

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
POÉTICAS VISUAIS

Bárbara Moraes Basseto

**Superfícies e jogos compositivos:  
reflexões sobre padronagem, materialidade e pintura**

São Paulo, 2023

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
POÉTICAS VISUAIS

Bárbara Moraes Basseto

**Superfícies e jogos compositivos:  
reflexões sobre padronagem, materialidade e pintura**

Dissertação apresentada ao Departamento de Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Póéticas Visuais.

Área de concentração: Poéticas Visuais

Orientador: Prof. Dr. Marco Garaude Giannotti

São Paulo, 2023

**Banca examinadora:**

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. \_\_\_\_\_

Instituição: \_\_\_\_\_

Julgamento: \_\_\_\_\_

# Agradecimentos

Começo agradecendo ao meu orientador Prof. Dr. Marco Giannotti, por suas leituras sempre precisas, indicações necessárias, sua honestidade e generosidade. Tenho total confiança em seu desejo de sempre ver o trabalho crescer. As provocações, apesar de nem sempre fáceis, foram centrais na transformação de todos os aspectos desta pesquisa.

Agradeço também à minha família, Cláudia, Junior e Victória, por todo o suporte que sempre me deram em minhas realizações. Finalizo esta dissertação com a certeza que pude fazê-la graças ao apoio e ao amor deles.

Aos meus amigos Danielle Noronha, Diana Lanças e Henrique Detomi com quem sempre posso trocar sobre processos poéticos, e que me acolheram nos momentos mais difíceis dos últimos anos. À Dani, que com sua imensa generosidade me amparou desde minha inscrição na pós-graduação, nas exposições e com quem tenho a alegria de dividir ateliê. Ao Henrique, presente tantas vezes quando precisei de conselhos. E à Diana, que me apresentou aos dois, diagramou e encadernou este texto e que, com afeto, sempre me disse o que eu precisava ouvir.

Aos meus outros companheiros de ateliê: Bruno Oliveira, Julia Jabur e Raphael Gianini, pelas conversas sobre arte e vida entre cafés da tarde. Aos amigos artistas Mariano Barone e Vitor Nascimento, sempre abertos pra ir fundo nas discussões poéticas. Ao Gregório Zelada, que abraçou as missões comigo, me ajudando tanto nas exposições quanto em momentos importantes do mestrado e de quem é a autoria da maioria das fotos deste documento. Ao Grupo de Pesquisa em Pintura, pelo olhar atento e questionamentos necessários. Ao Sérgio Niculitchef e à Tais Cabral, pela leitura generosa, encaminhamentos e conselhos na qualificação. Ao Luis Maluf, pelo suporte na minha primeira exposição individual. À Érica Burini e o Vinicius Maroli, curadores das minhas exposições individuais, que com calma, abertura e perspicácia, compraram as loucuras e fizeram os processos mais tranquilos. E à Carminha, minha companheira de sempre.

## Resumo

BASSETO, Bárbara Moraes. Superfícies e jogos compositivos: reflexões sobre padronagem, materialidade e pintura - Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Esta dissertação de mestrado trata de processos poéticos em pintura: referências artísticas, teóricas e cotidianas, além de relatos do trabalho em ateliê e reflexões sobre a materialidade desta linguagem artística. O texto é dividido em três partes, a primeira busca refletir sobre questões gerais que guiam a poética, contextualizadas pela produção anterior à pesquisa na pós-graduação. A segunda parte trata de uma série de pinturas que têm como ponto de partida o tabuleiro de xadrez e levam o nome do enxadrista estadunidense Bobby Fischer. Nesse capítulo, são abordadas questões como a imprecisão entre a figuração e a abstração e a composição pictórica como uma dinâmica de jogo. A terceira parte do texto tem como foco a exposição “Ai de mim que sou romântica” que ocorreu em São Paulo, no início de 2023. Nela, são descritos os processos das pinturas da mostra, além de reflexões sobre referências da indústria da moda nas quais elas se apoiam, e como essa proximidade trouxe desdobramentos para a materialidade da pintura.

## Abstract

BASSETO, Bárbara Moraes. *Surfaces and composition games: thoughts on pattern, matter and painting* - Dissertação de Mestrado em Poéticas Visuais. Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

*This dissertation concerns painting poetic processes: artistic, theoretical and everyday references, descriptions of studio procedures as well as remarks on the materials involved on this artistic language. The text is divided into three parts, the first one reflects on general issues that guide the artistic process, contextualized by works produced prior to the postgraduate research. The second part regards a series of paintings that revolve around the structure of the chessboard, and are named after the American chess player Bobby Fischer. This chapter addresses issues such as: imprecisions between figuration and abstraction, and pictorial composition as a game dynamic. The third part of the text focuses on the exhibition “Ai de mim que sou romântica” which took place in São Paulo at the beginning of 2023. It describes the processes involved in the making of the paintings in the exhibition. It also addresses references from the fashion industry, and how this proximity between fashion and visual arts effects the materiality of painting.*

# Sumário

<i>Parte I - O processo e uma breve visita ao que veio antes</i> .....	15
<i>Parte II - Série Bobby Fischer</i> .....	37
<i>Algumas pinturas e seus processos</i> .....	68
<i>Bobby Fischer e o campeonato mundial de xadrez de 1972</i> .....	58
<i>Parte III - Ai de mim que sou romântica</i> .....	81
<b>Considerações finais</b> .....	119
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	126

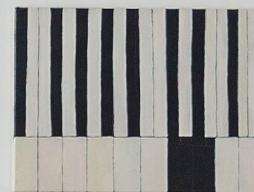
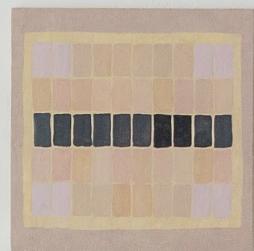


Imagem 1  
Foto da exposição "Quem conta um conto aumenta um ponto"  
na Galeria Luis Maluf, São Paulo, 2022. Foto: Camila Riveto

## O processo e uma breve visita ao que veio antes

“Fernando farei palavras  
De outras palavras  
Ou usarei as mesmas  
Mas comigo elas  
serão diferentes  
Porque serei eu a usá-las”<sup>1</sup>

---

1 MALLMANN, Francisco, “Tudo que leva consigo um nome”, 2021, p.91

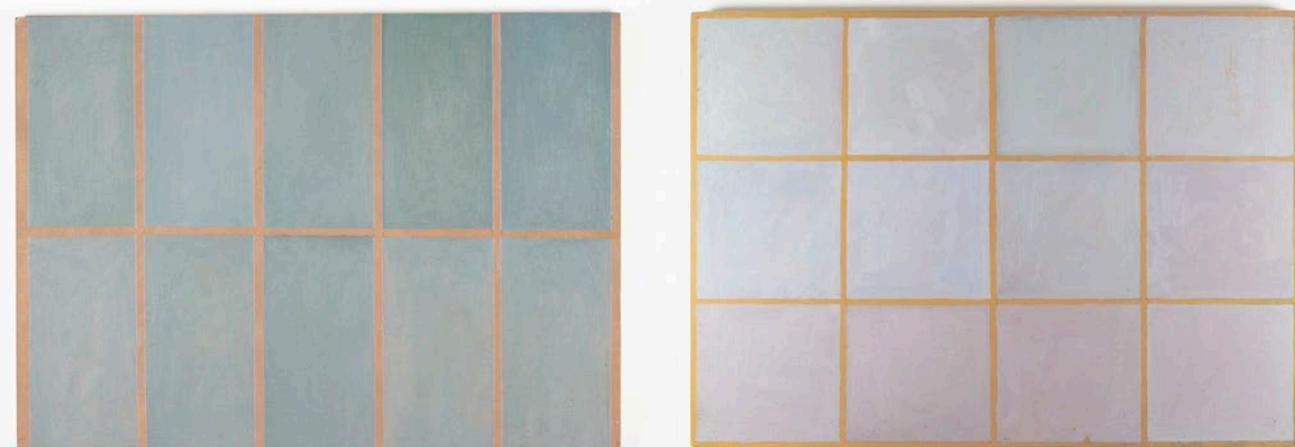


Imagem 2 - Bárbara Basseto, Sem título (díptico)  
Óleo sobre compensado, 34,5 x 25 cm, 2020. Foto: Gregório Zelada

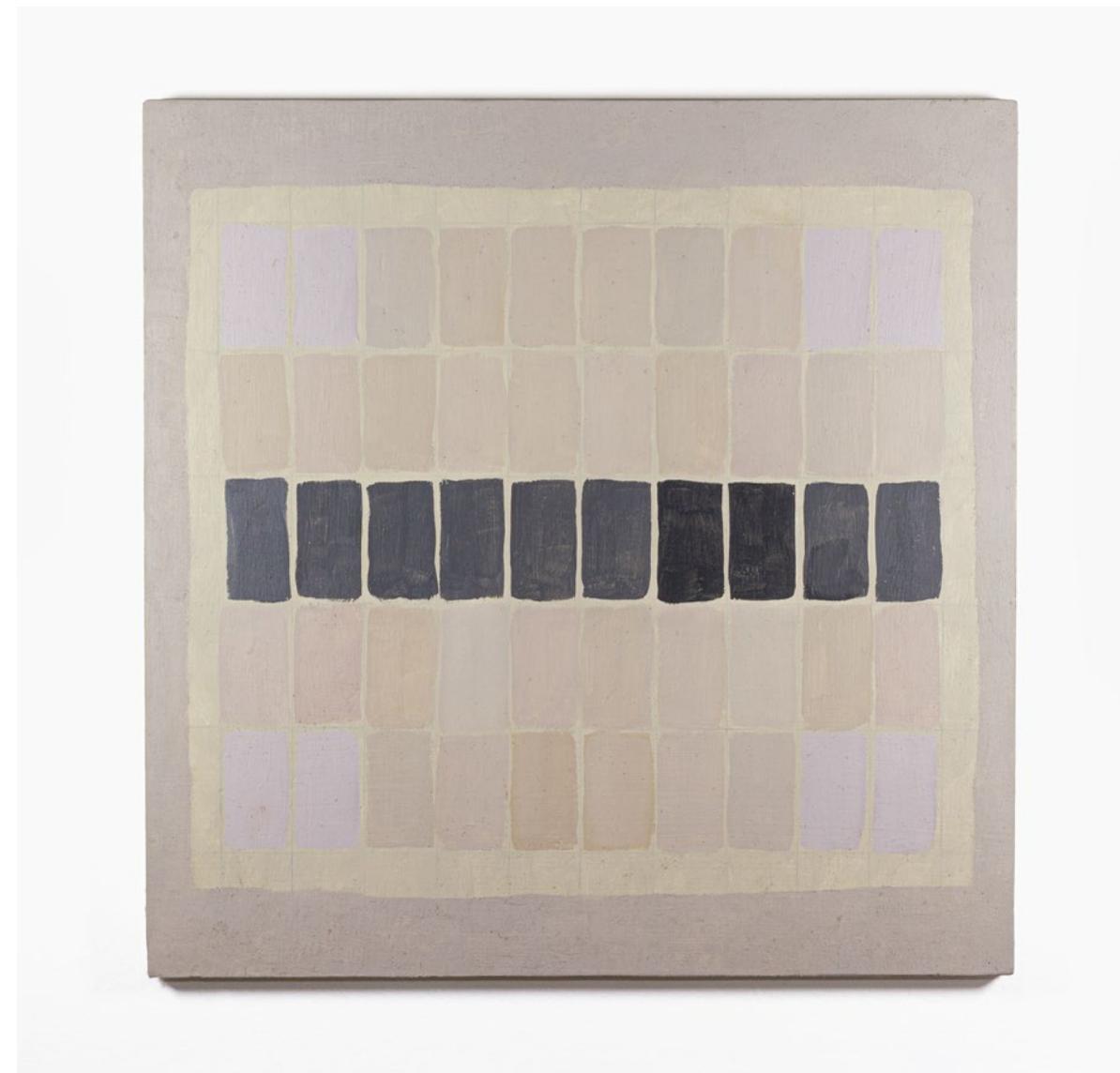


Imagem 3 - Bárbara Basseto, Sem título  
Óleo sobre compensado, 40 x 40 cm, 2020. Foto: Gregório Zelada

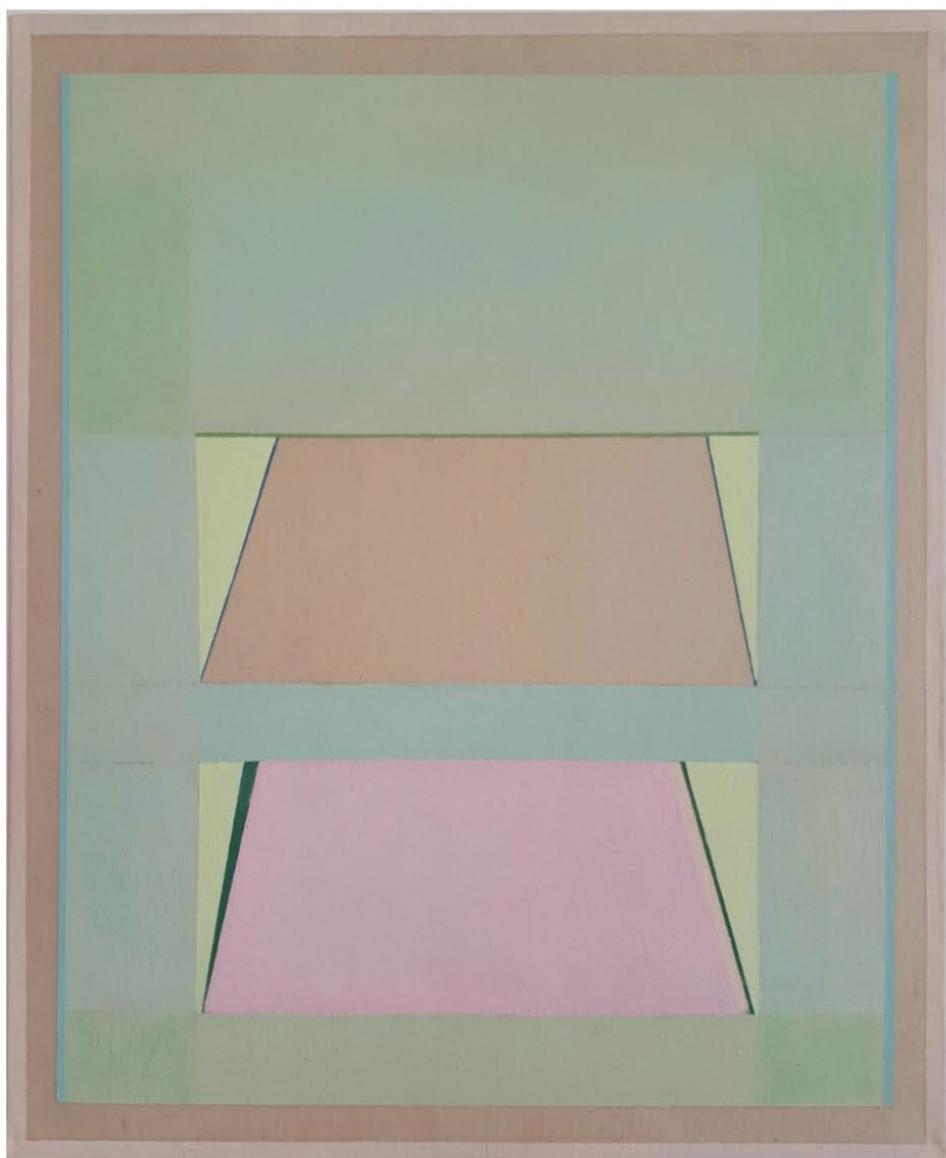


Imagem 4 - Bárbara Basseto, Não me peça pra fazer escolhas (díptico)  
Óleo sobre linho, 50 x 60 cm, 2020. Foto da autora

Antes mesmo do meu ingresso no mestrado em Poéticas Visuais da ECA – USP a pesquisa já fazia parte do meu cotidiano. Costumo dedicar grande parte do meu tempo a essa atividade, quase sempre sem nenhuma finalidade prática. Por vezes esses interesses se encerram em si; em outras, porém, eles fazem uma virada, passando a integrar investigações poéticas no campo da pintura. Esta dissertação de mestrado tem como objetivo discorrer sobre dois desses casos: A série “Bobby Fischer”, que parte de uma anedota da vida do enxadrista americano; e a aproximação da minha pesquisa, ao longo do último ano, com universo da moda, em especial do trabalho do designer italiano Francesco Risso (1983-). O texto apresenta ainda outras reflexões poéticas que passam por referências artísticas e relatos de processos de ateliê.

O ingresso no programa de pós-graduação depende da aprovação de um projeto de pesquisa, e acredito que seja bastante comum observar mudanças nos objetivos iniciais, pois esse mergulho pode despertar o surgimento de novas dúvidas e desdobramentos imprevistos. No meu caso, estava claro desde o início do mestrado na ECA, que tanto o projeto quanto os objetos de estudo passariam por grandes mudanças, mas não calculava, a princípio, como essas mudanças também modificariam a pintura.

Acredito que a própria prática da escrita tenha sido central para essas transformações. Ainda que por vezes seja difícil trocar o tempo de ateliê pelo tempo de trabalho no texto, a necessidade de articulação dos processos práticos faz com que os motivos e intenções envolvidos neles, a princípio entendidos como arbitrários ou sem muita importância, sejam lidos sob outra perspectiva. O trabalho do pintor pode ser solitário, por isso costumam ser bem vindas leituras externas de outros pintores também envolvidos em pesquisas poéticas. Por isso o “Grupo de Pesquisa em Pintura Contemporânea” – do qual participo com outros artistas e pesquisadores – também teve grande influência nessas mudanças. Tanto as provocações, quanto as observações generosas dos colegas sempre ressoaram em minhas práticas de ateliê.

Vejo o trabalho do artista como uma sobreposição contínua de vontades e referências em que relações de afeto e critérios preestabelecidos se misturam à apreensão do mundo, de seu tempo e de contextualizações históricas. Acredito que a famosa frase de Gombrich (1909-2001) em “Arte e Ilusão” (1977, p. 73) – “A pintura é uma atividade, e o artista tende, conseqüentemente a ver o que pinta em vez de pintar o que vê.” – traduza esse pensamento. Na pesquisa poética nada é apenas externo, as coisas do mundo e os desejos se alimentam. Compor tanto com discursos e afetos,

quanto com métodos, materiais e referências (teóricas e do cotidiano), faz parte do trabalho do artista. Esse caminhar contínuo entre dentro e fora, formando um terceiro discurso que contém os dois primeiros, opera como a fita de Möbius na obra “Caminhando” (1963) de Lygia Clark (1920-1988), na qual “a superfície, em vez de ser superficial, é onde reside todo o interesse e conteúdo. (...) superfície e profundidade, interior e exterior, começo e fim, são um contínuo (...)” (OSTHOFF, S., 2016, p.163).

Em relação às referências artísticas, “o artista procura fazer recortes muitas vezes arbitrários, escolhendo para si obras nas quais encontra afinidades poéticas” (GIANNOTTI, M. 2021. p.14), se distanciando assim de um compromisso documental com a História da Arte. As referências de outras fontes também partem dos interesses poéticos e por isso, muitas vezes os desdobramentos sugeridos por elas são mais importantes que suas origens.

A série de pinturas “Bobby Fischer”, que é o assunto do próximo capítulo, parte de uma hipótese: que o enxadrista Bobby Fischer (1943-2008) supostamente havia reclamado dos contrastes dos tabuleiros no Campeonato Mundial de xadrez de 1972. Comecei a pesquisar sobre a história de Fischer e do campeonato sem pensar que poderiam haver desdobramentos poéticos; entretanto, essa queixa me lançou para a produção de uma série de pinturas. Quando tento retornar às fontes da pesquisa para a escrita deste texto, não as encontro, nem tampouco outros relatos que sustentassem a afirmação. Ao final dessa busca, acabei aceitando que é possível que ela não seja verdadeira, que seja apenas um boato que li em algum site não confiável. Mas, para a série de pinturas, isso pouco importa. Refletir sobre a suposta reclamação de Fischer foi suficiente para que eu iniciasse a série há dois anos, que hoje conta com quase vinte pinturas. Ainda que tenham partido dessa história as obras passaram a existir independentes do tema. A investigação poética, ainda que apoiada no mundo real, não tem um compromisso documental com os fatos, sua intenção é propor uma experiência de outra ordem. Uma afirmação pode ser verdadeira ou falsa, mas um quadro não<sup>2</sup>.

Os fatos, histórias, imagens, referências de outras linguagens, e as conversas com outros artistas, são, para mim, camadas que se sedimentam junto ao tratamento da matéria na pintura. Muitas vezes se tornam uma amálgama da qual é quase impossível recuperar noções de linearidade ou de origem.

2 GOMBRICH, E. H. 2007, p.59

O poema do Francisco Mallmann<sup>3</sup> com que inicio este capítulo, se relaciona com o modo como entendo meu processo poético. Nele são importantes os exercícios de apropriação, tradução e diálogo com obras de outros artistas, e também com informações vindas de outras linguagens. As coisas do mundo, como padronagens de tecidos, composições de ladrilhos, jogos e objetos são, quase sempre, pontos de partida, mas, na pintura, não tenho como objetivo descrevê-las. Me interessa a aproximação das relações compositivas, cromáticas e de materiais de origens distintas: um operar na pintura como numa colcha de retalhos. Criar com humor e afeto, objetos que carregam marcas de processos artesanais e que por vezes são delicados, em outras, desafiadores.

Sei que quando pinto um quadrado, não significa o mesmo que significou para Malevich (1879-1935); hoje, pintar um quadrado é também falar sobre ele e tantos outros artistas que estabeleceram relações com sua obra. Existe um risco, mas também uma satisfação em exercer uma prática com centenas de anos de tradição. A pintura inevitavelmente estabelece diálogos com o passado enquanto trata do tempo presente e constrói objetos que se espera que sobrevivam no futuro.

Trabalhamos até bem tarde na véspera de Natal, então pegamos um ônibus em Port Authority até o sul de Nova Jersey. Robert estava extremamente nervoso de encontrar minha família, porque era bastante avesso à dele. Meu pai foi nos buscar na rodoviária. Robert deu a meu irmão, Todd, um desenho seu, um pássaro saindo de uma flor. Havíamos feito cartões em casa e trazido livros para minha irmã mais nova, Kimberly. Para acalmar os nervos, Robert resolveu tomar ácido. Eu jamais cogitaria usar qualquer droga na presença dos meus pais, mas isso parecia mais natural para Robert. Minha família inteira gostou dele e não notou nada de diferente exceto seu sorriso constante. Ao longo da noite, Robert ficou olhando a enorme coleção de bibelôs de minha mãe, absorto em vaquinhas de todos os tipos. Ficou especialmente interessado em um pote de doce marmorizado com uma vaca violeta na tampa. Talvez fosse o turbilhão vidrado de

3 “farei palavras/ De outras palavras/ Ou usarei as mesmas/ Mas comigo elas/ serão diferentes/ Porque serei eu a usá-las”. MALLMANN, F., 2021, p.91

seu estado alterado pelo LSD, mas o fato é que ele não conseguiu parar de olhar para o pote. Na noite de Natal nos despedimos, e minha mãe deu a Robert uma sacola de compras cheia com seus tradicionais presentes para mim: livros de arte e biografias. “Tem uma coisa aí para você.” Ela piscou para Robert. Quando entramos no ônibus de volta a Port Authority, Robert espiou na sacola e encontrou o pote com tampa de vaca violeta embrulhado em um pano de prato. Ele ficou maravilhado com aquilo, tanto que anos mais tarde, depois que morreu, o pote seria encontrado entre seus valiosos vasos italianos (SMITH, P. 2010, p.56).

Nesse trecho de “Só garotos” (2010), Patti Smith (1946-) descreve a ocasião em que apresentou seu companheiro da época, o artista Robert Mapplethorpe (1946-1989) à sua família. Nesse dia, Mapplethorpe, se encanta por um pote de doces da mãe de Patti Smith. Mais tarde, quando a então sogra o presenteia com o objeto, além das características visuais que já interessavam ao artista, o pote de doces passa a carregar outros significados no campo afetivo, estando vinculado às pessoas e à memória daquele evento. Ao guardá-lo, anos depois, junto de sua coleção de “valiosos vasos italianos”, Mapplethorpe promove uma aproximação entre o pote e os vasos que independe de parâmetros hierárquicos. É possível dizer que, para ele, em algum lugar, o bibelô que ganhou da mãe de Patti Smith tem o mesmo valor que um vaso italiano. Smith apresenta a narrativa sob uma ótica afetiva – ao passar três parágrafos descrevendo o episódio para, na última frase, dar um salto temporal, a artista dá sentido a este evento trivial. Assim como objetos banais, quando carregados de significados pessoais podem redimensionar medidas de valor.

Em meu trabalho em pintura, ao aproximar objetos e referências distintas e sugerir elos entre eles, busco a construção desse campo afetivo que pode desmanchar hierarquias. Vejo o par de pinturas “Você é uma navalha pros meus olhos” 1 e 2 (imagens 7 e 8) de 2021 como um exemplo disso. O processo das obras se inicia com a apropriação de um tecido com padronagem, que já havia sido uma peça de roupa da minha irmã. Me interessa partir de materiais que já carregam informações visuais, porque o “branco da tela” pode ser muitas vezes intimidador. Em “Você é uma navalha pros meus olhos” 1 (imagens 6 e 7), retalhos do tecido escolhido são cortados e, a partir



Imagem 5 - Giorgio Morandi, Natureza morta  
Óleo sobre tela, 35.4 x 40.9 cm, 1957.

Disponível em: <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/431.1997/>

deles, é feita uma composição que os une por meio da costura manual. Ela é colada a seguir a uma estrutura de madeira e, por fim, uma base acrílica transparente é aplicada, para finalizar o preparo do suporte, possibilitando a pintura a óleo sem ocultar suas informações. Todas as etapas são feitas manualmente e há períodos de pausa para observar e refletir sobre o que será os próximos passos, tornando este um processo longo.

A pintura é um exercício mental, e muitas vezes o tempo de olhar para a obra é maior do que o tempo que se passa com o pincel em mãos. A seguir, sobrepostas à composição já presente no tecido, pinto outras duas padronagens. Em uma delas há um padrão tradicional da moda chamado “vichy” (imagem 10), que é, basicamente, um xadrez com três cores: uma matiz arbitrariamente escolhida, branco e a mistura da primeira cor com o branco. Neste caso, no entanto, opto por fazer a padronagem não com branco, mas com duas cores de matizes diferentes (rosa e laranja neon) e a mistura de ambas.



Imagem 6 - Bárbara Basseto, Você é uma navalha pros meus olhos 2  
Óleo sobre composição em tecido montada em madeira, 20 x 22 cm, 2021. Foto da autora



Imagem 7 - Bárbara Basseto, Você é uma navalha pros meus olhos  
Óleo sobre composição em tecido montada em madeira, 20 x 22 cm, 2021. Foto da autora

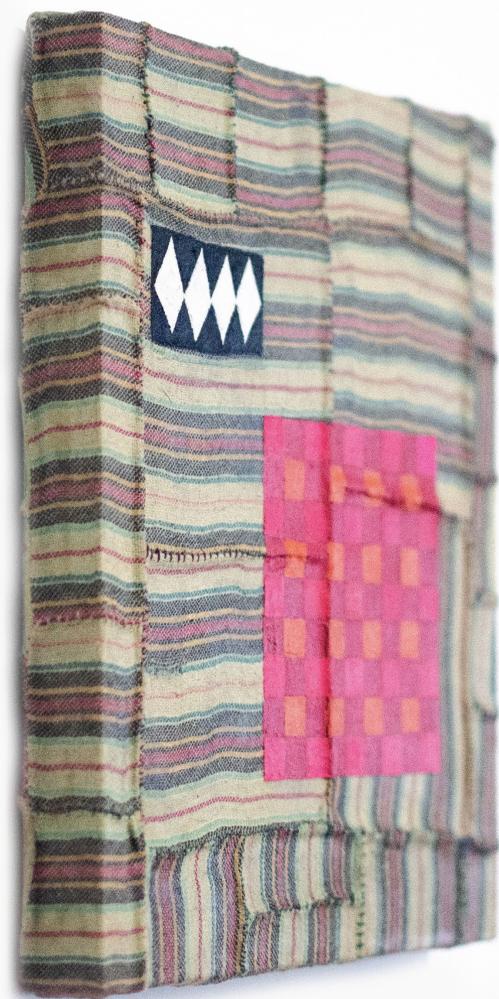


Imagem 8 - Bárbara Basseto, Você é uma navalha pros meus olhos (lateral)  
Óleo sobre composição em tecido montada em madeira, 20 x 22 cm, 2021. Foto da autora

Para formar o padrão vichy são justapostos em linhas alternadas, pares da mistura com um dos extremos da paleta, de modo que eles não se encontrem. A última composição da pintura, feita em preto e branco, tem como referência direta uma obra de Mira Schendel (1919-1988), de 1963 (imagem 9).

A pintura que faz par com a descrita anteriormente (imagem ) leva o mesmo tecido no suporte. A padronagem sobreposta a ele, entretanto, se baseia em sequências de faixas com listras diagonais laranjas e vermelhas, que variam levemente na inclinação e no encontro das cores. Elas têm como referência faixas de contenção de trânsito enro-ladas displicentemente a postes, que observei em caminhadas pela cidade. Mas também acabam encontrando um paralelo visual com mastros de pinturas de Alfredo Volpi (1896-1988). O título dessas duas pinturas foi extraído de uma música de autoria de



Imagem 9 - Mira Schendel, Sem  
título, óleo sobre tela, 145 x  
114cm, 1963, Disponível em:  
[https://www.tate.org.uk/art/  
artworks/schendeluntitled-t12273](https://www.tate.org.uk/art/artworks/schendeluntitled-t12273)

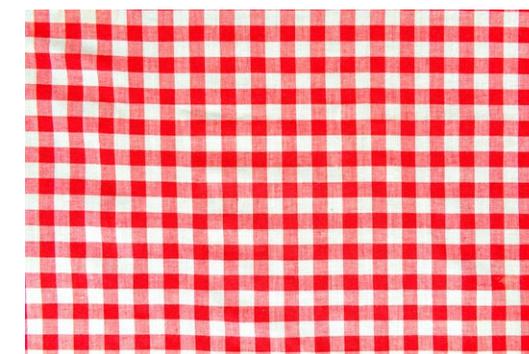


Imagem 10 - Padronagem vichy, disponível em: [https://  
stock.adobe.com/br/search?k=vichy&asset\\_id=153301301](https://stock.adobe.com/br/search?k=vichy&asset_id=153301301)

Jorge Mautner (1941-): “Vampiro” (1988). Tenho o hábito de ouvir a mesma música repetidamente, fazendo com que a memória de sua letra fique ligada ao processo da pintura que estou trabalhando no momento. Por isso, muitas vezes, parece apropriado nomeá-las levando em conta essa experiência. Depois de estabelecer essa relação, passei a fazer listas de versos de músicas que seriam interessantes como títulos de obras. Na maioria das vezes é mais um exercício de humor, uma tentativa de aumentar os elementos do jogo da percepção, afim de trazer outros sentidos à experiência da pintura. Não busco equivalência entre o título e a obra, pois não tenho interesse em submeter a pintura ao texto, nem em ser descritiva.

A prática da pintura em suportes não convencionais tem se tornado cada vez mais comum em meu trabalho; para ilustrar como se inicia essa abordagem material, voltamos a 2017, com a série de pinturas/objetos chamada “Onomatopéias” (imagem 11). A série leva esse nome pois a onomatopéia é uma figura de linguagem em que o som já indica o significado da palavra. Minhas referências da época eram pinturas de fachada, vistas principalmente em viagens feitas às cidades mineiras de Ouro Preto e Diamantina, além do trabalho dos artistas Alfredo Volpi e Ana Mariani (1935-2022). Em dado momento, passo a me interessar pela possibilidade de sobrepor motivo e materialidade nesses trabalhos e resolvo usar como suporte portas e janelas que encontrava descartadas nas ruas. Por serem materiais de descarte, passavam por um longo período de restauro e mudanças estruturais antes da introdução da tinta. A partir daí, passo a entender a importância de me relacionar com a pintura por mais tempo antes de finalizá-la, pois assim outras camadas de significado podem ser acumuladas sobre o objeto.

Com essa série, passo a entender o trabalho no suporte como parte da composição na pintura. Antes dela, trabalhava com materiais que me permitiam maior controle dos processos: guache sobre papel, cobrindo toda a superfície com cores homogêneas. Hoje, esse ambiente controlado não me interessa mais, pois embora as relações cromáticas fossem resolvidas no momento da pintura, os trabalhos se formavam mais no plano mental do que na ação. Quando passo a usar os objetos como suporte, por eles já trazerem elementos e problemas a ser resolvidos, matéria e projeto passam a ter igual importância no processo.

Continuando esta pequena linha do tempo anterior a meu ingresso na pós-graduação, chego ao ano de 2020. Na época, continuava investida na investigação da arquitetura e do espaço urbano, entretanto, havia me distanciado do interesse pelas

fachadas e passado a me atentar mais a outdoors vazios em rodovias. Aqueles construídos com placas de metal, muitas vezes reutilizadas, com marcas de ferrugens, de tamanhos e cores diferentes e embaralhadas (imagens 12 e 13). Tendo-os como referência, minhas pinturas do período traziam grids e listras nas composições, sendo, em sua maioria, pinturas tonais nas quais refletia sobre repetição e alternância de cores.

É também em 2020 que concluo um curso de restauro de pintura no Museu de Arte Sacra de São Paulo. Nele, aprendi sobre composição, técnicas e durabilidade das tintas a óleo. Ao entrar em contato com essas novas possibilidades, os médiums e outras formas de alterar as características da tinta se alinharam à pesquisa que eu



Imagem 11 - Bárbara Basseto, Portinhola da série Onomatopéias Acrílica sobre janela de madeira 39,4 x 44,5 x 2,3cm. 2019. Foto da autora

já desenvolvia em relação ao suporte, de modo que questões técnicas aprimoradas nesse período tiveram desdobramentos também na pesquisa poética. Por fim, acabo migrando completamente das tintas a base d'água para a tinta a óleo. O começo da série Bobby Fischer, que se inicia junto com o mestrado em 2021, tem certa continuidade nas relações cromáticas já presentes no momento anterior, mas é a primeira empreitada mais expressiva em tinta a óleo. E, a partir dela, passo a entender as cores como camadas de significados indissociáveis das interações materiais.

Assim como Paulo Pasta (1959-) em sua tese de doutorado “A educação pela pintura” (2011. p. 71), acredito que nessa “espécie de autoalimentação [...] o quê pintar tem que ter uma correspondência muito estreita com o como pintar” e, acrescento, com o quê pintar. A partir dessas reflexões, busco em meu trabalho uma relação mais direta com a materialidade das referências, me aproximando muitas vezes da idéia de objeto. Há neles um esforço contínuo de complemento entre os conceitos poéticos, o pensamento compositivo e o tratamento da matéria.

Além desta introdução, em que busquei refletir sobre questões gerais que rondam esta pesquisa, com uma breve passada por minha produção anterior, discuti em cada um dos próximos capítulos, dois momentos diferentes do trabalho em pintura posteriores ao ingresso na pós-graduação. Como o objetivo desta dissertação de mestrado é refletir sobre processos poéticos, considero importante colocar que, ao pesar o que seria mais importante para o texto, precisei deixar algumas referências de fora. Priorizei citações que tratam justamente do modo como entendo esses processos, às que têm proximidade visual com meu trabalho em pintura. Também por isso, muitas delas são provenientes de entrevistas e escritos de artistas, além das citações literárias e, no caso do último capítulo, de relatos de um designer de moda.



Imagens 12 e 13 - Registros de outdoors em rodovias, 2019.  
Fotos da autora

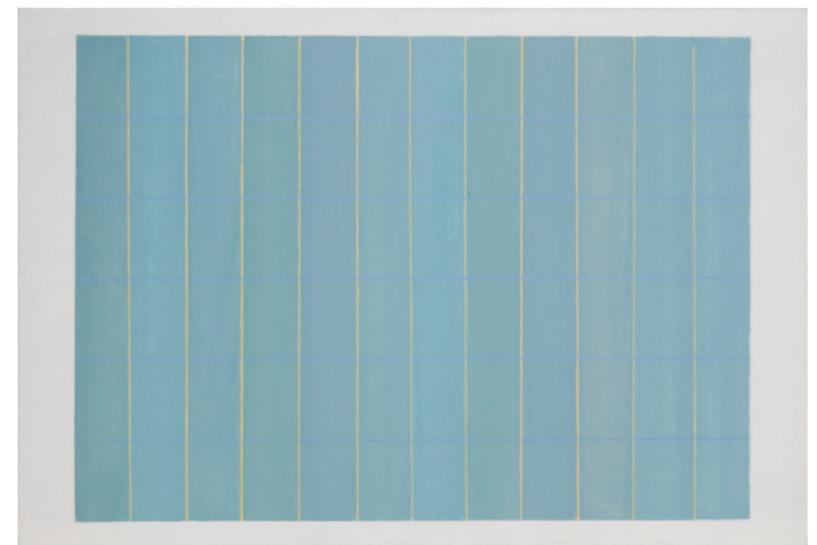
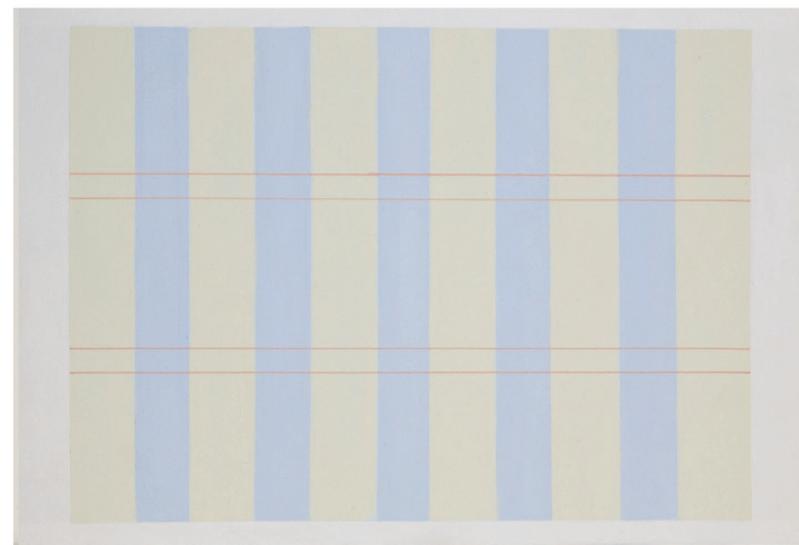
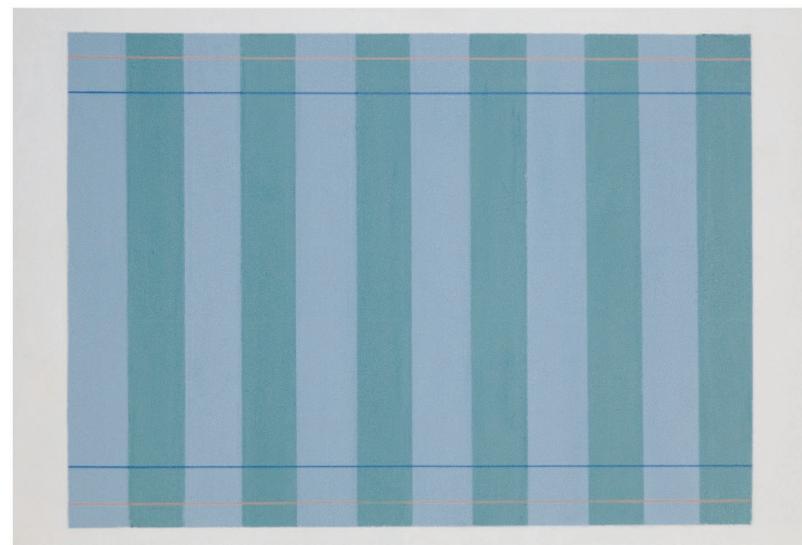
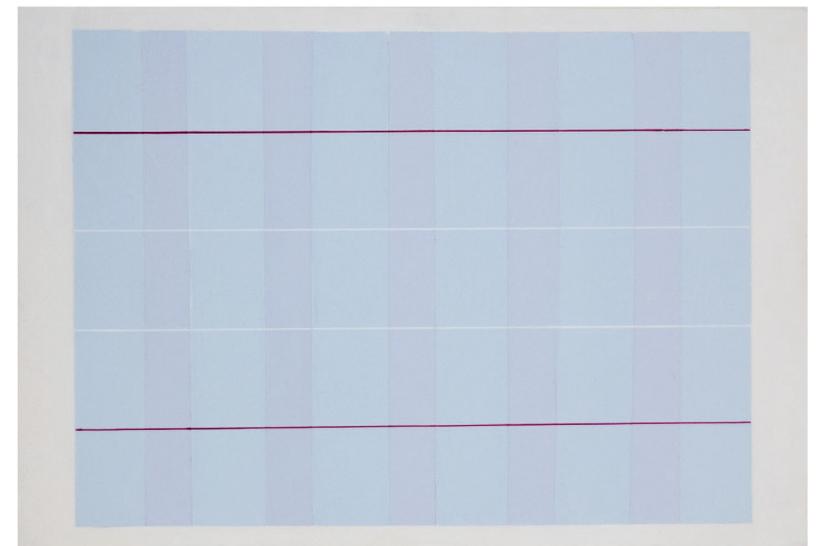
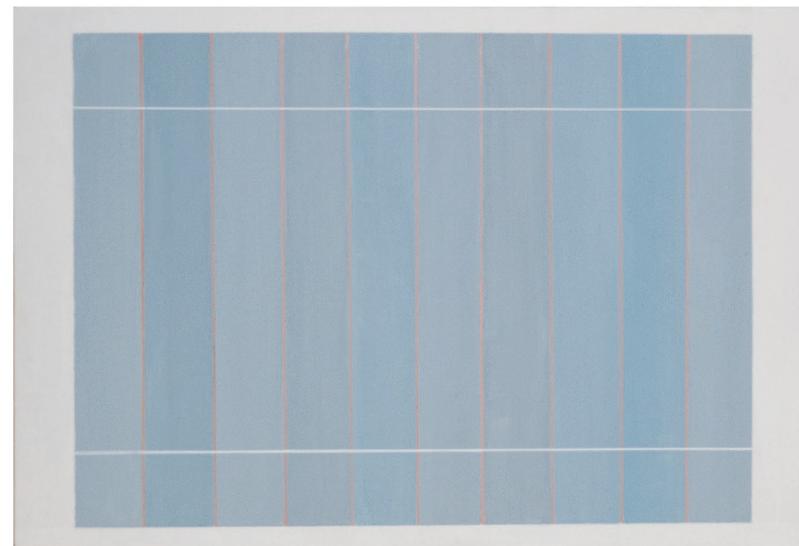
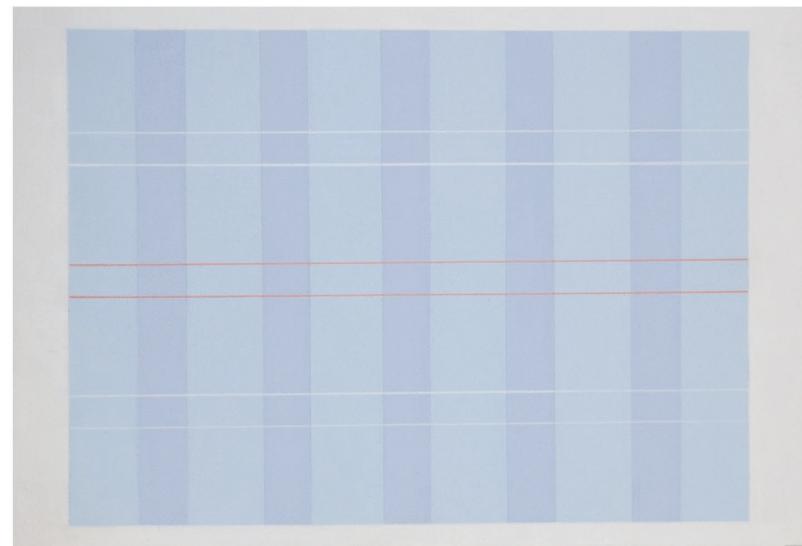


Imagem 14 - Bárbara Basseto, 6 silêncios e suas interrupções (políptico)  
Acrílica sobre compensado, 32,5 x 22,1 cm, 2020. Foto da autora

## Série Bobby Fischer

*"Take an object, do something to it, do something else to it*

*One thing made of another, one thing used as another.*

*We say one thing is not another thing or sometimes we say it is, or we say they are  
the same.*

*Whether to see the two parts as one thing or as two things."*<sup>4</sup>

(Tradução livre)

"Pegue um objeto, faça algo com ele, faça outra coisa com ele

Uma coisa feita de outra, uma coisa usada como outra

Dizemos que uma coisa não é outra ou às vezes dizemos que é, ou dizemos que são  
iguais.

Ver as duas partes como uma coisa ou como duas."

---

<sup>4</sup> Frases de Jasper Johns lidas por John Cage, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2Re8XuloMPs>

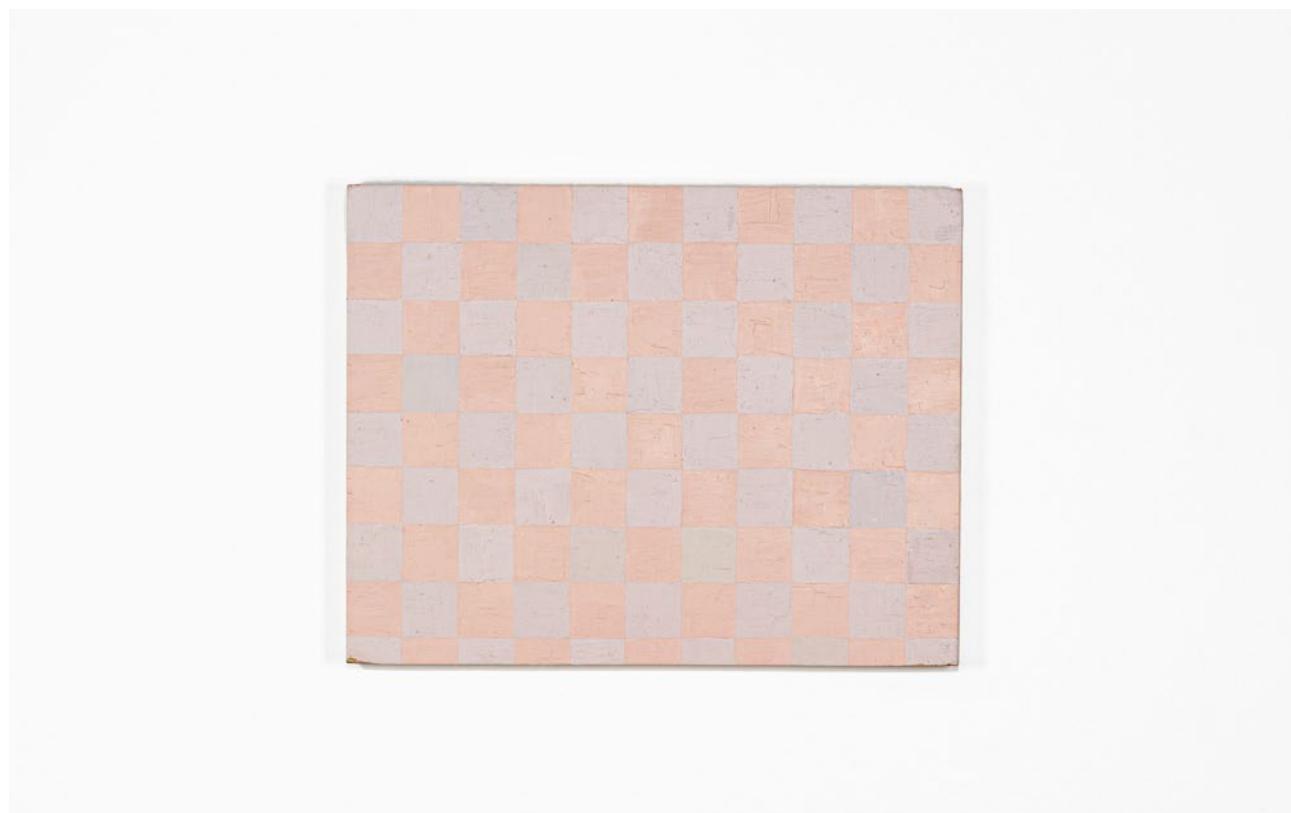


Imagem 15 - Bárbara Basseto, Bobby Fischer 8  
Óleo sobre compensado, 17 x 22 cm, 2021. Foto: Gregório Zelada



Imagem 16 e 17 - Bárbara Basseto, Bobby Fischer 4 e 3  
Óleo sobre compensado, 22 x 22 cm, 2021. Fotos: Gregório Zelada



Imagem 18 - Bárbara Basseto, Bobby Fischer 18  
Óleo sobre compensado, 12 x 16 cm, 2021. Foto: Gregório Zelada

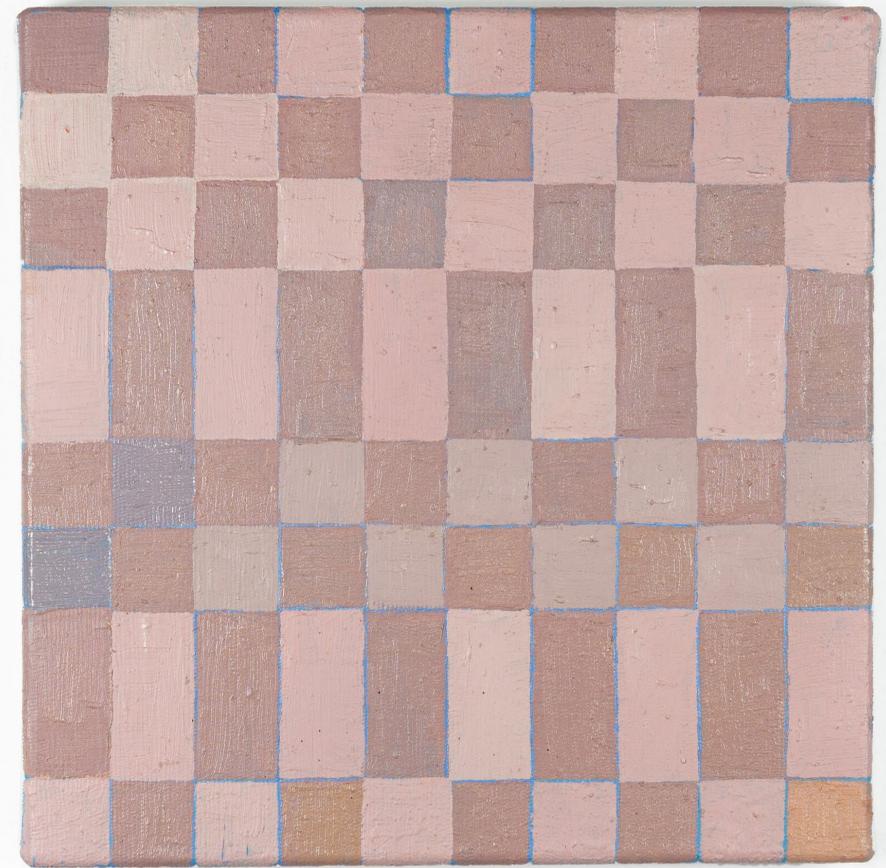


Imagem 19 - Bárbara Basseto, Bobby Fischer 12  
Óleo sobre tela, 20 x 20 cm, 2021. Foto: Gregório Zelada

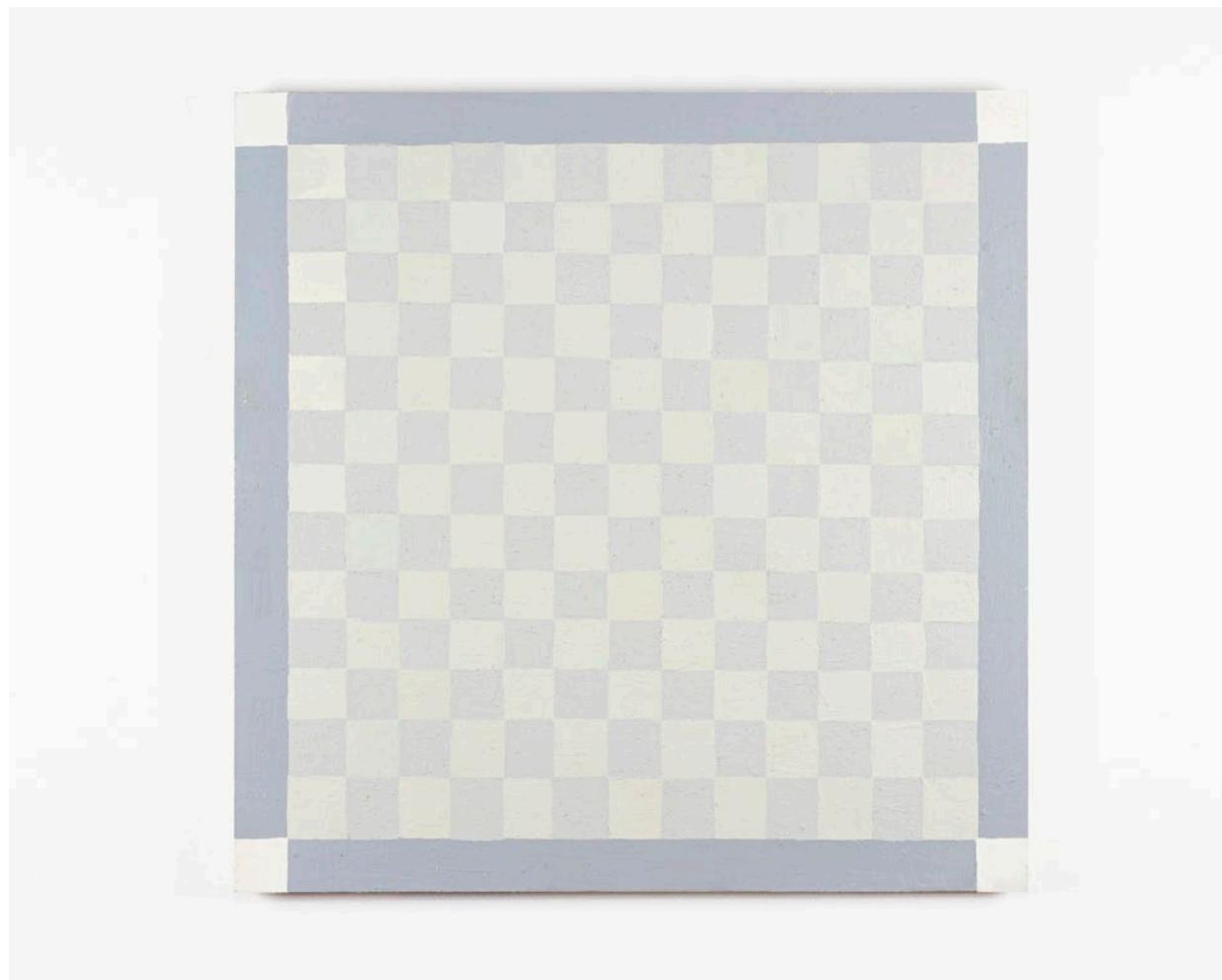


Imagem 20 - Bárbara Basseto, Bobby Fischer 6  
Óleo sobre compensado, 22 x 22 cm, 2021. Foto: Gregório Zelada



Imagem 21 - Bárbara Basseto, Bobby Fischer 7  
Óleo sobre compensado, 22 x 22 cm, 2021. Foto: Gregório Zelada



Imagem 22 e 23 - Bárbara Basseto, Bobby Fischer 11 e 9  
Óleo sobre azulejo, 15 x 15 cm e 17 x 22 cm e óleo sobre compensado, 17 x 22 cm. 2021. Foto: Gregório Zelada



Imagem 24 - Bárbara Basseto, Bobby Fischer 14  
Óleo sobre tela, 20 x 20 cm. 2021. Foto: Gregório Zelada



Imagem 25 - Bárbara Basseto, Bobby Fischer 10  
Óleo sobre compensado, 36 x 27 cm, 2021. Foto: Gregório Zelada



Imagem 26 - Bárbara Basseto,  
Nothing has been done before/it has all happened before (díptico)  
Óleo sobre tela, 12 x 12 x 4 cm, 2021. Foto: Gregório Zelada



Imagem 27 - detalhe lateral  
Foto: Gregório Zelada



Imagem 26 - Bárbara Basseto,  
Nothing has been done before/it has all happened before (díptico)  
Óleo sobre tela, 12 x 12 x 4 cm, 2021. Foto: Gregório Zelada



Imagem 27 - detalhe lateral  
Foto: Gregório Zelada

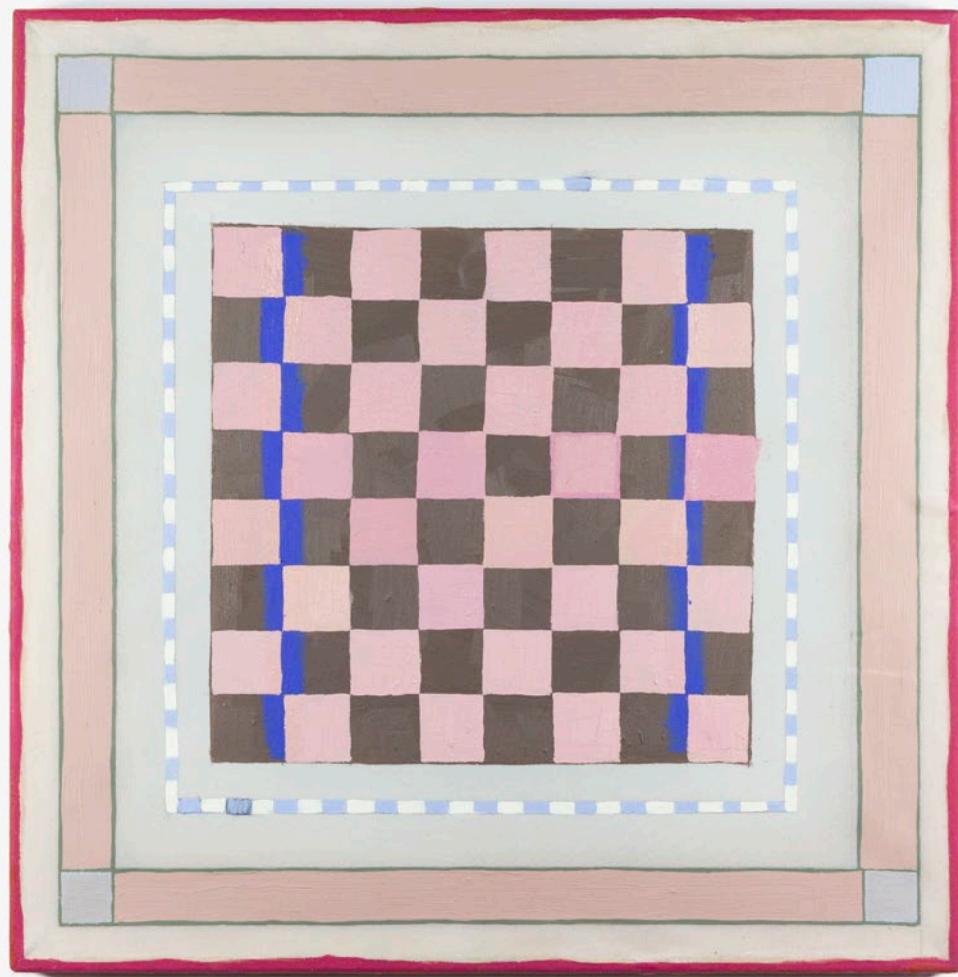


Imagem 18 - Bárbara Basseto, Bobby Fischer 13  
Óleo sobre voil, 25 x 25 cm., 2021. Foto: Gregório Zelada

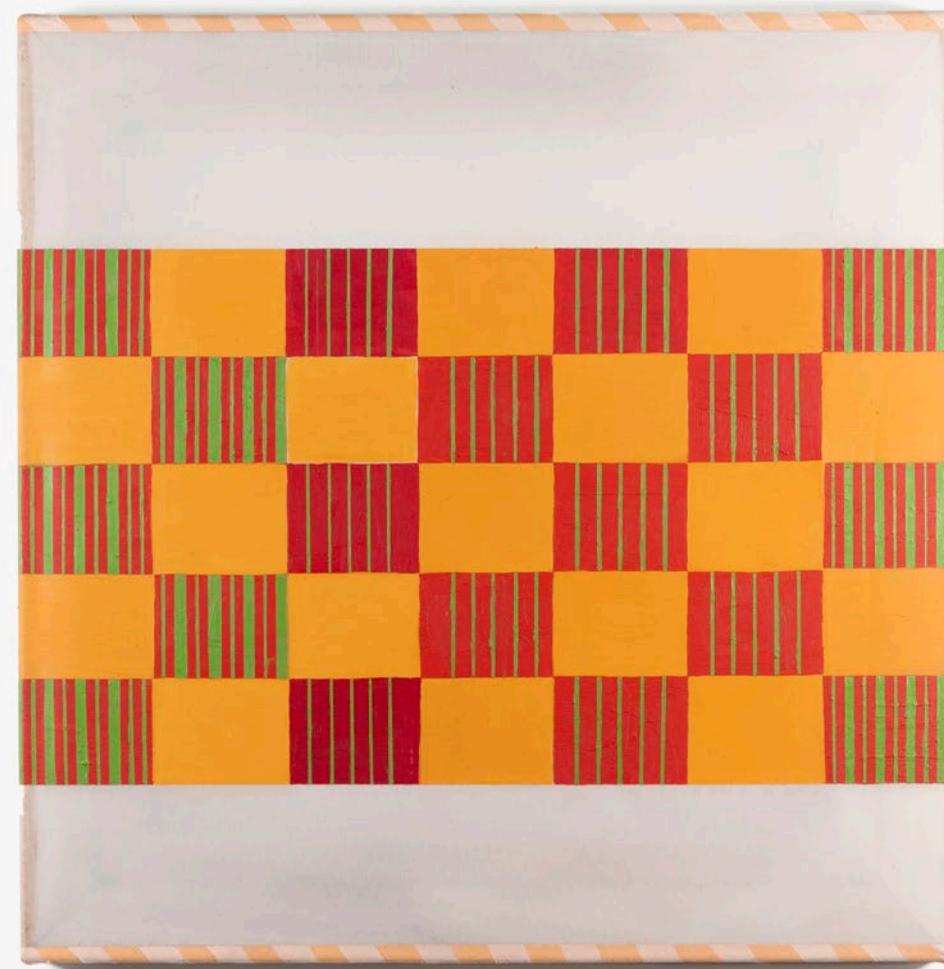


Imagem 19 - Bárbara Basseto, Bobby Fischer 15  
Óleo sobre voil, 25 x 25 cm., 2021. Foto: Gregório Zelada

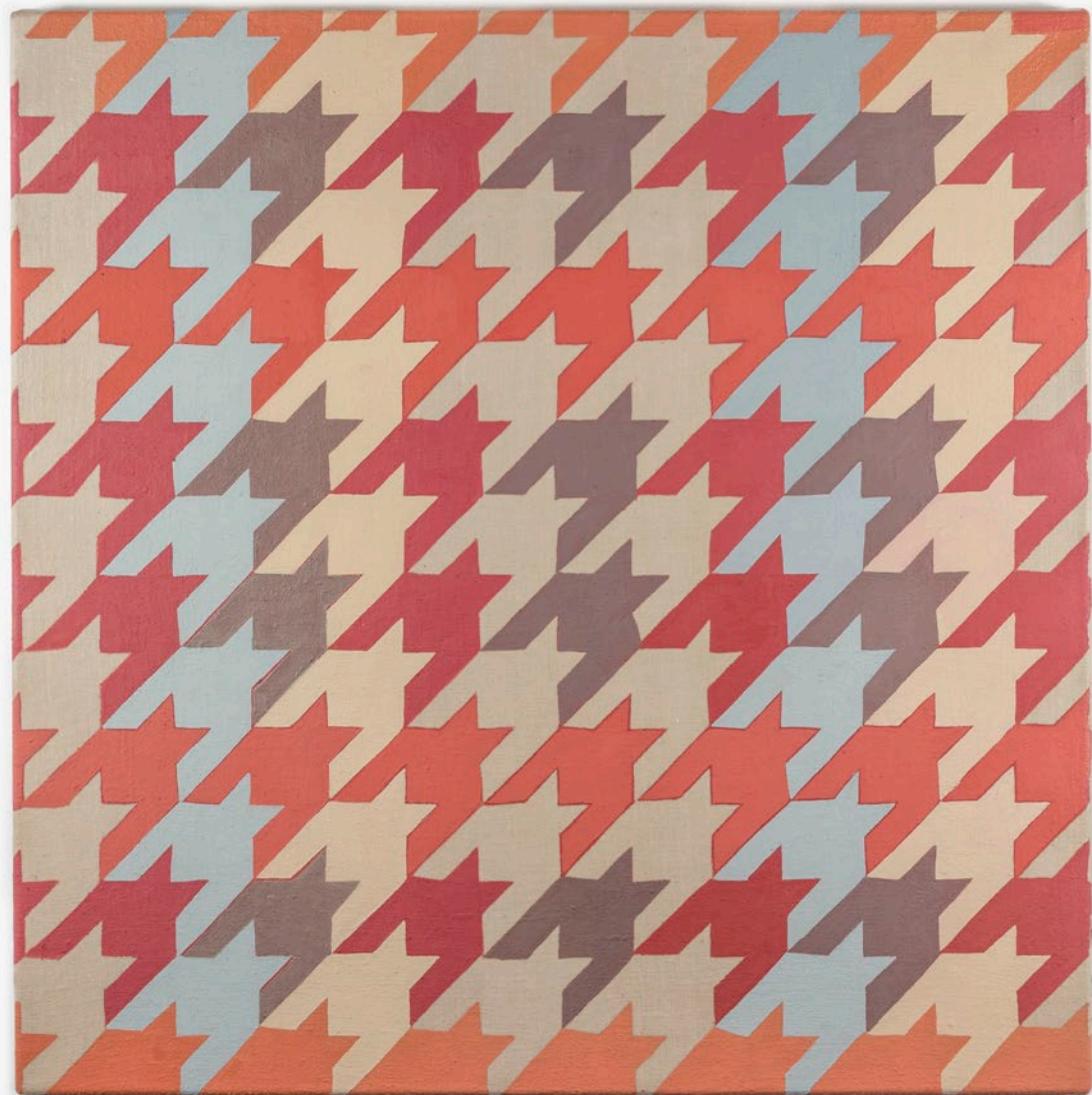


Imagem 18 - Bárbara Basseto, Pé de galinha  
Óleo sobre linho, 40 x 40 cm, 2021. Foto: Gregório Zelada



Imagem 19 - Bárbara Basseto, I read the news today oh boy  
Óleo sobre madeira, 17 x 20 cm, 2022. foto: Gregório Zelada

Neste segundo capítulo discutiremos a série de pinturas Bobby Fischer, iniciada em março de 2021. A premissa da série era a de experimentar possibilidades de contraste cromático a partir da padronagem dos tabuleiros de xadrez. Apesar de partirem inicialmente das relações das cores, ao longo de seu desenvolvimento, as pinturas passaram a tratar de contrastes também na fatura e nos materiais dos suportes.

A personalidade que dá nome à série foi um enxadrista estadunidense de grande notoriedade no século passado. Parte de sua fama vem do fato de, no auge da Guerra Fria, ter enfrentado e vencido o campeão soviético Boris Spassky (1937-), em 1972, numa competição de vinte e uma partidas na cidade Islandesa de Reiquiavique, conquistando o título mundial de xadrez. Supõe-se que durante o campeonato, ao apresentar exigências das mais variadas à organização do evento, Fischer chegou a reclamar dos contrastes das cores no tabuleiro de xadrez com o qual ele e o oponente jogavam. Como pintora, a demanda do norte americano me chamou especial atenção e, a partir dela, inicio a série como um exercício de provocação a ele, produzindo um conjunto de pinturas que têm como base o tabuleiro de xadrez, mas com contrastes cromáticos incômodos, tabuleiros que certamente o incomodariam.

Como comentado no capítulo anterior, ao ingressar no mestrado em Poéticas Visuais, minha pesquisa estava vinculada à arquitetura e ao espaço urbano, com um projeto inicial que inclusive se apoiava nessas questões. As pinturas desse momento já apresentavam listras e grids como estruturas compositivas, sempre ligados, porém, às suas manifestações nessa área de interesse. Quando começo a série Bobby Fischer, que parte do tabuleiro de xadrez, percebo uma grande mudança na poética do meu trabalho. O tabuleiro é, em sua essência, um grid, portanto não haveria, uma distância visual tão grande entre as duas séries, o movimento de uma para a outra foi inclusive muito natural para mim. Entretanto o deslocamento do olhar das superfícies urbanas para o objeto do jogo, me possibilitou buscar em outros campos as repetições de formas que já eram recorrentes no meu trabalho. Essa mudança motiva uma expansão nas referências, pois passo a entender na padronagem uma possibilidade de transição entre diversas linguagens e interesses como a moda e os objetos cotidianos.

Além das referências e dos processos de algumas pinturas, acredito ser pertinente apresentar aqui, de forma narrativa, a história do campeonato de xadrez

do qual se origina a série, pois acredito que pode deixar mais claro o motivo de ela ter me interessado tanto. O evento está ligado ao motivo por trás deste recorte da minha produção, que é relevante no campo da poética, mas não é, porém, o assunto das pinturas.

Jasper Johns (1930-), em entrevista fornecida a David Sylvester (1924-2001) para a BBC, em outubro de 1965<sup>5</sup>, afirma que seu trabalho da época é tanto sobre bandeiras, alvos e números, quanto é sobre pinceladas e matéria; a fatura - para ele o motivo é o início do processo. Na entrevista, Sylvester coloca que, por isso, os motivos podem ser repetidos inúmeras vezes, pois as obras não são sobre eles, ao que Johns responde: “são sobre eles, mas não são apenas sobre eles.”<sup>6</sup>

Na lista de Richard Diebenkorn (1922-1993), “Notas para mim mesmo ao iniciar uma pintura”<sup>7</sup>, o artista também aborda a questão do motivo. Nessa lista, entre as máximas estipuladas pelo pintor para guiar sua produção, a maioria relacionada a como lidar com o erro e o aborrecimento, no item de número cinco, Diebenkorn coloca: “Não descubra um assunto, qualquer que seja”<sup>8</sup>.

As citações acima sugerem que esses artistas entendem que, a pintura, como linguagem, não precisa investigar um tema, que o motivo, como sugere o próprio significado da palavra, é uma razão para trabalhar a pintura, que não pode ser dissociado dela. Embora minha produção gravite em torno de interesses e pesquisas específicos, eles são pontos de partida para formular o pensamento pictórico. Crio narrativas a partir dos motivos e penso em desdobramentos poéticos que passem por outras linguagens; mas, na pintura, eles são apenas a primeira camada dos significados depositados sobre o suporte.

A reclamação a respeito dos contrastes do tabuleiro, feita por Fischer na ocasião do campeonato, tem uma associação direta com a pintura, mas se torna ainda mais interessante pela própria figura do enxadrista inspirar reflexões sobre oposi-

5 JOHNS, J., Interview with David Sylvester, BBC, 1965, disponível em: <<https://theoria.art-zoo.com/interview-with-david-sylvester-jasper-johns/>> acesso em: 30 de agosto de 2022

6 Ibid. tradução livre

7 BAKER, H.; COHEN, L., Notes to myself: Diebenkorn's 10 rules for painting, março de 2015, disponível em: <<https://www.royalacademy.org.uk/article/diebenkorn-ten-rules>> acesso em: 30 de agosto de 2022, tradução livre

8 Ibid. tradução livre

ções e extremos. Quando jovem, tratava o xadrez como parte integral da vida: algo que permeava suas relações pessoais, seu entretenimento e trabalho. Entretanto, mais tarde, esse sentimento foi substituído pelo desprezo pelo jogo. Fischer lidou com problemas de saúde mental, intensificados após sua conquista do campeonato mundial. Foi considerado tanto um gênio, quanto louco, foi um símbolo americano, e mais tarde banido pelo próprio governo, figura midiática durante a juventude que, quando idoso, morre em completo isolamento longe de seu país de origem.<sup>9</sup>

### *Bobby Fischer e o campeonato mundial de xadrez de 1972*

Fischer foi o primeiro estadunidense a se tornar campeão mundial de xadrez e ainda hoje é considerado um dos maiores gênios do esporte. O contexto da conquista do título e o próprio campeonato o transformaram em uma figura da cultura pop da época. Fischer atingiu o auge da fama muito jovem e, desde o início de suas aparições na mídia, se mostrava muito seguro de suas habilidades. Em entrevista pouco antes da vitória em 1972, diz que começou a jogar xadrez com seis anos e, quando perguntado sobre a idade que passou a se dedicar com seriedade ao esporte, rindo, responde “acho que com sete”<sup>10</sup>. Na mesma entrevista ao ser questionado sobre quem é o Bobby Fischer para além do xadrez, sua resposta é que não havia separação, o xadrez é seu alterego. O jovem astro, ainda criança, viajava pelo país para desafiar jogadores experientes em eventos, chegando a participar de doze partidas simultâneas com oponentes adultos. Se consagrou campeão norte americano pela primeira vez com quinze anos de idade e com vinte e nove já havia conquistado o título oito vezes.

Se tornou uma das pessoas mais famosas dos Estados Unidos no início dos anos 1970, um grande feito num país que não investia nos campeonatos de xadrez nem na formação de novos jogadores. Apesar da inegável genialidade do enxadrista, o contexto político mundial exerceu grande influência em sua notoriedade e constante presença na

<sup>9</sup> Todas as informações sobre Bobby Fischer e do campeonato mundial de xadrez de 1972 foram retiradas do documentário “Bobby Fischer contra o mundo” (2011), salvo quando outras referências forem citadas em nota.

<sup>10</sup> BOBBY FISCHER AGAINST THE WORLD. Direção: Liz Garbus. Produção de: Nancy Abraham, 2011. Disponível em: <[www.youtube.com/watch?v=wtP7iqy9ynw&t=2371s](http://www.youtube.com/watch?v=wtP7iqy9ynw&t=2371s)> acesso em: 30 de agosto de 2022, tradução livre

mídia da época. Pois, nesse momento, os norte americanos viam no jovem Fischer uma oportunidade de vitória simbólica sobre a União Soviética, que dominava os campeonatos internacionais do esporte desde os anos 1940, devido a grandes investimentos na formação e manutenção de jogadores de alto nível.



Imagem 34 - Bárbara Basseto, Bobby Fischer 5  
Óleo sobre azulejo, 15 x 15 cm, 2021. Foto da autora

Nos anos 1960 e 1970, os campeonatos para o título mundial aconteciam em média, a cada três anos; neles o campeão jogava com apenas um desafiante: o vencedor da disputa entre os enxadristas com maior pontuação internacional. Por anos Fischer demonstrou publicamente seu desejo de se tornar campeão mundial, mas só em 1971 vence o Torneio de Candidatos e conquista o direito de desafiar o então campeão, o soviético Boris Spassky, que já o havia derrotado anteriormente em duas ocasiões.

Com a aproximação desse evento, o estadunidense, que já era controverso, conhecido por seu temperamento difícil e inclinado a teorias de conspiração, se torna ainda mais exigente. Fischer passa a fazer demandas consideradas ofensivas

pelos colegas e espectadores que o acompanhavam na empreitada. Ele começa um conflito direto com a Federação Internacional de Xadrez, ao criticar o valor do prêmio oferecido ao vencedor do Match. Nos meses que antecederam o confronto Fischer/Spassky, a presença do americano no evento ainda não era certa, visto que ele reclamava constantemente sobre o prêmio e concedia entrevistas com posicionamentos divergentes sobre sua participação. Fischer possuía histórico de desistências anteriores, por isso sua hesitação não era vista como blefe.

Spassky decide chegar em Reiquiavique, na Islândia, vinte dias antes do início do torneio, alegando querer se ambientar sem o assédio da mídia. Dia após dia, a ausência de Fischer no local era notada. A federação de xadrez chegou a adiar o início da primeira partida em quarenta e oito horas, mas impôs um prazo para sua aterrissagem no país sede, sob pena de desqualificação. A tensão do momento era sentida de todos os lados: os estadunidenses contavam a presença de Fischer para desafiar a União Soviética; o governo soviético demandava uma solução, pois sentiam que o campeão mundial estava sendo desrespeitado e queriam que Spassky voltasse. Se inicia então uma força tarefa de norte americanos, islandeses e soviéticos para garantir que Bobby Fischer comparecesse ao torneio. Entretanto o conflito é enfim resolvido pelo bilionário britânico James Slater, que dobra o valor do prêmio, garantindo a participação do



Imagem 34 - Jovem Bobby Fischer, disponível em: [https://historyrat.files.wordpress.com/2011/10/bobby\\_fischer\\_02.jpg](https://historyrat.files.wordpress.com/2011/10/bobby_fischer_02.jpg)

norte-americano. Ao ser questionado, Fischer nega ter orquestrado um circo midiático para atingir o oponente, afirma acreditar em boas jogadas e não em jogos psicológicos.

A primeira partida deste, que foi considerado o Match do Século, ocorreu no dia 11 de julho de 1972 e contava com a presença do presidente da Islândia e os embaixadores da União Soviética e dos Estados Unidos num auditório lotado. Os canais de esporte pararam suas programações para transmitir o torneio, a audiência era massiva, segundo relatos da época, pessoas faltaram ao trabalho e se aglomeraram em frente a lojas de televisão; as partidas chegaram a ser transmitidas ao vivo na Times Square, em Nova York.

O torneio se baseava em vinte e quatro partidas de xadrez entre campeão e desafiante, cada uma delas poderia durar até cinco horas e, o campeonato como um todo, poderia se estender por dois meses. Para que Fischer se tornasse campeão, era necessário que fizesse doze pontos e meio; Spassky, por sua vez, precisava de doze para manter o título; cada vitória valia um ponto, empates meio ponto e derrotas zero pontos.

No primeiro embate, Fischer chegou atrasado e perde com um deslize de amador ao fim do jogo, quando já era possível se estabelecer um empate técnico. Perde o segundo por W.O.

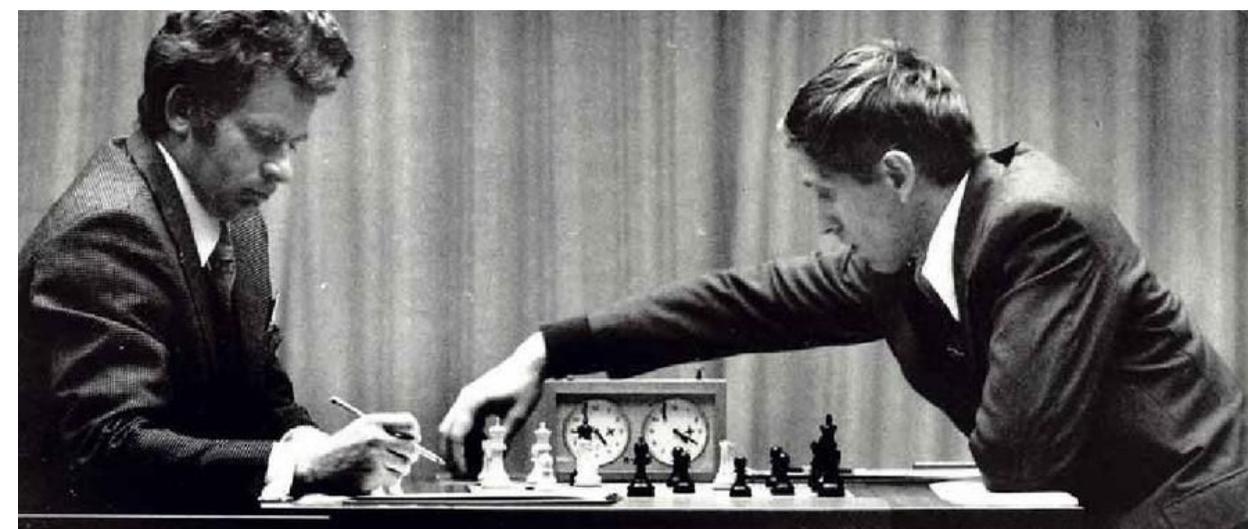


Imagem 36 - Boris Spassky e Bobby Fischer, 1972, disponível em: <https://chess24.com/en/readnews/the-match-of-the-century-fischerspassky>

Antes da terceira disputa, declara que só retornaria à competição se as partidas do campeonato se dessem numa sala fechada e não mais no auditório, alegando não conseguir se concentrar devido aos sons emitidos pelas câmeras e convidados. Com a autorização de Boris Spassky, eles se enfrentam em uma sala de ping-pong nos fundos do prédio, apenas uma câmera foi mantida à distância e os convidados assistiram ao jogo dos corredores do edifício. Ao longo do jogo o americano faz movimentações completamente inesperadas e acaba vencendo. Na quarta partida, ocorre um empate e, na quinta Fischer volta a vencer.

Na quarta partida, ocorre um empate e, na quinta Fischer volta a vencer. Ao final dela, campeão e desafiante encontravam-se empatados com dois pontos e meio cada um, mas Spassky não jogava seu melhor xadrez. Depois desse quinto embate, o campeão russo alegou suspeitar de sabotagem por parte dos americanos, dizia se sentir estranho no auditório onde ocorria o campeonato. O local foi então inspecionado em busca de dispositivos de radiação e nada foi encontrado. A pressão psicológica passa a afetar o campeão soviético: depois de tantas exigências e das estratégias de jogo imprevisíveis de Fischer, Spassky se vê numa posição de muito mais instabilidade do que seu desafiante.



Imagem 37 - Bobby Fischer após a vitória do campeonato em 1972, disponível em: <https://garywarnett.wordpress.com/2011/07/03/bobby-fischergoes-outdoors/>

A sexta partida do Match é a mais estudada do campeonato e considerada ainda hoje uma das mais primorosas do esporte.<sup>11</sup> Fischer vence, também com estratégias inesperadas, e fica pela primeira vez com a vantagem no torneio, sendo aplaudido de pé tanto pela plateia quanto por seu oponente.

Após outros quinze confrontos, Bobby Fischer se torna campeão mundial de xadrez no dia 1º de setembro de 1972. A 21ª, e última partida do campeonato, foi iniciada no dia anterior, 31 de agosto, e tendo se arrastado por quarenta jogadas, o juiz decide adiar seu fim para o dia seguinte. Faltando apenas um ponto para a conquista do título, o estadunidense é comunicado, pela manhã, que seu oponente não retomaria o jogo da noite anterior, completando a pontuação necessária para sua vitória no Match. O placar acabou em doze pontos e meio a oito e meio, Fischer ganhou sete partidas, Spassky três, e houve onze empates.

Desde o primeiro, jogo Bobby Fischer fez reclamações a respeito do local e das condições do campeonato, do posicionamento das câmeras, dos sons emitidos por elas e pelos convidados e, supostamente reclamou do contraste no tabuleiro de xadrez. Começo a pesquisa por me interessar pela história do evento e pela figura de Fischer; a princípio, não imaginava que daí sairiam desdobramentos poéticos em meu trabalho. Entretanto, me tocou a ideia de que um jogador de xadrez poderia se preocupar com as mesmas questões que eu, como pintora, me preocupo em relação às interações cromáticas. Instigada por essa história, passo a fazer pinturas com a padronagem do tabuleiro, nas quais busco refletir sobre os contrastes cromáticos: as possibilidades de distanciamento e aproximação de matizes, de valor e saturação das cores.

Uma das belezas que vejo no xadrez, vem da impossibilidade de ocultamento. Ao contrário de um jogo de cartas, por exemplo, no qual se montam estratégias tendo informações que seu adversário desconhece, numa partida de xadrez, todas as informações são visíveis a todos, só é preciso *saber ver*. Há aí uma relação direta com a pintura: embora seus procedimentos e materiais sejam variáveis, a produção pictórica se apoia na utilização de tinta e suporte, guiada por séculos de desenvolvimento de técnicas. As possibilidades da matéria da tinta sobre um suporte bidimensional beiram o infinito, como no xadrez, em que as opções de movimento nas

<sup>11</sup> Informações sobre a partida disponíveis em: <https://www.chess.com/blog/ThummimS/world-chesschampionship-1972-game-6>, acesso em 30 de agosto de 2022

dez primeiras jogadas chegam na casa dos trilhões. Essas superfícies podem deter infinitas ocupações, só dependem da habilidade do “jogador” em articular o material com o projeto, tendo em mente paralelos históricos.

Não vejo o incômodo de Fischer com os contrastes como supérfluo, pois, no xadrez, as sessenta e quatro casas com padrão de cores intercaladas é que compreendem o universo do jogo - todas as possibilidades de ação estão descritas nelas. As peças, suas importâncias, movimentos e capturas são tão centrais quanto a ocupação do território. Ainda que, para um mestre ou um jogador avançado, a partida acontece em grande parte no plano mental; assim como na pintura, o pensamento se estrutura a partir das negociações com o material no plano físico. O tabuleiro e as peças são instrumentos que permitem o embate com o adversário; eles possibilitam que se estabeleçam relações com as estratégias de um outro indivíduo, que com peças iguais às suas - ainda que de cores opostas - se movimenta por um campo onde cores opostas também se intercalam. Para Fischer, que tratava o xadrez como parte integral de sua vida, o mundo cabia naquele plano de sessenta e quatro quadrados. Por isso imagino que, se as relações cromáticas se apresentam na retina de forma confusa, todo o pensamento pode ficar prejudicado.

Imagem 38 - Tabuleiro de xadrez do campeonato de 1972  
Imagem extraída do documentário: “Bobby Fischer contra o mundo” (2011)



Retornando à série de pinturas, também foi oportuno trabalhar com o tabuleiro de xadrez pois tenho interesse em operar num lugar de imprecisão entre a figuração e a abstração. Acredito que meu trabalho pode ser lido, em sua maioria, como abstrato, mas como sempre parto de referências e coisas do mundo, não penso nele nesses termos. Tratar da padronagem do xadrez afirma essa imprecisão, já que o padrão alude ao objeto do tabuleiro, que é simultaneamente identificável e abstrato, sem representá-lo como figura.



Imagem 39 - Bárbara Basseto, Bobby Fischer 16  
Óleo sobre compensado, 30 x 20 cm, 2021. Foto: Gregório Zelada

Entre os anos de 1954 a 1958, o artista norte-americano Jasper Johns trabalha na pintura principalmente motivos cotidianos, como bandeiras e alvos<sup>12</sup>. Sendo um jovem pintor americano da geração seguinte ao Expressionismo Abstrato, buscava se afirmar em oposição a seus antecessores, dispensando conteúdos autobiográficos. O artista representa elementos bidimensionais altamente difundidos na cultura visual americana, que o aproximam do pop, criando assim:

uma dialética entre abstração e representação, na medida em que, ao serem pintados pelo próprio artista, os quadros oferecem ao espectador uma experiência plástica de inspeção visual para além da apreensão imediata do símbolo representado (FRIQUES, M. S., 2021, p.252).



Imagem 40 - Jasper Johns, Três bandeiras  
Encáustica sobre tela, 77.8 × 115.6 × 11.7  
cm, 1958, disponível em: <https://whitney.org/collection/works/1060>

Imagem 41 - Jasper Johns, Alvo branco  
Encáustica e óleo sobre tela,  
76.2 × 76.2 cm, 1957,  
disponível em: <https://whitney.org/collection/works/64>



12 JOHNS, J., Interview with David Sylvester, BBC, 1965, disponível em: <<https://theoria.art-zoo.com/interview-with-david-sylvester-jasper-johns/>> acesso em: 30 de agosto de 2022

As aparentes contradições em sua obra são interessantes ao meu trabalho. Johns traz na pintura símbolos conhecidos e objetos cotidianos essencialmente planos, criados pelo homem, e, ao mesmo tempo, por meio da fatura e do uso estratégico de referências artísticas, estabelece uma distinção entre a obra de arte e o objeto ordinário.

Usar o desenho da bandeira americana resolveu muita coisa pra mim porque eu não precisei desenhá-la. Então eu fui para coisas semelhantes como os alvos - coisas que a mente já conhece. Isso me deu espaço para trabalhar em outros níveis (JOHNS, J. Apud SYLVESTER, D., 1997, p.222, tradução livre)

Na obra Jubilee de 1960 (imagem 42), Johns chama o espectador a um jogo de percepção. Trata-se de uma pintura em preto e branco com palavras entre as manchas, cada uma dessas palavras é o nome de uma cor, porém todas são escritas em tons de cinza. Com isso, o artista utiliza o texto não só como signo visual, mas o isola de significado ao questionar a identidade das cores e nossa percepção delas "(...) pois dois critérios de identificação são utilizados simultaneamente, um se contrapondo ao outro" (GIANNOTTI, M. 2021. p.55)



Imagem 42 - Jasper Johns, "Jubilee",  
Óleo sobre tela, 152.4x111.8 cm, 1959,  
Disponível em: <https://www.bridgemanimages.com/en-US/johns/jubilee-1959-oil-on-canvas/oil-on-canvas/asset/388850>

## Algumas pinturas e seus processos

Quando comecei a produzir as pinturas da série, tinha no ateliê alguns pequenos painéis de compensado, preparados com gesso acrílico, em sua maioria quadrados, ou retângulos de medidas muito próximas. A escolha do material parte, nesse momento, de uma questão de familiaridade e inclinação afetiva: tenho preferência pelo pequeno formato, como discorrerei mais a fundo no próximo capítulo. Também gosto de pintar com o suporte na horizontal sobre a mesa, tendo a possibilidade de trabalhá-lo em diferentes sentidos. A escolha dos materiais já faz parte do pensamento compositivo, e na minha produção suas informações costumam ser relevantes, o que implica numa grande variação de suportes e preparos. Por outro lado, a facilidade da oferta também faz parte dessas escolhas: tendo contato com uma oficina de marcenaria, pequenos pedaços de compensado de sobra são objetos acessíveis. Também me interessa, quando não parto de um projeto específico, trabalhar com suportes cujas proporções não foram estabelecidas por mim, porque elas já encaminham questões compositivas e abrem possibilidades de diálogo entre minhas intenções e as do material.

Desde a primeira pintura da série penso na composição considerando diferentes tratamentos da tinta. Com camadas que se sobrepõem mostrando informações das camadas anteriores, com texturas e brilhos que variam entre elas.

A pintura Bobby Fischer 1 (imagem 43) é um exemplo de algumas dessas diferentes abordagens. Decido fazer as sessenta e quatro casas - oito colunas por oito linhas de quadrados como no tabuleiro de xadrez, porém escolho um painel retangular de madeira de 15 x 22 cm. Opto por não “esticar” demasiadamente as formas para encerrar as casas nos limites do suporte, portanto deixo um espaço de “fundo” nas laterais da padronagem, e os quadrados na parte central da pintura. A primeira camada é um violeta rebaixado, aplicada sobre toda a superfície do painel com tinta a óleo misturada a uma pequena quantidade de médium de cera. Com ela ainda um pouco fresca, faço o desenho do grid raspando com uma ponta seca; não meço os espaços entre as linhas, mas as faço com régua, por isso as distâncias não são padronizadas, mas as linhas são retas. Depois de seca a tinta, sobreponho uma segunda cor: um amarelo esmaecido na composição do grid, intercalando os quadrados pintados com espaços da primeira camada, afim de criar a relação “cor sim/cor não”.



Imagem 43 - Bárbara Basseto, Bobby Fischer 1  
Óleo sobre madeira, 15 x 22 cm, 2021. Foto: Gregório Zelada

A camada dessa segunda cor é mais generosa, com maior quantidade de cera para dar mais substância. A tinta é aplicada com cuidado dentro dos limites dos quadrados e há uma grande diferença entre as texturas das duas cores, sendo a primeira mais fina e lisa e a segunda com mais matéria e pinceladas aparentes. Escolho cores complementares e de valor próximo. Por fim, percebo a necessidade de estabelecer uma distinção entre o grid central e as laterais, e faço uma terceira cor para cobrir os quadrados violetas das extremidades e fechar a figura. Essa terceira cor é rosada, feita a partir da segunda e muito próxima a ela na matiz, no valor, na saturação<sup>13</sup> e no tratamento da tinta.

Ao longo de toda a série, o tratamento da matéria sempre fornece informações compositivas. Cada composição é pensada a partir do suporte e da decisão de proceder com camadas, com cores justapostas ou ambas, como é o caso da Bobby Fischer 1.

Bobby Fischer 2 (imagem 44) e 17 (imagem 45) são um par, feitas com um ano de intervalo e com abordagens processuais bem distintas. A primeira surge no momento inicial de produção da série. Ela é uma pintura monocromática, com dois tons de preto muito próximos e um outro matizado de azul nas bordas, emoldurando a padronagem do xadrez que se encontra no centro. Essa é a segunda pintura da série, e difere da primeira que se apoiava mais no referencial do tabuleiro seguindo o padrão de oito quadrados por coluna e por fileira.

Bobby Fischer 2 tem dezesseis quadrados em quatro linhas por quatro colunas. Ela tem como suporte um pequeno painel de compensado preparado com gesso acrílico. Um dos tons de preto é aplicado como primeira camada de fundo, fina, homogênea e lisa, porém com pinceladas marcadas. O segundo tom é adicionado como segunda camada, mais espessa e com maior quantidade de médium de cera, deixando pequenos grumos na tinta; esta é um pouco mais escura que a primeira, levando menos branco de zinco na mistura, mas a principal diferença que se nota entre elas é na textura, não na cor. Por fim produzo uma última cor, a partir do azul ultramar com adição da tinta utilizada na segunda camada, e aplico nas laterais de modo a encerrar a padronagem dentro do suporte.

13 “Na percepção distinguem-se três características principais que correspondem aos parâmetros básicos da cor: matiz (comprimento de onda), valor (luminosidade ou brilho) e croma (saturação ou pureza da cor).” PEDROSA, Israel, 1982, p. 18



Imagem 44 - Bárbara Basseto,  
Bobby Fischer 2 (2021)  
Óleo sobre compensado,  
21 x 20 cm. Foto: Gregório Zelada

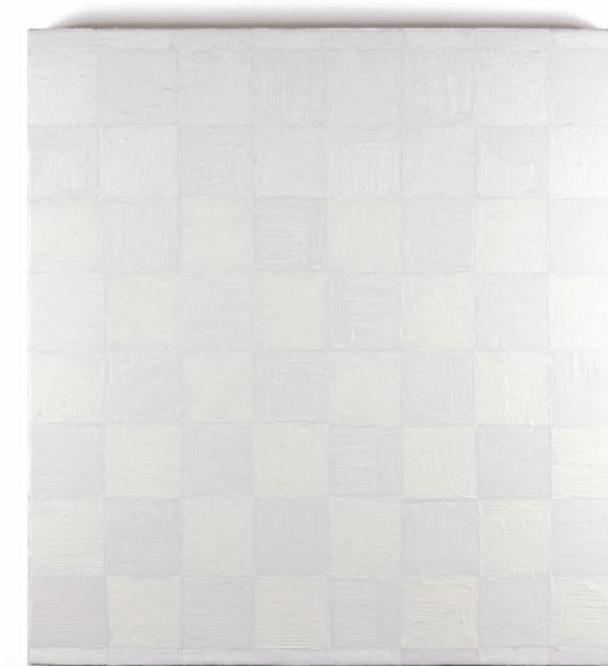


Imagem 45 - Bárbara Basseto,  
Bobby Fischer 17 (2022)  
Óleo sobre compensado,  
28 x 25 cm. Fotos: Gregório Zelada

Bobby Fischer 17, por sua vez, embora tenha sido concebida para acompanhar a pintura descrita no parágrafo anterior, tem pensamento compositivo e processo diferentes do par. Feita em 2022 para compor a exposição “Quem conta um conto aumenta um ponto”, na galeria Luis Maluf, em São Paulo, ela tem como suporte um painel de compensado naval com preparo de gesso crê. Em sua composição há sessenta e quatro quadrados completos de 3 x 3 cm e retângulos de 3 x 1,5 cm na primeira e na última fileiras, que sugerem formas interrompidas nas extremidades do suporte e passam a noção de continuidade da padronagem para além dos limites da pintura. Bobby Fischer 17, assim como a de número 2 da série, é monocromática, mas branca. Os dois tons de branco que se intercalam são bastante próximos, um é mais puro, o outro leva uma quantidade maior de terra de sombra queimada que, misturada em pequenas quantidades ao branco de titânio apresenta uma coloração rosada. Acrescento mais ou menos marrom na mistura no segundo tom, criando variações cromáticas entre os quadrados. As pinceladas, espessas, são aplicadas em direções variadas, apresentando construção semelhante a uma trama. Não há médium de cera, por isso, a tinta apresenta um leve brilho; também não há sobreposições, as cores são aplicadas lado a lado.

Apesar de não estar ligado ao universo da arquitetura, que é de onde costumavam partir minhas referências visuais, o tabuleiro de xadrez é um grid, algo que já era recorrente no meu trabalho anterior. Meu interesse por essa estrutura não se origina nela enquanto conceito, mas por suas ocorrências no mundo real. Parto da tentativa de trazer na pintura grades de portões e janelas, superfícies cobertas de azulejos e outdoors vazios. O objetivo, porém, nunca foi reproduzi-los, mas tratar relações presentes neles por meio da linguagem pictórica.

Em “Grids” (1999), Rosalind Krauss (1941-) define o grid como um mito modernista, por sua grande recorrência na arte do século XX e porque, apesar de não ser uma estrutura narrativa, segundo a tradição estruturalista ele pode ser lido como uma maneira de arranjar uma história espacialmente, de modo que seja possível lidar com a contradição (KRAUSS, R. E., 1999. p.13). O grid, em sua forma e em suas origens no campo da arte, trata de antíteses: suas linhas verticais e horizontais sobrepostas podem ser lidas como uma metáfora da oposição no pensamento universal - mente e espírito, do concreto e material. Ele pode tratar de um espaço virtual ou do mapeamento da superfície, e não precisa se limitar a uma ou outra

abordagem, pois sua qualidade de lidar com opostos permite que ambas sejam possíveis simultaneamente,

[...] pois, como todo mito, ele lida com paradoxo ou contradição, não dissolvendo o paradoxo ou resolvendo a contradição, mas cobrindo-os, de modo que pareçam (mas apenas pareçam) desaparecer. (KRAUSS, R. E., 1999. p.12, tradução livre)

Na série Bobby Fischer, poucas regras foram estabelecidas, a principal era seguir o padrão de cores intercaladas do xadrez nos quadrados do grid. Não me atentei necessariamente à quantidade de formas (ou casas), principalmente porque me interessava a variação entre as pinturas dentro de parâmetros já estabelecidos de estrutura, e não a reprodução do objeto do tabuleiro. O plano bidimensional, no qual tradicionalmente se pensa a pintura, permite que sejam construídas infinitas possibilidades de composições, mas também há infinitas possibilidades na ocupação da superfície apenas com quadrados de duas cores distintas que se intercalam - um infinito controlado. Me interessa operar com variações dentro de certo controle dos aspectos compositivos.

Outra discussão a respeito dos grids trazida por Rosalind Krauss nesse texto de 1985 é a das diferentes vertentes interpretativas, que os lêem enquanto estruturas centrífugas ou centrípetas. Segundo a tradição que o entende como centrífugo, o grid passa a ideia de uma forma que se repete infinitamente:

Falando logicamente, o grid se estende, em todas as direções, ao infinito. Qualquer limite imposto a ele por uma dada pintura ou escultura apenas pode ser vista - de acordo com essa lógica - como arbitrária. Em virtude do grid, uma dada obra de arte é apresentada como um mero fragmento, um minúsculo pedaço arbitrariamente recortado de um tecido infinitamente maior (Ibid. p.18, tradução livre).

Já a que o compreende enquanto estrutura centrípeta, aborda suas características de mapeamento da superfície da tela, e não do espaço virtual, representando a separação do mundo e da obra:

O grid é a introjeção dos limites do mundo no interior da obra; é um mapeamento do espaço dentro do quadro nele mesmo. É um modo de repetição, cujo conteúdo é a natureza convencional da própria arte (Ibid. p.19, tradução livre)

Olhando para essas duas possibilidades de interpretação do grid, penso nas pinturas Bobby Fischer 2 e 17. Apesar de apresentadas juntas em exposição, em uma delas o grid se encerra no suporte pela introdução de uma moldura; na outra há a noção de continuidade pelas formas interrompidas no topo e na parte inferior da pintura.

Por abordar a repetição, o grid ou a padronagem do xadrez, quando presentes na pintura, podem fazer com que o espectador assuma que a leitura da obra ocorre apenas num instante, pois uma forma que se repete pode ser imaginada multiplicada virtualmente ao infinito. Esse entendimento promove certo congelamento no tempo: uma temporalidade sem mudança. Entretanto, a pintura enquanto matéria da tinta sobre superfície oferece outras informações visuais que trazem a interação para o tempo presente.

Incluo nas pinturas da série pequenas alterações na cor, na dimensão e no tamanho das formas, às vezes essas diferenças são mais claras; em outros momentos, mais sutis. As trato como propostas de diálogo, pois me interessa que haja um encontro com os trabalhos, no qual há a possibilidade de leituras instantâneas, mas que tragam, simultaneamente, outras camadas de significado, exigindo um olhar mais atento e demorado. Um prolongamento da observação proposto pela fatura, pelos materiais, e pela possibilidade de se estabelecer outras relações a partir do título.



Imagem 46 - Bárbara Basseto, Mucho mistrust  
Óleo sobre tela, 70 x 50 cm, 2021. Foto: Gregório Zelada



Imagem 47 - Bárbara Basseto, The maps will just have to stay the same for a while  
Óleo sobre linho, 60 x 40 cm, 2022. Foto: Gregório Zelada

Outro item da lista Richard Diebenkorn, que citei anteriormente, apresenta a seguinte proposta: “Seja cuidadoso apenas de um modo perverso”<sup>14</sup>. Penso que essa questão se relaciona com a prática descrita no parágrafo anterior. Como tenho a tendência de pintar sempre de forma precisa, essas alterações do padrão na cor e na forma não se aconteciam espontaneamente a princípio. Era preciso que eu praticasse essa imprevisibilidade de forma programada. Esse é o caso das pinturas “Mucho Mistrust” (imagem 46), na qual as linhas tortas são minuciosamente produzidas e depois sobrepostas por linhas retas feitas com máscara, evidenciando assim a diferença entre elas. Em pinturas mais recentes como “The Maps will just have to stay the same for a while” (imagem 47) as linhas são menos programadas e associadas ao gesto. Falhas na tinta e erros são assumidos, para que, além de remeter a tramas e padronagens, elas tragam no motivo a própria linguagem pictórica, a imprecisão entre o que são os objetos representados e o que é a pintura.

A obra “White Chess set” (1966) (imagem 48) de Yoko Ono (1933-), foi uma referência para a série Bobby Fischer, pois, além de abordar o jogo de xadrez, trabalha questões como relação e oposição. A obra de Ono consiste em um tabuleiro de xadrez branco com peças também brancas para ambos os jogadores. Há uma inscrição em placa de cobre o tabuleiro original que diz: “Jogo de xadrez para jogar, contanto que você se lembre onde suas peças estão”<sup>15</sup>. Em exposições mais recentes da artista também é possível encontrar em frente aos dois adversários a frase “Play it by trust”<sup>16</sup> algo como “jogue por meio da confiança”: um dos títulos pelo qual a obra também é conhecida. A obra de Ono flerta com essas provocações ao propor uma partida de xadrez entre duas pessoas com conjuntos de peças da mesma cor sobre um tabuleiro branco. A sugestão é que o jogo acabe quando os adversários já não conseguirem mais distinguir quais são suas peças. Há também a possibilidade de se prosseguir, contanto que encontrem novas formas de pensar a partida, estabelecendo outras regras a partir de acordos. A obra foi originalmente apresentada na mostra individual

14 BAKER, H.; COHEN, L., Notes to myself: Diebenkorn's 10 rules for painting, março de 2015, disponível em: <<https://www.royalacademy.org.uk/article/diebenkorn-ten-rules>> acesso em: 30 de agosto de 2022, tradução livre

15 KENNEDY, S., Notes on Yoko Ono's White Chess Set, julho de 2015, disponível em: <[https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2015/07/14/notes-on-yoko-onos-white-chess-set/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2015/07/14/notes-on-yoko-onos-white-chess-set/)>, tradução livre

16 MPLUS, Yoko Ono Play it by trust, Disponível em: <https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/play-it-by-trust-2015571/>

da artista na Indica Gallery em Londres em 1966<sup>17</sup>, e desde então vem sendo exposta em diversos lugares no mundo em configurações variadas, sempre mantendo, porém, essa dinâmica. O “White Chess set” fez parte da mostra “Yoko Ono: One Woman Show, 1960 - 1971” organizada pelo MoMA em Nova York, com uma réplica do tabuleiro original. Em conversa com o curador da exposição Christophe Cherix (1969-), Ono relata:

O que acontece é que no começo está tudo bem, quando você está ganhando; mas quando você está perdendo começa a dizer, “Oh, aquela (peça) ali não é minha?” ... “Não, não, aquela é minha,” sabe, e tentando quase como enganar um ao outro.

E você pode jogar com isso. É um jogo muito interessante porque começa a te divertir, sabe? O resultado é risada e diversão. Nada sério - e é como a vida, sabe? (ONO, Yoko. [2015?], disponível em: <<https://www.moma.org/audio/playlist/15/385>> acesso em: 30 de agosto de 2022, tradução livre)

O White Chess set questiona as oposições e a binariedade, e se relaciona com o posicionamento de Ono a respeito da polarização geopolítica do momento histórico em que é idealizado.

Para Cherix, ao propor um xadrez todo em branco, a artista muda a natureza do jogo<sup>1</sup>. A dinâmica passa do embate, no qual o objetivo é a dominação do território e do adversário, para o acordo, com a colaboração entre oponentes. Sem os contrastes, a relação não é mais de enfrentamento. A dinâmica do jogo acompanha a proximidade cromática presente no tabuleiro, fazendo com que sua materialidade esteja diretamente ligada à sua proposta de ação.

17 KENNEDY, S., Notes on Yoko Ono's White Chess Set, julho de 2015, disponível em: <[https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2015/07/14/notes-on-yoko-onos-white-chess-set/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2015/07/14/notes-on-yoko-onos-white-chess-set/)>



Imagem 48 - Yoko Ono, White chess set  
Esmalte lacado sobre bronze e magnésio, 17.1 × 76.2 × 76.2 cm, 1966/1986-7,  
disponível em: <https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/play-it-by-trust-2015571/>

## Ai de mim que sou romântica

“Como terei orgulho do ridículo de passar bilhetes pela porta. Esta mesma porta hoje  
fecho com cuidado; altivo.

Como não repetirei, a teus pés, que o profissional esconde no índice onomástico os  
ladrões de quem roubei versos de amor com que te cerco.

Te cerco tanto que é impossível fazer blitz e flagrar a ladroagem.<sup>18</sup>”

---

18 CESAR, A. C., “Poética”, 2013, p. 281

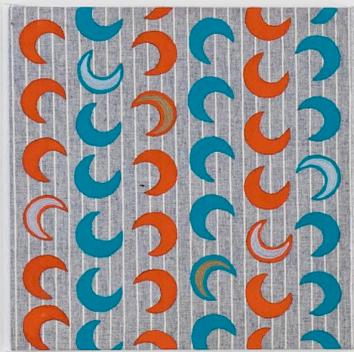


Imagem 49 - vista da exposição "Ai de mim que sou romântica"  
Galeria Luis Maluf, São Paulo, 2023. Foto: Camila Riveto



Imagens 50 e 51 - vista da exposição “Ai de mim que sou romântica”  
Galeria Luis Maluf, São Paulo, 2023. Fotos: Camila Riveto

Érica Burini, abre o texto curatorial da exposição “Ai de mim que sou Romântica” com este poema de Ana Cristina Cesar (1952-1983), de 1983. Como os processos e referências das obras que fizeram parte da mostra são os principais assuntos deste capítulo, acredito ser apropriado iniciá-lo da mesma maneira. A exposição ocorreu em fevereiro de 2023 na Galeria Luis Maluf, em São Paulo. Pelas características desse momento da minha produção, ainda na fase de planejamento do evento, eu e a Érica, a curadora, consideramos interessante que o título fosse uma apropriação. Neste caso, ele foi retirado de um verso da música “Mutante” de Rita Lee (1947-2023) e Roberto de Carvalho (1952-).

Comecei a trabalhar nas pinturas da exposição após minha qualificação do mestrado em novembro de 2022, e, de lá até fevereiro de 2023, passei mais tempo no ateliê do que em casa. Foi um período em que vivi no ateliê: as jornadas de trabalho eram longas e a pintura, como prática, demanda muita energia. Passei a criar mecanismos mentais para guiar o trabalho e minha relação com ele, de modo a evitar a exaustão e amenizar o peso da responsabilidade. Pela limitação do tempo, assim como pela ansiedade que um evento importante já coloca por si, o começo do processo foi difícil. Tive medo de errar e não ter obras o suficiente, ou que elas não formassem um conjunto equilibrado. Uma fonte que sempre procuro para refletir sobre poética são as entrevistas com artistas, na época vi uma com o pintor Gerhard Richter (1932-) e dela surgiu uma citação que segui como conselho. Ele dizia algo como: nem sempre achei que era bom, mas sempre achei que eu tinha o direito. Passei a pintar pensando nessa frase, o que acabou me permitindo não me exigir o acerto. Eu nunca havia experienciado um momento de produção tão intenso e exaustivo, mas também nunca tinha sentido uma liberdade tão grande na pintura. Encarei o processo como um desafio prazeroso e os erros como possibilidades.

Acredito que o trabalho do artista não é fruto só do ateliê, o perceber o mundo e o desejo de produzir se alimentam mutuamente, por isso a obra começa no plano mental com anotações, projetos e escolhas. Entretanto, no caso da pintura a óleo, que só se realiza no plano físico, o ateliê é o ambiente onde o artista conjuga matéria e ação, fazendo com que ela passe a também fazer parte do mundo.

Voltamos ao excerto de A. Cesar que abre este capítulo. Na leitura que faço dele, o eu lírico fala sobre produzir um poema para alguém, repleto de versos de amor roubados, e que esses versos foram escritos por autores que eram, eles também, ladrões. A poeta encerra então dizendo que a profusão de versos é tanta, que é

impossível flagrar que são roubados. Eu não tento ocultar minhas ladroagens, mas seria muito difícil apontar todas aqui. Brincadeiras à parte, gosto da palavra, mas me aproprio dela aqui com ironia, não acredito que seja caso de roubo, mas de produzir com base em coisas que já existem. Compor a partir das referências, saber o que aproximar, o que distanciar, o que alterar e o que deixar de fora, exige um grande exercício de autoria.

Com excessão da pintura “Collection of lovers in their sleep” (Coleção de amores dormindo, em tradução livre), que será discutida a seguir, todas as outras obras da exposição têm títulos extraídos de trechos de músicas que de alguma forma tratam de amor. Já discutimos anteriormente essa relação com a música, mas, nesse momento do trabalho - por ser marcado pela apropriação de idéias e materiais - ela é ainda mais pertinente. O conjunto parte de um interesse crescente na indústria da



Imagem 52 - Bárbara Basseto, “He was perfect except ...”  
Óleo sobre tecido com padronagem, 25 x 25 cm, 2022. Foto: Gregório Zelada



Imagem 53 e 54 Bárbara Basseto, “o amor que eu um dia guardei pra você”  
Óleo sobre tecido com padronagem, 30 x 30 cm, 2022. Foto: Gregório Zelada



moda, nas padronagens de tecidos e no desejo de incluir na pintura essa materialidade. Me inspirei em combinações cromáticas de coleções de grifes italianas, no trabalho de Francesco Risso, designer e diretor criativo da Marni<sup>19</sup>, em tapeçarias, entre outras referências. Por essa proximidade com moda, além de pensar na exposição como um conjunto de pinturas, passei a brincar que estava montando uma coleção para um desfile. Esse pensamento reafirmou a ideia de produzir em conjunto, que é algo que já pratico em maior ou menor escala desde que elegi a pintura como linguagem poética.

Para além das experimentações de aula na graduação, as que entendo como minhas primeiras pinturas por partirem de uma prática mais consciente, foram sete composições em papel com tamanho de 9x9 cm, pintadas com guache e tira-linhas em 2016. Eram exercícios de relações cromáticas, nos quais a primeira cor entrava na mistura da cor seguinte, e assim por diante. Essa primeira série já aponta questões importantes: os jogos compositivos que se apoiam em regras estabelecidas, as possibilidades balizadas nelas e a composição por meio do conjunto. Hoje, em 2023, ainda me amparo na criação de regras, mas busco desobedecê-las com mais frequência e ser provocada pelo material, num jogo mais desafiador, no qual há momentos em que não estou no controle.

Devido a essa tendência de produzir em série, costumo evitar expor uma obra sozinha, penso que meu trabalho ganha profundidade poética e interesse visual quando em relação. Montar a exposição individual com um prazo curto foi então, um desafio, mas também uma oportunidade de explorar essa proposta. Para que fosse possível entregar vinte e duas pinturas num espaço de três meses, as produzia simultaneamente. Em impasses ou momentos de espera para a aplicação da próxima camada, passava para outra pintura. Muitas vezes, aproveitava misturas de tinta em várias delas, repetia padrões ou relações cromáticas que tinham dado certo, criando certa unidade. Ainda assim, acredito que a mostra apresentada trazia abordagens bem diversificadas de pinturas, principalmente pela variação na fatura e no material.

Sobre essa questão de aproveitamento de materiais e conceitos visuais, alguns aspectos do trabalho do designer de moda Francesco Risso, já citado anteriormente,

19 Grife de luxo italiana fundada em 1994 por Consuelo Castiglioni em Milão, Itália. Foi adquirida pelo grupo de moda italiano OTB em 2015 e Francesco Risso foi nomeado Diretor Criativo da marca em 2016.

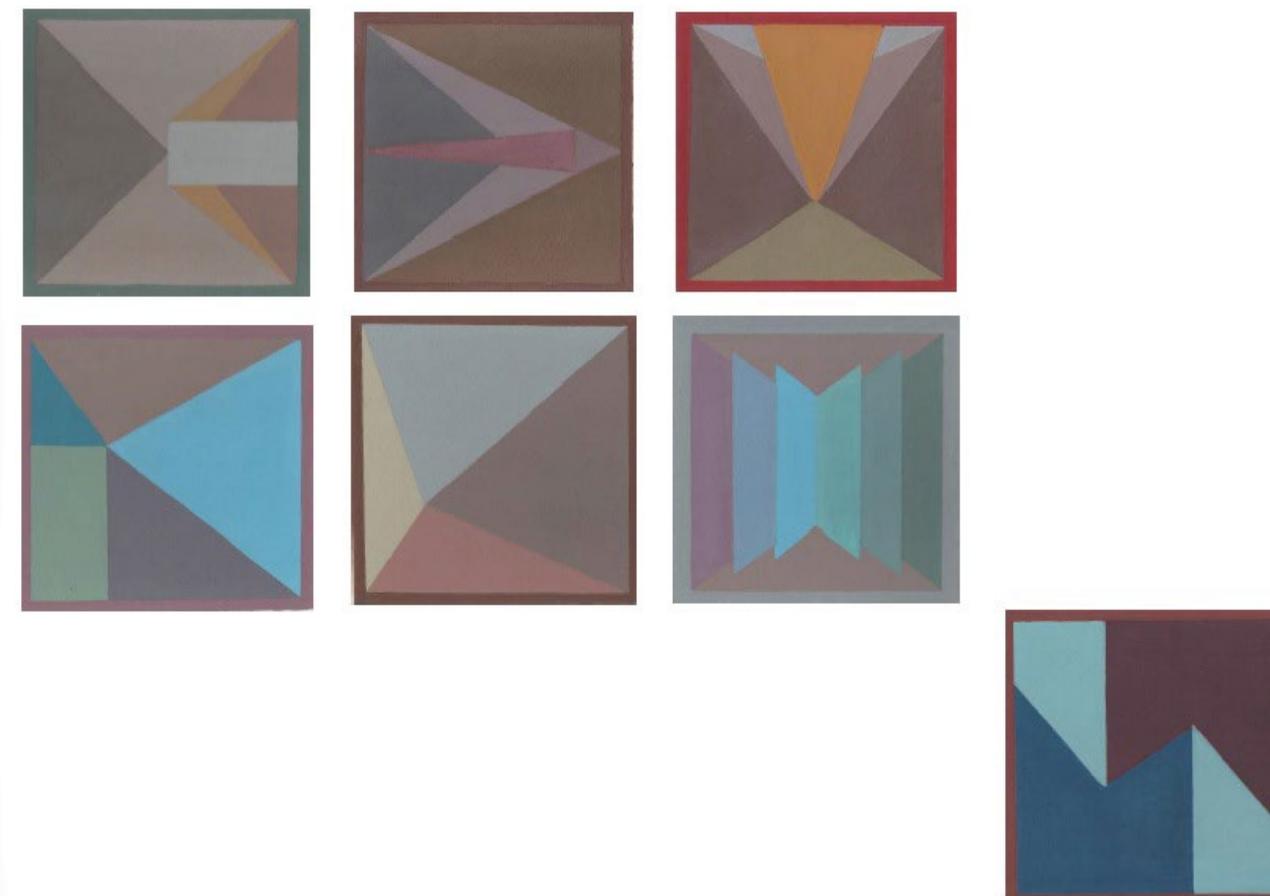


Imagem 55 - Bárbara Basseto, "Sete composições"  
Guache sobre papel, 9 x 9 cm, 2016. Foto da autora

têm grade relação com o modo como venho lidando com minha própria produção. Em uma entrevista<sup>20</sup> concedida em 2020 a Tim Blanks<sup>21</sup> sobre as últimas coleções da Marni, Risso discorre sobre a importância da artesanania. Fala sobre a necessidade dos processos manuais, da responsabilidade da marca com o design e com a produção de roupas, e sobre o compromisso de criar peças que sobreviverão ao tempo. Como designer, ele diz acreditar no “poder das mãos e a força das coisas que

20 Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cSpw5WAZako> acesso em 26 de outubro de 2023 10:42

21 Tim Blanks é um jornalista de moda, locutor e escritor canadense-neozelandês.

Imagem 56 - Marni coleção outono/inverno 2021. Disponível em: <https://www.vogue.com/fashionshows/fall-2021-ready-to-wear/marni/slideshow/>

Imagem 57 - Marni coleção outono/inverno 2020. Disponível em: <https://www.marni.com/it-it/marni-FW20-donna.html>

Imagem 58 - Marni coleção primavera/verão 2021. Disponível em: <https://www.marni.com/it-it/marni-SS21-vol2.html>



podem ser produzidas em ateliê”<sup>22</sup>, e relata que as coleções da Marni são concebidas com relativa horizontalidade na equipe criativa. O arquivo da marca é tido como um elemento central no projeto das novas coleções. Não só a história e o conceito das peças de anos anteriores fazem parte da narrativa, mas os materiais excedentes são reaproveitados num processo de colagem para a composição de novas roupas.

Essa prática, alinhada à tradição da Marni no uso de padronagens e cores ousadas, resulta em peças compostas a partir de padrões e materiais distintos. Podem, à primeira vista, passar noções de incompatibilidade, mas são vivas e magnéticas em sua ousadia. Arroçadas por suas relações cromáticas, e pela marca da artesanania aparente, dando uma dimensão humana às roupas e uma ideia de tempo, já que não parecem peças saídas

<sup>22</sup> tradução livre, original: “power of the hand and the strength of things we can make in the atelier”

direto de uma linha de produção industrial. Existe uma noção de afeto e um desejo de construir relações diretas com os consumidores da grife.

Um exemplo é a coleção primavera/verão de 2022; nela, além dos modelos, que eram, em grande parte, artistas que já colaboravam com a marca, a orquestra do evento e os mais de quinhentos convidados vestiam Marni. As roupas usadas pelo público e pelos músicos eram das coleções anteriores, e traziam intervenções estruturais e pintura feita à mão. Elas foram alteradas individualmente em sessões de prova que visavam adaptá-las ao estilo pessoal de cada um. Apesar da impossibilidade de aplicar essa ideia em larga escala, ela demonstra a tendência de Riso em ver a moda como um processo que liga criador e consumidor através de intenções depositadas

sobre os objetos. Em entrevista para o New York Times<sup>23</sup> sobre o desfile, quando questionado sobre a ação, Riso responde: “Nós fazemos roupas para pessoas”<sup>24</sup>, e em outro momento da mesma entrevista fala sobre o desejo de produzir “objects you can treasure” (Objetos que você pode tratar como preciosos, em tradução livre).

Essa é uma frase simbólica na minha leitura do trabalho de Riso e tem grande relação com o modo como entendo meu trabalho em pintura. Tenho buscado, cada vez mais, produzir objetos com os quais me relacione afetivamente, e que ressoem nas experiências cotidianas de outras pessoas. Acredito que trabalhar com materiais que já tiveram utilidade anterior, e com composições e combinações cromáticas provenientes de origens diversas, aproxima a pintura desses objetivos. Nesse processo, importa muito a coleta de referências e materiais. Em sua reordenação, busco construir relações harmônicas com certa medida de ironia. Para que, apesar da repetição de padrões, esses objetos sugiram uma experiência que não seja totalmente linear ou uniforme, com imperfeições em meio às regras e combinações não ortodoxas.

A série de três pinturas intituladas “Mistério só serve de longe/you were much better in my dreams” (imagens 63, 65, 66), que têm como ponto de partida suportes com monogramas de grandes marcas de moda, parte dessa chave mais irônica. As estampas foram encomendadas, portanto não têm origem em peças originais. Para se converterem em suportes, e permitir que suas informações visuais fizessem parte da composição, foram preparados com base acrílica transparente. Nas pinturas 2 e 3 da série (Imagens 63 e 65), outras composições são pintadas à óleo sobre o padrão já presente no tecido. Na de número dois, ainda há um fragmento de outro tecido costurado sobre a pintura, cortado de uma camisa vintage da Dior (imagem 63).

A camisa em questão já foi comprada com o propósito de ser convertida no suporte de uma obra. Foi intitulada “Zerei as moedas do desejo” (imagem 68), trecho de uma canção da Marina Sena, pois buscava tocar na relação que as marcas de luxo têm com o desejo de consumo. Início o processo dessa pintura cortando a camisa e, em seguida, costurando algumas partes da região selecionada, para que não houvessem reentrâncias na superfície quando esticada no chassi. Também foi necessária a adição de extensões nas bordas com outro tecido, uma técnica usada no restauro de pinturas, para que fosse

23 disponível em: <https://www.nytimes.com/2021/09/26/style/milan-fashion-week-francesco-riso-marni.html>

24 tradução livre, original: “We make clothes for people”



Imagem 59 - Público no desfile da coleção primavera/verão 2022 Disponível em: <https://www.marni.com/it-it/marni-ss22-vol2.html>



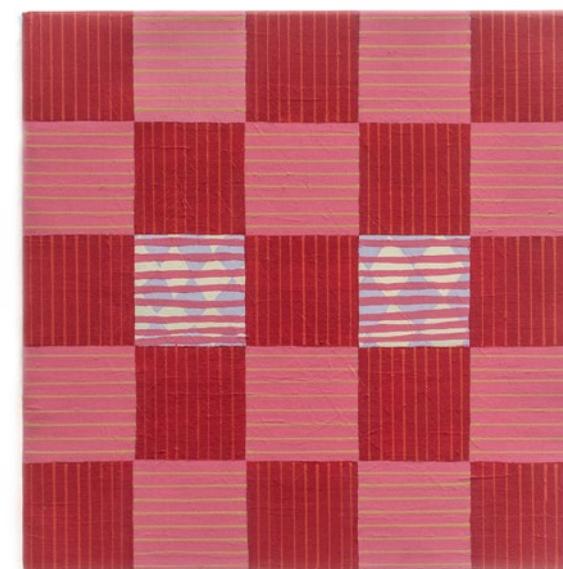
Imagem 60 - Marni coleção primavera/verão 2022. Disponível em: <https://www.marni.com/it-it/marniss22-vol2.html>



Imagem 61 - Marni coleção primavera/verão 2022 Disponível em: <https://www.marni.com/it-it/marni-ss22-vol2.html>



Imagens 62 e 63 - Bárbara Basseto, "Mistério só serve de longe / you were much better in my dreams 3"  
óleo sobre tecido com padronagem, 25 x 25 cm, 2023. Fotos da autora



Imagens 64 e 65 - Bárbara Basseto, "Mistério só serve de longe / you were much better in my dreams 2"  
Óleo sobre tecido com padronagem, 25 x 25 cm, 2022. Fotos da autora



Imagem 66 - Bárbara Basseto, "Mistério só serve de longe / you were much better in my dreams 1"  
Óleo sobre tecido com padronagem, 25 x 25 cm, 2022. Foto: Gregório Zelada

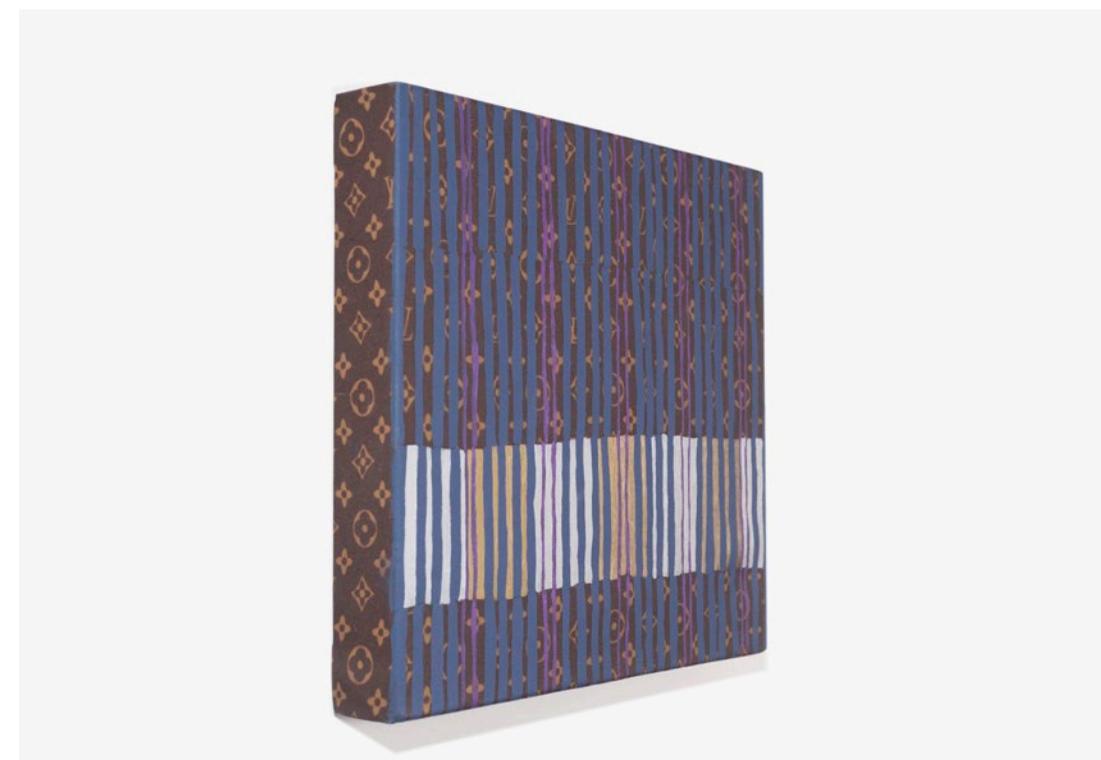


Imagem 67 - detalhe. Foto: Gregório Zelada



Imagem 68 - Bárbara Basseto, "zerei as moedas do desejo"  
Óleo sobre peça de roupa esticada em chassi, 49 x 42 cm. 2023, Foto da autora

possível esticá-la. Depois de esticado o suporte, segui o preparo com base acrílica transparente. Entretanto, assim que esses processos foram finalizados, notei que seria necessário esticá-lo novamente, devido às suas características materiais: mais fino e elástico que os tecidos tradicionais para pintura, além de ser uma peça antiga e estar um pouco desgastada pelo tempo. A peça e a porção dela que compõe a pintura foram escolhidas de modo a dar destaque à camisa e sua utilidade anterior, diferente de outros casos, em que vestuários também foram apropriados materialmente, mas depois foram distanciados de sua função pregressa. A abordagem neste caso foi mais literal, com o objetivo de propor um jogo de percepção, que aborda a representação e a abstração do motivo, o que é ou não tinta, a utilidade do objeto e sua ressignificação na pintura. Por sua relação tão estreita com o produto que a origina, a composição da obra foi complexa. Quanto mais informações o suporte oferece, ou são acrescentados a ele, mais as possibilidades da pintura são afuniladas. Se a superfície da pintura é um jogo que se inicia com infinitas possibilidades, um suporte que já traz informações visuais é um jogador que faz o primeiro movimento. A cada jogada, o conjunto de alternativas se estreita e os projetos só fazem sentido se o material permitir. Seguindo a analogia, percebo que gosto de iniciar com essa 'desvantagem', nesse embate, acredito que ouvir o que a pintura tem a dizer faz com que o objeto resultante carregue os vestígios da dinâmica do processo. Por isso, em "Zerei as moedas do desejo" as intervenções sobre o suporte foram mínimas, os elementos acrescentados não alteraram muito as características do objeto.

Nesse processo de lidar com as informações que a pintura já carrega, percebi que um bom caminho de resolução poderia ser propor mudanças bruscas na dinâmica compositiva, em vez de compor em continuidade. Uma lição aprendida com o trabalho do pintor Sean Scully (1945-). Scully é conhecido por sua extensa obra abstrata, suas pinturas de listras que se alternam na cor, na direção e na espessura. No documentário "Sean Scully: Painting"<sup>25</sup> o artista inicia a arguição dizendo que o tema de sua obra como um todo são as relações, a construção e desconstrução delas na pintura. Em vez de pensá-las como fixas e imutáveis, Scully trabalha com as possibilidades de reconfiguração dos elementos e, nessa dinâmica, a marca da mão do artista é pertinente. Em uma fase anterior de seu trabalho, embora já buscasse desenvolver essas relações, o pintor compunha grids com o auxílio de máscaras.

<sup>25</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LWMqrNidBRk&t=1462s> acesso em 15 de outubro de 2023, 14:28



Imagem 69 - Sean Scully, "What makes us", Óleo sobre alumínio, 299.7 x 190.5 cm, 2017. Disponível em: <http://thisistomorrow.info/articles/seanscully-uninsideout>



Imagem 70 - Sean Scully, "Shutter", Óleo sobre alumínio, 279.4 x 539.8 cm, 2019. Disponível em: <https://www.lissongallery.com/artists/sean-scully>

Por entender, porém, que elas deveriam ser articuladas de forma poética, o processo mecânico da fita é abandonado, propondo uma dimensão emocional na obra que aparece nas nuances dos encontros das cores, e em seu próprio vínculo com a pintura. A obra de Scully se manifesta continuamente nas alterações de ritmo e de composição, presentes tanto no mesmo suporte, como em obras com superfícies que se justapõem e se encaixam, deixando essa dinâmica de interrupções ainda mais evidente.

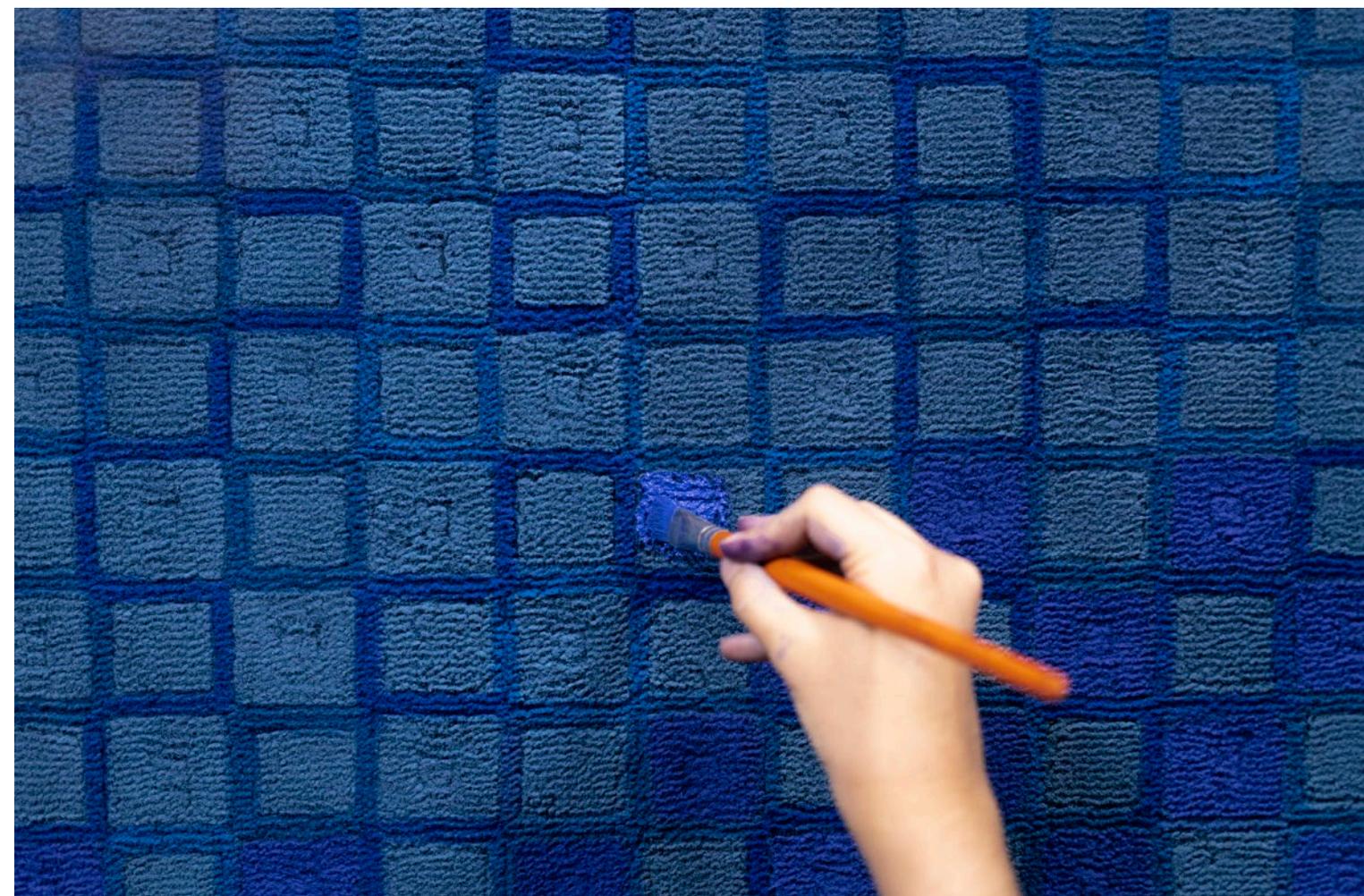
Como já sugerido em outros momentos, a relação estreita com a artesanaria é algo que valorizo nos processos em pintura, e em minha prática ela tem um desdobramento na escala da obra. Por ter uma tendência em lidar com os materiais de forma contida, considero mais confortável criar intimidade entre as mãos e os objetos no pequeno formato. Por isso, a maioria das obras que faço é pequena, e não seria diferente com as presentes na exposição “Ai de mim que sou romântica”. Mesmo com essa inclinação, às vezes tento produzir pinturas maiores, como uma possibilidade de explorar a linguagem pictórica de outras formas. A ampliação do tamanho da obra não traz apenas o desafio de transpor um projeto pequeno pra um suporte grande, a adaptação da linguagem também é fundamental para suprir as necessidades da escala. Um quadrado de 3x3 cm não é o mesmo que um quadrado da mesma cor de 60x60 cm. Por mais simples que pareça perceber essa relação, na prática, o ajuste do pensamento pode ser bastante complexo.

Ainda no início do projeto da exposição, além das obras de pequeno e médio formato, me propus a apresentar uma pintura de dois metros de altura por três de largura, que já estava em minha lista de projetos a algum tempo. Ela tem um tapete como suporte: um presente que recebi meses antes, e imediatamente o imaginei como material para uma pintura. A tapeçaria já era um uma referência visual naquele momento, e essa, especificamente, possuía um centro azul com textura de grid, que despertou meu interesse. A escolha do suporte não estava relacionada à escala, o tamanho da obra foi ditado pelo material. Ainda que eu flertasse com a idéia de produzir em grande formato, considerava importante que não fosse uma escolha arbitrária, que houvesse uma razão poética para isso.

Essa obra, intitulada “Collection of lovers in their sleep” (imagem 73), foi especialmente desafiadora, tanto pelas características do suporte quanto pelas dificuldades que o tamanho já anunciava. Mesmo se tratando de um processo experimental, já que não encontrei outros artistas com quem trocar experiências sobre



Imagens 71 e 72 - Registros de Ateliê, 2022, Fotos: Gregório Zelada



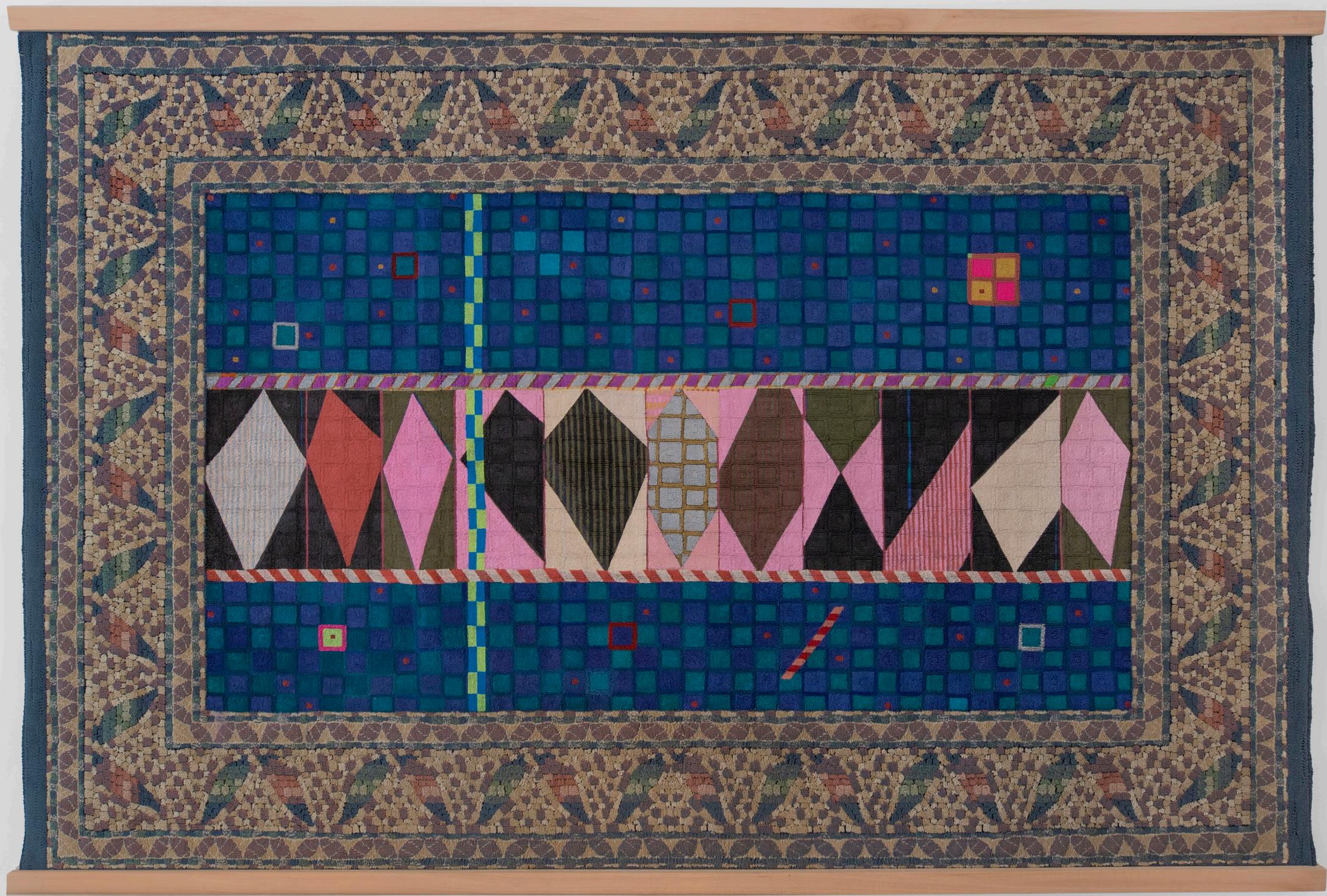


Imagem 73 - Bárbara Basseto, "Collection of lovers in their sleep"  
Acrílica e óleo sobre tapeçaria - 280 x 178 cm, 2023. Foto: Camila Riveto



Imagem 74 - Registro de Ateliê, 2022. Foto: Gregório Zelada

pintura em tapeçaria, considerei importante, por questões de conservação, preparar a base de onde aplicaria a pintura a óleo. Se tratava de uma tapeçaria antiga, por isso precisou passar por limpeza profissional e horas de escovação para retirar resíduos. A seguir, ao longo de um período de aproximadamente dez dias, parti para o preparo da base na região que planejava pintar; apliquei três camadas de tinta acrílica látex num retângulo de aproximadamente 130 x 200 cm no centro do tapete, poupando a área das extremidades do suporte. A borda que foi mantida original, tem, em sua composição, formas que se assemelham visualmente a um mosaico, e que acabam funcionando na obra como uma moldura para a pintura central. Escolhi fazer o preparo não em branco, mas com uma tinta acrílica azul, afim de manter a característica original do suporte e dar profundidade de cor à base. Mesmo com uma cobertura potente, as cores sobrepostas se relacionam com a luminosidade da cor da camada anterior. Ainda que a cada demão a tapeçaria absorvesse menos tinta acrílica, tornando o processo ligeiramente mais veloz, o preparo foi uma etapa fisicamente exigente, pois implicou numa relação mais corporal com a obra, algo ao qual não estou habituada. A primeira camada de tinta a óleo foi a mais longa, levou em torno de três semanas de trabalho diário. Comecei contornando os quadrados do grid com tons de azul semelhantes à cor original da tapeçaria, variando na matiz e no valor; a princípio passavam a impressão de distorção de forma devido a essas variações. Em seguida passei a preencher os quadrados com tons de azul, ora mais matizados de verde, ora mais próximos do violeta, alternados como no padrão do xadrez. O suporte absorvia muita tinta apesar do preparo acrílico e, mesmo preparando

as cores em grande escala, era preciso repetir o processo duas ou três vezes ao dia. Tentava atingir tons aproximados aos das levas anteriores, mas sem uma medida exata da quantidade de cada tinta na mistura é muito difícil chegar à equivalência total. Essas alterações, entretanto, eram bem vindas, pois já vinha trabalhando com imprevisibilidades na composição e na cor em pinturas anteriores. Acredito que essas diferenças cromáticas sutis fazem com que o olho tenha mais mobilidade pela superfície da pintura, o que faz com que a obra seja menos estática. Conteí com ajuda para executar essa fase, pois com a data da exposição se aproximando, as outras pinturas que estavam sendo produzidas simultaneamente precisavam ser finalizadas.

Terminada essa primeira padronagem, passei para o projeto da composição que a sobreporia. Cheguei a ela também inspirada em faixas de contenção como na pintura “Você é uma navalha pros meus olhos 2” (imagem 6), mas, nessa, a sequência em que as faixas se organizavam partia de outra direção, formando um conjunto de losangos e triângulos. A porção que a compreende cobre aproximadamente um terço da superfície pintada, deslocada levemente em direção à parte inferior da obra. As cores dessa camada partem de um processo bastante experimental, de tentativa e erro, cobertura das cores que não funcionam e o acréscimo de outros padrões sobre as formas. Depois de terminá-la, por fim, passei às novas intervenções na obra, faixas que cruzam toda a dimensão da pintura e pequenas composições no grid, com o objetivo de dar mais unidade às camadas anteriores que pareciam isoladas. Apesar de alguns problemas na escala da composição, fiquei bastante satisfeita com a obra, pois lidei com os desafios do material e soube resolver os contratempos que apareceram ao longo do processo.

Não só a apropriação de materiais não convencionais pode criar relações diretas entre a obra e o mundo, esse objetivo pode ser alcançado de diversas maneiras. Em 2021, quando percebo a prevalência da padronagem no meu trabalho, a pesquisa me leva ao movimento “Pattern and Decoration”, que surgiu em Nova Iorque, nos anos 1970, no qual os artistas também buscavam essa aproximação. Em seu texto para o catálogo de uma exposição do movimento no Hudson River Museum, Arthur Danto (1924-2013) diz que diferentes grupos de artistas são levados ao P&D por dois principais motivos distintos. Um deles é o crescente interesse pela arte islâmica; e o outro é o movimento feminista fervilhante do período. Embora contasse com diversas ativistas da causa, o “Pattern and Decoration” não era em si, feminista, mas dispunha de paridade entre homens e mulheres em seus membros. No texto, Danto relata que Miriam Schapiro, (1923-2015), uma das fundadoras



Imagens 75 e 76 - Bárbara Basseto, “Amores serão sempre amáveis”  
Óleo sobre linho, 15 x 25 cm, 2022. Fotos: Gregório Zelada

do P&D, acreditava que tanto o movimento, quanto sua inserção no feminismo a possibilitavam juntar todas as partes da vida: “uma existência sem emendas”<sup>26</sup>. O pintor Robert Rahway Zakanitch (1935-), que tinha um trabalho mais formal anteriormente, se aproxima do P&D por outro caminho, e relata que essa mudança parte do desejo de aproximar sua obra da visualidade afetiva de sua infância na casa dos avós (DANTO, A. C., 2007, p.9). Esses e outros artistas do “Pattern and Decoration” acreditavam que a arte decorativa ocupa um espaço entre a arte abstrata e a figurativa, e que além de sua presença na vida cotidiana, merecia especial importância por englobar grande parte da cultura visual das tradições não-ocidentais (ibid p.9). Eles buscavam se apropriar do termo “decorativo” e se contrapor à noção de que se tratava de uma característica negativa em uma obra de arte.

os artistas de P&D não recorreram à tradição acadêmica, mas esta teria dado suporte à sua percepção de que, do ponto de vista do significado, a decoração estava em pé de igualdade com a arte figurativa ou a abstrata, e que o impulso para decorar era o impulso para humanizar. (DANTO, A. C., 2007, P.10)

Miriam Schapiro, ainda segundo Danto

via considerável mérito artístico nos toques decorativos com que mulheres comuns, mulheres que não se entendiam como artistas, criavam trabalhos para adornar a vida - toalhas de mesa decorativas, aventais, colchas, mostruários, mantas. Longe de contrastar essas práticas com a arte “real”, Schapiro as celebrou em suas “femmage” – colagens de trabalho feminino. (Ibid, p. 8)

Objetos que carregam essa intenção decorativa no cotidiano são referências para meu trabalho, tanto como motivo, como na forma. Pequenos objetos que se tornam valiosos por sua dimensão afetiva e pelo trabalho artesanal. A costura é uma etapa que costumo apreciar em minhas pinturas, é um momento em que a

26 BRACH, P., apud DANTO, A.C. 2007, p. 9, Tradução livre, original: “One seamless existence”

obra pode sair do ateliê e ser trabalhada em casa ou em outros ambientes, numa ação que considero especialmente prazerosa. Por isso, pra mim, não faria sentido mecanizar essa parte do processo, gosto de fazê-la à mão, mesmo que demonstre minha pouca habilidade.

A pintura “O sol sobre a estrada é o sol sobre a estrada” (imagem 78) é um exemplo dessas questões. Nela são sobrepostas duas padronagens que têm origem em meu cotidiano, um tecido proveniente de uma peça de roupa, e um grid pintado sobre o suporte, que tem como referência grades de proteção comuns no bairro de Perdizes em São Paulo, onde fica meu ateliê. O projeto inicial se limitava a um grid



Imagem 77 - Miriam Schapiro, “Barcelona fan” Acrílico e tecido sobre tela, 182.9 × 365.8 cm, 1979. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/486286>

pintado sobre linho em tinta dourada com alguns preenchimentos, porém, antes de sua execução, encontrei esse retalho em meio à pequena coleção de tecidos que guardo no ateliê e ele se encaixou perfeitamente na proposta. Recortei dele um fragmento irregular e o costurei no centro da tela de linho, deixando a costura aparente, além de uma borda do tecido original do suporte. Terminada a costura, o preparei com base acrílica transparente. Em seguida passei para a pintura da grade, feita à tinta a óleo com o auxílio de uma régua. Os preenchimentos foram feitos a seguir, sem projeto anterior, suas cores e posições foram escolhidas no momento da pintura.



Imagem 78 - “o sol sobre a estrada é o sol sobre a estrada”  
Óleo sobre linho e aplicação de tecido com padronagem, 25 x 30 cm. 2023, Foto da autora



Imagem 79 - Bárbara Basseto, “meu medo e meu champagne”  
Óleo e peça de plástico sobre tecido com padronagem, 25 x 35 cm, 2022. Foto: Gregório Zelada

Acredito que ter os objetos, as relações e a própria vida cotidiana como referência seja uma inquietação poética de muitos artistas contemporâneos, mas imagino que o caminho de volta da obra para o mundo seja algo que inevitavelmente ocupe nossos pensamentos. Desde a plataforma de apresentação, o lugar que se deseja ocupar e o discurso atrelado ao trabalho, até como ele será recebido pelos pares e pelo público em geral.

Muitas vezes a própria escolha da linguagem do trabalho já nos encaminha para a ocupação de espaços específicos, como é o caso da pintura a óleo. A exposição individual me pôs a refletir sobre as possíveis leituras do público com mais intensidade. Primeiro porque não tinha muitas experiências anteriores, depois porque entendi que só seria possível ter uma compreensão mais definitiva dos trabalhos quando eles ocupassem o espaço expositivo e fossem vistos pelo público. Apesar dessas inquietações, ou talvez por causa delas, a montagem da “Ai de mim que sou romântica” foi bastante fluida, a curadora e eu trabalhamos juntas na expografia com o auxílio da equipe da galeria. Por fim, a experiência mais satisfatória foi a troca com os visitantes. É curioso ver como algumas questões presentes na concepção das pinturas ficam claras ao público, outras não, mas às vezes surgem leituras e interpretações totalmente inesperadas, que acabam influenciando em minha própria relação com as obras e abrem possibilidades de desdobramentos poéticos.

Ter um trabalho relevante, que ocupe espaços institucionais, é um objetivo que acredito compartilhar com grande parte dos artistas. Pois isso influencia não apenas no valor das obras, mas também em reconhecimento, interesse de conservação desses trabalhos a longo prazo e em certa garantia de circulação. Essa realidade é ainda distante para mim, mas confesso sentir especial satisfação em minha posição atual: ver e me relacionar com pessoas que após visitar uma exposição, desejam ter uma das pinturas em casa. Algumas delas me enviam fotos das obras penduradas, mostrando cenas de seus ambientes domésticos, e me alegra ver que aqueles objetos que ocuparam meu cotidiano, farão parte do dia a dia de uma outra pessoa.



Imagem 80 - “Não choro”  
Óleo sobre compensado, 32 x 41,6 cm, 2022. Foto: Gregório Zelada

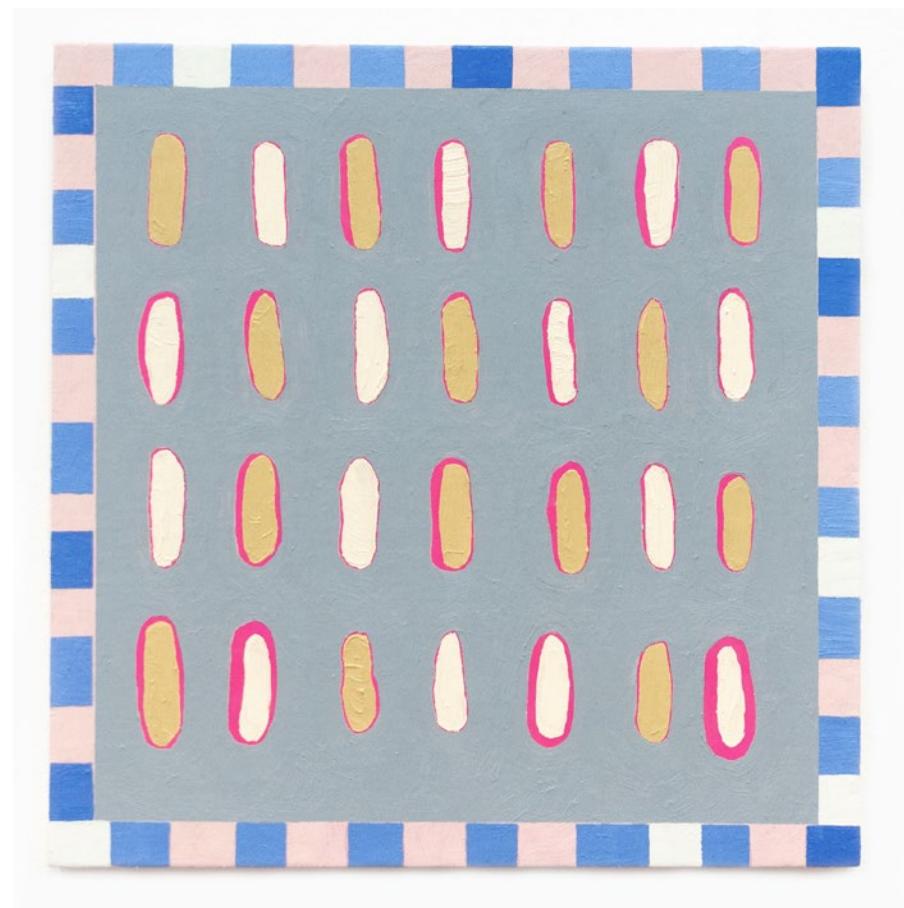
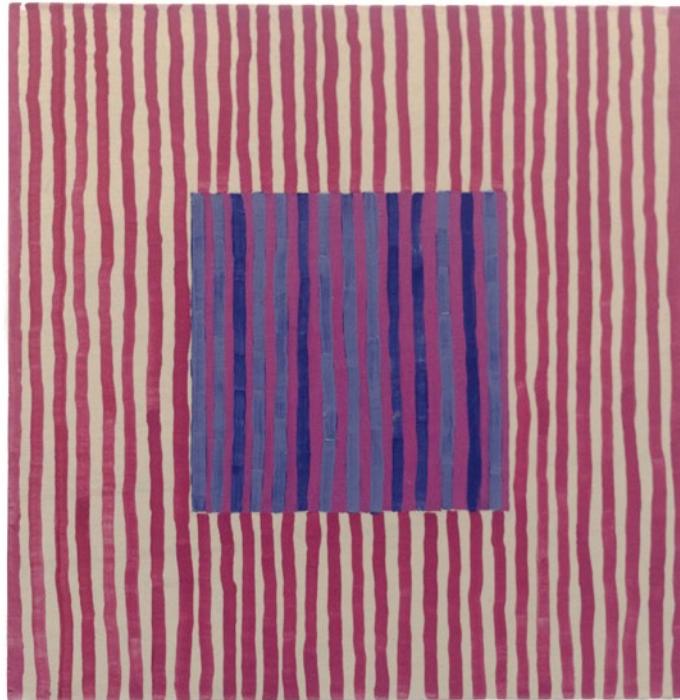


Imagem 81 - "why can't that be me?"  
Óleo sobre compensado, 33,2 x 33,5 cm. 2022. Foto da autora



Imagens 82 e 83 - Bárbara Basseto, "Spooky"  
Óleo sobre madeira, 22,5 x 19,5 cm. 2022. Fotos: Gregório Zelada

## Considerações finais

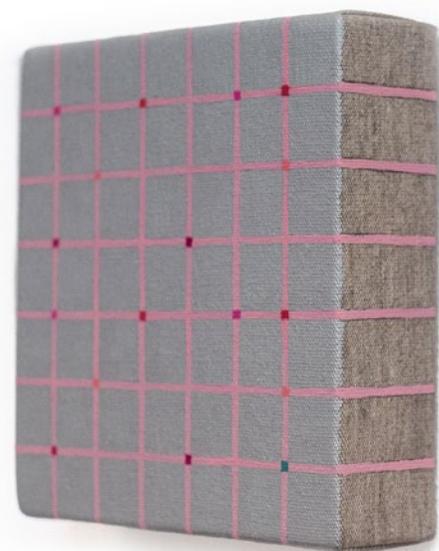
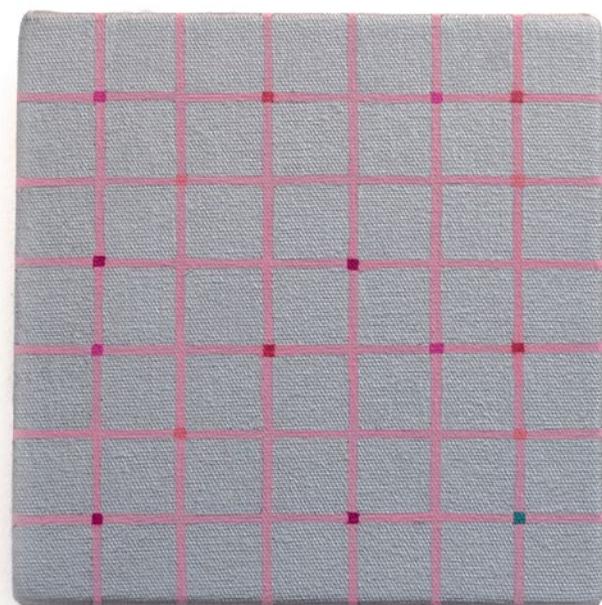


Imagens 84 e 85 - Bárbara Basseto, “Você está, Você é” 1 e 2  
Óleo sobre compensado, 26,2 x 26,6, cm, 2022. Fotos da autora

Na primeira parte deste texto, trago a famosa frase de Gombrich em “Arte e Ilusão”, em que ele diz que o artista vê o que pinta em vez de pintar o que vê. Acredito que o ver, esse processo de apreensão mental, é uma parcela crucial do trabalho. Sei que quando ingressei na pós-graduação, já entendia sua importância na pesquisa poética, mas ao encerrar esse período, percebo, satisfeita, como o mestrado expandiu o campo onde recaem meus interesses.

A pesquisa demanda um olhar pra dentro e uma atenção minuciosa, e nesse processo surgem novas indagações, que acabam nos levando a outros conjuntos de possibilidades. Como se o olhar pra dentro, inevitavelmente resultasse no desejo de ver que há fora, num contínuo. Ao longo do mestrado, e com minha mudança pra cidade de São Paulo e um consequente contato maior com o circuito de arte, fui muito questionada, e gradativamente aprendi a me desprender de certezas frágeis e ter flexibilidade. Um projeto pode ser uma flecha atirada de longe num alvo, e acredito que ao iniciar esse percurso tentava atingi-lo, hoje, entretanto, me agrada mais a idéia de ter o arco em mãos na possibilidade de mirar abertamente. Assim o jogo, tão caro à poética desta pesquisa, foi ganhando contornos à “White Chess set”, não num movimento de abandono das regras, mas em negociações com a necessidade de obedecê-las ou não.

Foi muito proveitoso que num período com tanta intensidade de produção de pinturas, tenha sido também um momento de necessidade de pesquisa e da escrita de um texto. É evidente a diferença do meu trabalho nas duas linguagens entre 2021 e 2023. O projeto com que ingressei na pós-graduação propunha uma exposição e um livro ao final da pesquisa, mesmo com o enorme desvio dos objetivos iniciais, de certa forma entrego os dois. Mas, longe de diminuir a importância dos produtos, reconheço o período do mestrado em poéticas visuais como um momento de intenso trabalho em pintura e em escrita.



Imagens 86 e 87 - Bárbara Basseto, "Silver spurs"  
óleo sobre linho, 15 x 15 cm, 2023. Fotos da autora



Imagem 88 - Bárbara Basseto, "paixão de fogo de paixão"  
Óleo sobre tecido com padronagem aplicado em compensado, 26,2 x 26,6, cm, 2023. Foto: Gregório Zelada



Imagem 89 - Bárbara Basseto, "birds still migrate south and people move on"  
Óleo sobre tela, 50 x 70 cm, 2023. Foto: Gregório Zelada



Imagem 90 - Bobby Fischer 18  
Óleo sobre compensado, 26,5 x 29,6 cm, 2022. Foto da autora

“(...)

*Throughout all these Human lands  
Tools were made and born were hands  
Every farmer understands  
(...)”<sup>27</sup>*

(Tradução livre)

“Por todas essas terras humanas  
Ferramentas foram feitas e mãos nasceram  
Todo agricultor entende”

---

<sup>27</sup> BLAKE, William, *Auguries of innocence*, 1863, disponível em: <https://poets.org/poem/auguries-innocence>

## Referências Bibliográficas

BAKER, H.; COHEN, L., **Notes to myself: Diebenkorn's 10 rules for painting**, royalacademy.org.uk, [S.l.], março de 2015, disponível em: <<https://www.royalacademy.org.uk/article/diebenkorn-ten-rules>> acesso em: 30 de agosto de 2022

**BOBBY FISCHER AGAINST THE WORLD**. Direção: Liz Garbus. Produção de: Nancy Abraham. EUA: HBO Documentary Films, 2011. Disponível em: <[www.youtube.com/watch?v=wtP7iqy9ynw&t=2371s](http://www.youtube.com/watch?v=wtP7iqy9ynw&t=2371s)> acesso em: 30 de agosto de 2022

CÉSAR, Ana C., **Poética**, São Paulo, SP : Companhia das Letras, 2013

DANTO, Arthur C., **Pattern and decoration as a Late Modernist Movement**. In: SWARTZ, A. "Pattern and Decoration: An Ideal Vision in American Art, 1975-1985" [s.l.]: Hudson River Museum, 2007

FRIQUES, M. S., **Não eu: Rosalind Krauss e as ironias de Jasper Johns**. Palíndromo, [s. l.], v. 13, n. 31, 2021. Disponível em: <<https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,uid&db=edsdoj&AN=edsdoj.624942d4350d4577a8908236204cd8b1&lang=pt-br&site=eds-live&scope=site>> Acesso em: 30 ago. 2022.

GIANNOTTI, Marco, **Pintura Contemporânea: uma breve história**. 2 ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2021

GOMBRICH, E. H.; **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**, tradução BARBOSA, R. S.; STAHEL, M., 4 ed, São Paulo, SP: Martins Fontes, 2007.

JOHNS, J., **Interview with David Sylvester - Jasper Johns**, entrevista concedida a SYLVESTER, D., [S.l.], BBC, 1965, disponível em: <<https://theoria.art-zoo.com/interview-with-david-sylvester-jasper-johns/>> acesso em: 30 de agosto de 2022

KENNEDY, S., **Notes on Yoko Ono's White Chess Set**, moma.org, Nova York, julho de 2015, disponível em: <[https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2015/07/14/notes-on-yoko-onos-white-chess-set/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2015/07/14/notes-on-yoko-onos-white-chess-set/)> acesso em: 30 de agosto de 2022

KRAUSS, R. E., **Grids**, in: The originality of the avant-garde and other modernist myth. [s. l.]: MIT, 1999.

MALLMANN, F., **Tudo o que leva consigo um nome**, 1 ed, Rio de Janeiro: J.O., 2021

MOMA, **Yoko Ono. White Chess Set**. 1966, moma.org , Nova York, [2015?], disponível em: <<https://www.moma.org/audio/playlist/15/385>> acesso em: 30 de agosto de 2022

MPLUS, **Yoko Ono Play it by trust**, mplus.org.hk, Hong Kong, [s.d.], Disponível em: <<https://www.mplus.org.hk/en/collection/objects/play-it-by-trust-2015571/>>' acesso em: 06 de setembro de 2022

OSTHOFF, Simone. **Arquivos, coleções e museus: considerações sobre o conceito de arte latino-americana**. in: ALVES, C.; ARANTES, P.; OSTHOFF, S. Outras histórias na arte contemporânea. São Paulo: Paço das Artes, 2016

PASTA, Paulo. **A educação pela pintura**, Tese (Doutorado em Poéticas Visuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PEDROSA, Israel. **Da cor a cor inexistente**. 3. ed. Brasília, DF: UnB: Rio de Janeiro: Leo Christiano, 1982.

PUBLIC DELIVERY, **War is Over - John Lennon & Yoko Ono's massive poster campaign**, publicdelivery.org, [S.l.], julho de 2022, disponível em: <<https://publicdelivery.org/war-is-over/>> acesso em: 30 de agosto de 2022

RISSE, F., **Marni's Francesco Risso in conversation with Tim Blanks** - Entrevista concedida a BLANKS, T., [s.l.], The Business of Fashion, 2021, Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cSpw5WAZako>> acesso em: 26 de outubro de 2023

SYLVESTER, Anthony D. B.. **Sobre arte moderna** [s. l.]: CosacNaify, 2007.

SYLVESTER, Anthony D. B., **About modern art: critical essays**, 1948-1997, [s. l.], Henry Holt and Co.; 1st edition, 1997



Imagem 91 - Bárbara Basseto, "digo tu nombre rezando"  
Óleo sobre tecido com padronagem aplicado em tela, 20 x 20 cm, 2022.  
Foto: Gregório Zelada