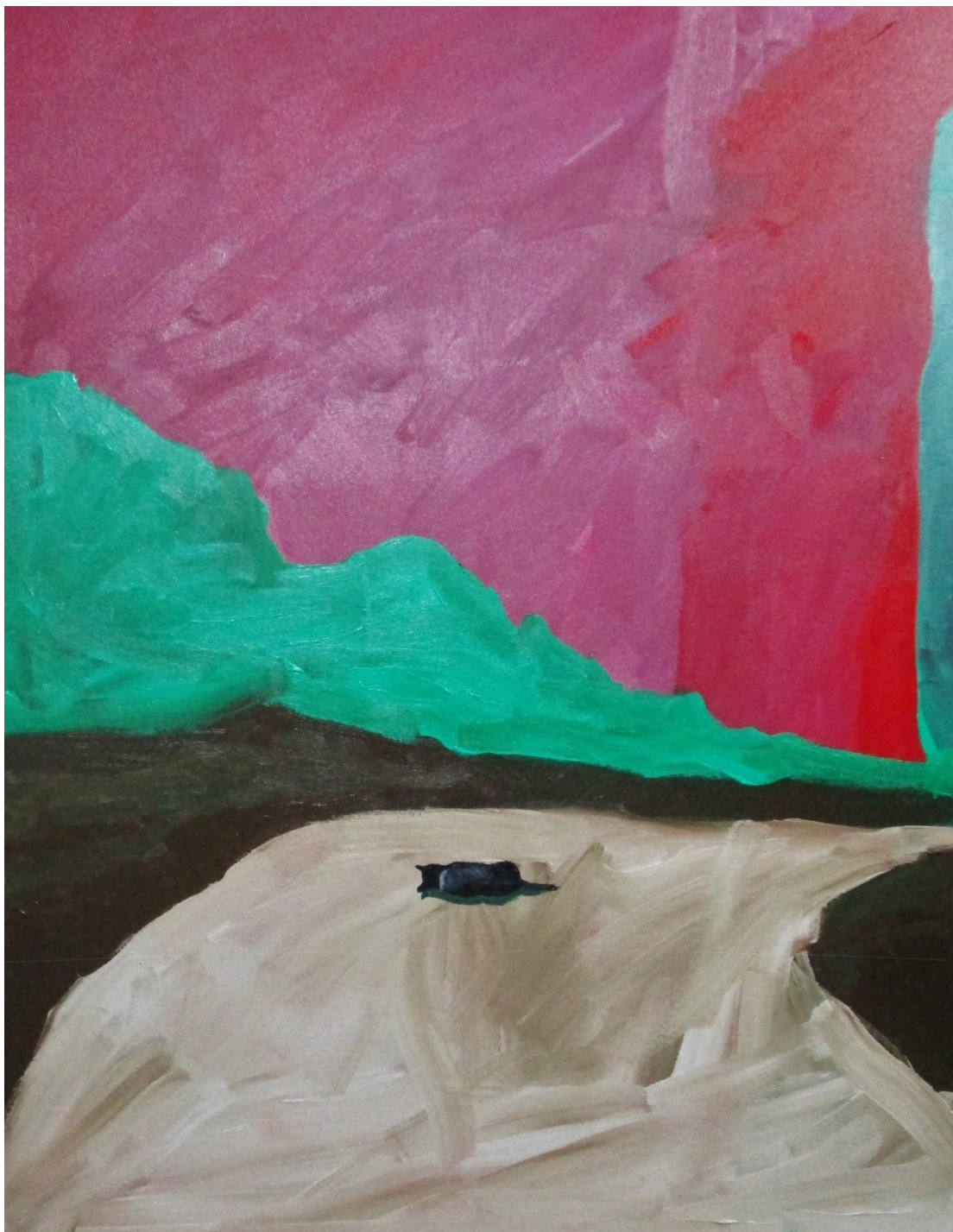


Figura 64: Martín Flores, *O Sono Eterno*, 2018, acrílica sobre tela, 80 x 60 cm.

Nesta pintura, procurei trabalhar, em relação ao espaço pictórico, com planos de cores saturadas, sem utilizar a perspectiva aérea, criando uma sensação de espaço raso. A impressão de perspectiva deriva da alteração do tamanho das áreas de cor, levando a um suposto ponto de fuga que se localizaria fora da tela, à direita. Utilizei de forte contraste entre as cores verde e vermelho, que remetem a meus antigos trabalhos abstratos. Este trabalho fala da morte, um caminho sem volta, que um dia

todos vamos seguir. Nem sempre é um caminho tranquilo. Às vezes, a morte chega de repente e causa um choque. Para mim, a vibração causada pela interação cromática entre as cores complementares ajuda a carregar esta pintura com algo desta natureza. A impressão de um caminho foi estabelecida pela área cinzenta, que foi feita com pinceladas vigorosas e que ficaram aparentes. A figura, finalmente, dá a dimensão a tudo, devido a seu tamanho, posição e localização na composição. E mais, neste trabalho, foi a figura um agente criador de significado.

A partir desta investigação, expandi meu processo artístico com a possibilidade de trabalhar também com elementos figurativos de pequena escala e também de escalas diminutas.

Nesta parte da pesquisa foi estimulante descobrir que retratar estas pequenas figuras, como a joaninha (vide Figura 63), podem trazer ao meu trabalho uma nova relação espacial da figura com seu entorno. Uma forma naturalmente diminuta dimensiona o espaço de maneira completamente distinta de uma forma naturalmente grande, mesmo que estejam representadas na tela tendo o mesmo tamanho. Mas cabe ressaltar que é a forma grande, quando representada pequena, que causa o maior impacto na sensação de espaço, pois este torna-se mais amplo.

Penso que, somente através da experiência prática será possível tomar dados passíveis de análise referentes a estes aspectos. Sobre a importância da experiência prática, Fayga Ostrower escreve que

Também o artista só pode julgar seu trabalho, avaliar determinadas soluções, optar por realizá-las ou não, diante de fatos físicos. Quer dizer, ele precisa fazer antes de julgar. Ou, no que vem a ser a mesma coisa, o artista julga enquanto faz. Mas o fazer é imprescindível, pois sempre há uma diferença entre aquilo que é imaginado e o fato concreto que se produz quando alguma coisa é realizada.²⁷

3.5 Paisagem e as influências do Romantismo

Como último quesito, mas não o de menor importância, dentro de minha produção artística, abordarei o gênero Paisagem. Deixei-o para o final porque, através da investigação que fiz sobre o tema, fui fortemente influenciado pelo movimento do Romantismo, sobre o qual também quero me detalhar com maior cuidado.

Seguindo indicações feitas durante a pré-banca desta monografia, comecei uma

27 OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013, p61.

pesquisa sobre o Romantismo. Mesmo tendo conhecimento da obra de artistas românticos, até o momento, não tinha me aprofundado e nem relacionado certas características deste movimento com meu trabalho.

Foi a partir desta investigação que percebi que questões abordadas pelos artistas do romantismo eram muitos semelhantes àquelas com as quais me preocupo em minha produção artística.

Por exemplo, como nas obras de Caspar David Friedrich (1774 – 1840). Nelas, encontrei paisagens que trabalham a impressão de distância, amplitude e espaço em relação à figura (Figuras 65 a 67). Coincidentemente, em minhas próprias pinturas, vinha estudando estes mesmos elementos e suas possibilidades pictóricas.



Figura 65: Caspar David Friedrich. *Amanhecer nas Montanhas*, 1823, óleo sobre tela, 135 x 170 cm, Hermitage Museum, São Petersburgo, Rússia.



Figura 66: Caspar David Friedrich. *O Monge Junto ao Mar*, 1808 - 1810, óleo sobre tela, 1,01 x 1,72 cm, Alte Nationalgalerie, Berlim, Alemanha



Figura 67: Caspar David Friedrich. *Caminhante Sobre o Mar de Névoa*, 1818, óleo sobre tela, 98,4 x 74,8 cm, Kunsthalle, Hamburgo, Alemanha.

Mesmo que minha abordagem figurativa se diferencie do Romantismo em um aspecto importante, já que não utilizo figura humana, mas sim animais em minha produção, outro aspecto acaba por nos unir: a relação da figura com o espaço. Posso afirmar que as pinturas do Romantismo me remetem muito a minhas influências de origem, como pôde ser notado na Figura 45, no Capítulo 2, e como também se pode observar na Figura 68, a seguir.



Figura 68: Furnas da Boa Sorte, Mato Grosso do Sul, 2011. Fotografia de Mártin Flores.

Na época em que residia no interior Mato Grosso do Sul, vivia em um espaço amplo e tinha o privilégio de observar um horizonte distante, possibilidade difícil em uma metrópole. Estamos acostumados a um olhar “curto” quando vivemos em meio a grandes prédios e muitas casas. E hoje em dia, a meu ver, este tipo de olhar está mais intenso devido aos telefones celulares. Porém, onde eu residia, como as fotos mostram, a imensidão da paisagem domina totalmente qualquer aspecto figurativo existente. No decorrer desta pesquisa, percebi que minha vivência naquele lugar talvez seja a fonte de todo meu interesse pelas questões do espaço que tanto me inspiram.

Como podemos ver em *O Monge Junto ao Mar*, de Friedrich (Figura 66), a figura do monge é mínima diante da paisagem ao seu redor. A relação da figura com seu entorno, no Romantismo, é de minimização, ou seja, a amplitude do espaço ao redor da figura a diminui, sobrepondo-se a ela em dimensão e força. Todavia, é essencial frisar que é a própria figura que estabelece esta dimensão espacial da pintura. Na concepção do professor de estética e teoria da arte Rafael Argullol, no livro **La Atraccion del Abismo**, entendemos que

Na pintura romântica, a paisagem deixa de entender como necessária a presença do homem. A paisagem se autonomiza e (...) se converte em protagonista; um protagonista que causa em quem o contempla uma dupla sensação de melancolia e terror.²⁸

Na pintura romântica, a natureza é protagonista. Em meus trabalhos mais recentes, tento causar essa sensação de protagonismo com a redução do tamanho da figura em relação ao ambiente (Figura 69), ainda que, em algumas telas, esse ambiente seja absolutamente abstrato. A visão da paisagem pelos pintores românticos remete a um idealismo de formas, mostrando uma natureza quase de sonho. É com esse enfoque que o movimento imprime, também, um conceito de espaço voltado à amplitude, ao grande alcance com o qual é permitida a contemplação do horizonte.



Figura 69: Martín Flores, *Lobo*, 2018, acrílica sobre tela, 40 x 60 cm.

Nesta pintura, minha intenção era trabalhar com a sensação visual de amplitude e grande profundidade. Diferentemente da pintura *O Sono Eterno* (vide Figura 64), neste trabalho busquei criar a sensação de um espaço profundo. Trabalhei nisso utilizando cinza, misturando-o ao vermelho da parte superior, que é a fonte

28 ARGULLOL, Rafael. *La Atracción Del Abismo: Un Itinerario Por El Paisaje Romántico*. Barcelona. Plaza & Janes Editores, 1987, p99. (T.A.)

de luz da pintura. Tenho a impressão de que o cinza, ao mesmo tempo que parece absorver um pouco das cores circundantes, atua como um redutor de intensidade cromática, causando a uma minimização na sensação percebida referente à saturação destas cores. Portanto, mesmo com o céu tendo de tons mais saturados de vermelho-francês, misturando este vermelho com o cinza a impressão da perspectiva aérea é construída na pintura e o vermelho não vibra tanto, o que poderia atrapalhar a sensação espacial.

Neste trabalho, posicionei a figura abaixo do centro geométrico e mais ainda do centro perceptivo, já que é um animal terrestre. Se, nesta pintura, a figura fosse um pássaro, por exemplo, voando no meio da composição, seu grau de dominância seria muito grande. Então, a figura do lobo naquela posição libera o olhar do espectador para que receba a impressão de espaço com a intensidade que eu planejei para esta pintura.

O espaço pictórico, que à época do renascimento era muitas vezes representado como um espaço raso – desprovido de forma – ganha, com o advento da natureza no romantismo, status de elemento visual irrevogável. Mediante esse novo conceito de ambiente, principiado pelos pintores românticos, a sensação de espacialidade se altera, priorizando-se a criação de um espaço profundo, trazendo forma, profundidade, detalhes visuais e a sensação de infinito.

A paisagem começou a se impor como tema no campo das artes visuais em obras do século XIV, quando os artistas abandonaram progressivamente a construção celestial idealizada, regida por normas religiosas, de um espaço plano e quase vazio, para inserir em suas telas aspectos de um mundo natural que estavam descobrindo.²⁹

Antes mesmo de estudar mais a fundo o movimento romântico, William Turner, expoente do Romantismo inglês, já era fonte de grande interesse para mim, devido as suas aquarelas. Estudando mais as pinturas deste artista, percebi que a expressividade de sua obra, por vezes quase chegando à culminância da abstração, poderiam me servir de referência pelo uso das cores e pela intensidade de movimento dos elementos pictóricos. Essas características podem ser observadas na obra *Tempestade de Neve – Barco a Vapor na Entrada de um Porto* (Figura 70)

29 BULHÕES, Maria Amélia. **Web Arte e Poéticas de Território**. Porto Alegre: Zouk, 2011, p105-106.



Figura 70: Willian Turner, *Tempestade de Neve – Barco a Vapor na Entrada de um Porto*, 1842, óleo sobre tela, 91,4 x 121,9 cm, Tate Britain, Londres, Inglaterra.

Sobre essa imagem de Turner, Argullol comenta que “*não é a destruição o que trata de comunicar ao espectador, mas algo cem vezes mais violento: as sensações da destruição*”³⁰ e sobre a técnica de Turner, que este dá “*total prioridade da cor sobre a forma*”.³¹

No meu processo artístico, a “sensação de espaço” é uma das questões que mais me interessa na pintura. Muito mais do que a representação realista deste mesmo espaço. Como foi meu objetivo demonstrar nesta monografia, venho buscando resolver esta questão através da utilização das cores e de suas características – valores tonais, contraste, etc. –, como tento evidenciar na Figura 69.

Esta prioridade em relação à cor, a comunicação de uma sensação, penso que remetem diretamente às questões pictóricas pesquisadas por mim. Portanto, o trabalho de Turner é mais uma fonte de pesquisa que atualmente estou investigando.

30 ARGULLOL, Rafael. *La Atracción Del Abismo: Un Itinerario Por El Paisaje Romántico*. Barcelona. Plaza & Janes Editores, 1987, p96. (T.A.)

31 Idem.

Considerações Finais

O presente Trabalho de Conclusão de Curso deu-se em forma de pesquisa teórico-prática tendo como objetivo geral a investigação de como a cor pode ser utilizada na pintura para provocar determinadas sensações no observador. Procurei responder a esta questão analisando fatores característicos da cor e produzindo experimentos pictóricos a partir dos mesmos. Priorizei elementos referentes à construção do espaço porque, a meu ver, a sensação espacial tem infalível impacto na percepção do observador, pois é um elemento impossível de passar despercebido. Além disso, é um fato concreto, independentemente de qualquer contexto e cultura – como mencionei ao versar sobre a perspectiva aérea.

Com relação à união do figurativo com o abstrato, parte culminante de minha investigação, acredito que consegui atingir uma fusão satisfatória, demonstrando que a figura realmente tem papel dominante na composição, conferindo dimensão ao espaço pictórico e, em alguns momentos, dando também significado à pintura como um todo. Ainda, que a figura pode ser um ponto de contraste, devido à relação entre suas cores e as do ambiente.

Referente à paisagem, todo o processo se deu como uma procura por atingir alto grau de abstração, sem qualquer referencial figurativo em si mesma, de modo que esta fosse um contraponto a figura, mas que, ao mesmo tempo, se integrasse totalmente a ela. Desde as primeiras pinturas, a percepção de espacialidade dentro da abstração já me atraía como fonte de estudo, ainda que de maneira sutil.

Na intensa busca de imagens, tanto para meu banco de referências particular quanto dos expoentes artísticos que me serviram como inspiração e objeto de pesquisa técnica, pude trazer para meu processo várias abordagens do uso da cor e da representação e construção do espaço, as quais fui experimentando ao longo do tempo. É possível observar, à medida que minhas pinturas são apresentadas, que novos elementos e técnicas foram-se integrando ao que, ao princípio de tudo, era pura expressão de cor. Na fase inicial, abstrato e figurativo seguiam cursos paralelos, mas totalmente apartados.

Cabe aqui um parêntese para reafirmar a importância pessoal que foi para mim a escolha de retratar animais em vez de outros elementos figurativos. Esta escolha partiu tanto do contato com os animais como de minhas vivências e estudos no que tange à prática espiritual do xamanismo. A investigação sobre os animais na história da arte, em especial na pintura, já é assunto a que me dedicarei em estudos futuros.

Da absoluta abstração e jogo de contrastes das pinturas iniciais à produção da primeira tela figurativa, fui descobrindo que, mesmo sem querer, o abstrato acompanhava o figurativo, limitando-se a um mero plano de fundo enquanto a figura tomava grande parte da tela. A partir daí, as figuras foram diminuindo de tamanho, dando espaço para a paisagem em si, a qual foi deixando suas características figurativas para tornar-se abstração em sua quase totalidade. Neste momento, a paisagem ganha uma importância ainda maior em meu trabalho, uma quase autonomia, por conta da redução do tamanho da figura.

Com a abstração/paisagem como prioridade, pude me focar totalmente no estudo das sensações espaciais causadas pela cor. Meu intuito era promover a sensação de profundidade através da construção de um espaço profundo sem depender da inserção da figura. Consegui também produzir esse efeito de espacialidade, pelo menos em uma das telas, usando campos de cor que geraram um espaço raso. Em algumas das pinturas mais recentes, a introdução da figura foi opcional e não decisiva para estabelecer a sensação de profundidade, embora o elemento figurativo seja realmente necessário para definir a escala (dimensão) da paisagem.

Experimentos em plataforma digital foram de extrema utilidade e relevância neste último estágio, pois me propiciaram o poder de escolha de localização e tamanho da figura antes de inseri-la definitivamente na composição. A partir disso, meu processo artístico se alterou diante da possibilidade de trabalhar na porção abstrata com total liberdade, podendo resolver a composição antes de finalizá-la na tela. Esse procedimento abriu múltiplas possibilidades de estudo da composição a cada pintura realizada. Agora, este método está definitivamente incorporado em minha forma de pensar e realizar meu trabalho.

Minha investigação a respeito dos elementos específicos do espaço retangular, tais como centros geométrico e perceptivo, agrega muito sobre o uso deste espaço de maneira consciente e deliberada na construção de uma pintura e, especialmente, do posicionamento da figura na paisagem, mesmo que esta seja totalmente abstrata. Acredito que este conhecimento possibilita grande melhoria técnica a todo e qualquer artista, pois ele é a chave para uma melhor estruturação da composição.

A partir da investigação teórica sobre os elementos da cor e do espaço, pude aprimorar meu processo artístico através da análise das técnicas de artistas essenciais à minha pesquisa, sobretudo os do período do Romantismo. Caspar David Friedrich me trouxe sua visão referente à relação entre figura e paisagem, bem como a construção do espaço profundo. William Turner me influencia bastante por conta

de sua priorização da cor sobre a forma na pintura, ao ponto de suas paisagens se apresentarem com um alto grau de abstração. Tudo isso tentei canalizar para minha produção, o que, tenho certeza, me enriqueceu como artista.

Por fim, é preciso dizer que esta investigação não se encerra em si mesma. Ao contrário, abre espaço para ilimitadas possibilidades de pesquisa e experimentação no vasto campo da pintura, tanto no que se refere à técnica quanto à criatividade artística. Pretendo seguir buscando os caminhos pelos quais a cor pode provocar sensações no espectador. Um desses trajetos é a investigação de artistas contemporâneos que apresentem questões similares em suas obras.

As possibilidades de pesquisa no campo das artes visuais, assim como a criatividade dos artistas, nunca se esgotam. Cada pintura pode proporcionar novos caminhos a serem trilhados, novas questões a serem investigadas e descobertas a serem feitas e compartilhadas.

Referências

- ALBERS, Joseph. **A Interação da Cor**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- ARGULLOL, Rafael. **La Atracción Del Abismo: un itinerario por el paisaje romántico**. Barcelona. Plaza & Janes Editores, 1987.
- ARNHEIM, Rudolph. **Arte e Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo, Cengage Learning, 2011.
- BAAL-TESHUVA, Jacob. **Rothko**. Colônia: Taschen, 2010.
- BECKS-MALORNY, Ulrike. **Cézanne**. Colônia. Taschen, 2001.
- BULHOES, Maria Amélia. **Web Arte e Poéticas do Território**. Porto Alegre, ZOUK, 2011.
- BARROS, Lilian Ried Miller. **A Cor No Processo Criativo**. São Paulo: SENAC, 2009.
- BATCHELOR, David. **Colour (Documents of Contemporary Art)**. Cambridge: MIT Press, 2008.
- BEHR, Shulamit. **Expressionismo**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- CACHIN, Françoise et all. **Cézanne**. Paris: Éditions ce la Réunion des Musées Nationaux, 1995.
- DA VINCI, Leonardo. **Tratado de Pintura**. 2 ed. Madrid: Akal, 1993.
- DOBIE, Jeanne. **Making Color Sing**. Londres: Watson-Guption, 2011.
- ELIADE, Mircea. **Xamanismo e as Técnicas Arcaicas do Êxtase**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FRANCASTEL, Pierre. **Pintura e Sociedade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- GAGE, John. **A Cor Na Arte**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- GUIMARÃES, Luciano. **A Cor Como Informação: A Construção Biofísica, Linguística e Cultural da Simbologia das Cores**. São Paulo: Annablume Editora, 2000.
- HARNER, Michael. **O Caminho do Xamã**. São Paulo, Cultrix, 1995.
- HELLER, Eva. **A Psicologia das Cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: GG Brasil, 2012.
- HESS, Barbara. **Expressionismo Abstrato**. Colônia: Taschen, 2005.
- KANDINSKY, Vassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

- MADERUELO, Javier. **El Paisaje: génesis de un concepto**. Madrid. Abada Editores, 2013.
- MATISSE, Henry. **Escritos e Reflexões Sobre Arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MYERS, Terry R. **Painting (Documents of Contemporary Art)**. Cambridge: MIT Press, 2011.
- NAIFEH, Steven et SMITH, Gregory. **Van Gogh: A Vida**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2012.
- OCVIRK, Otto. **Fundamentos de Arte: Teoria e Prática**. Porto Alegre: AMGH, 2014.
- OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2013.
- PADBERG, Martina. J. M. **W. Turner**. Paris. Könemann, 2017.
- PASTOREAU, Michel. **Dicionário das Cores do Nosso Tempo**. Simbólica e Sociedade. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- PEDROSA, Israel. **O Universo da Cor**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.
- PEDROSA, Israel. **Da Cor à Cor Inexistente**. São Paulo: Senac SP, 2009.
- _____. **Vitamin P3: New Perspectives in Painting**. Londres: Phaidon Press, 2016.
- SCHAPIRO, Meyer. **Impressionismo, Reflexões e Impressões**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.
- STILES, Kristine et SELZ, Peter. **Theories and Documentos of Contemporary Art: a sourcebook of artist's writings**. Los Angeles: University of California Press, 1996.
- VAN GOGH, Vincent. **Cartas a Théo**. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- WALTER, Ingo et METZGER, Rainer. **Van Gogh: Obra Completa de Pintura**. Colônia: Taschen, 2015.
- WALTER, Ingo. **El Impresionismo**. Colônia: Taschen, 2012.
- WILDENSTEIN, Daniel. **Monet or the Triumph of Impressionism**. Colônia: Taschen, 2014.