

LEDA CATUNDA

1983 - 2008



PATROCÍNIO

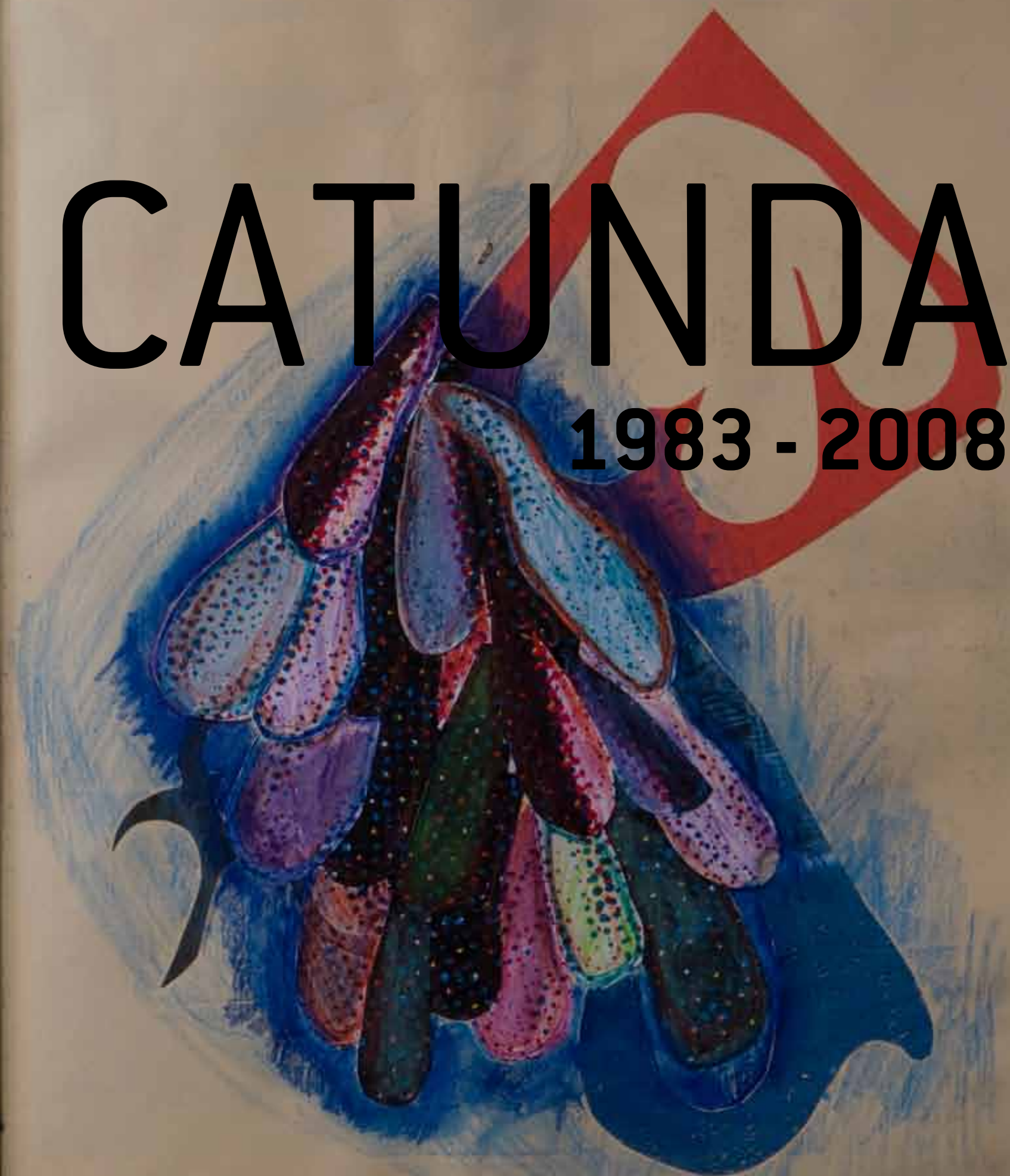
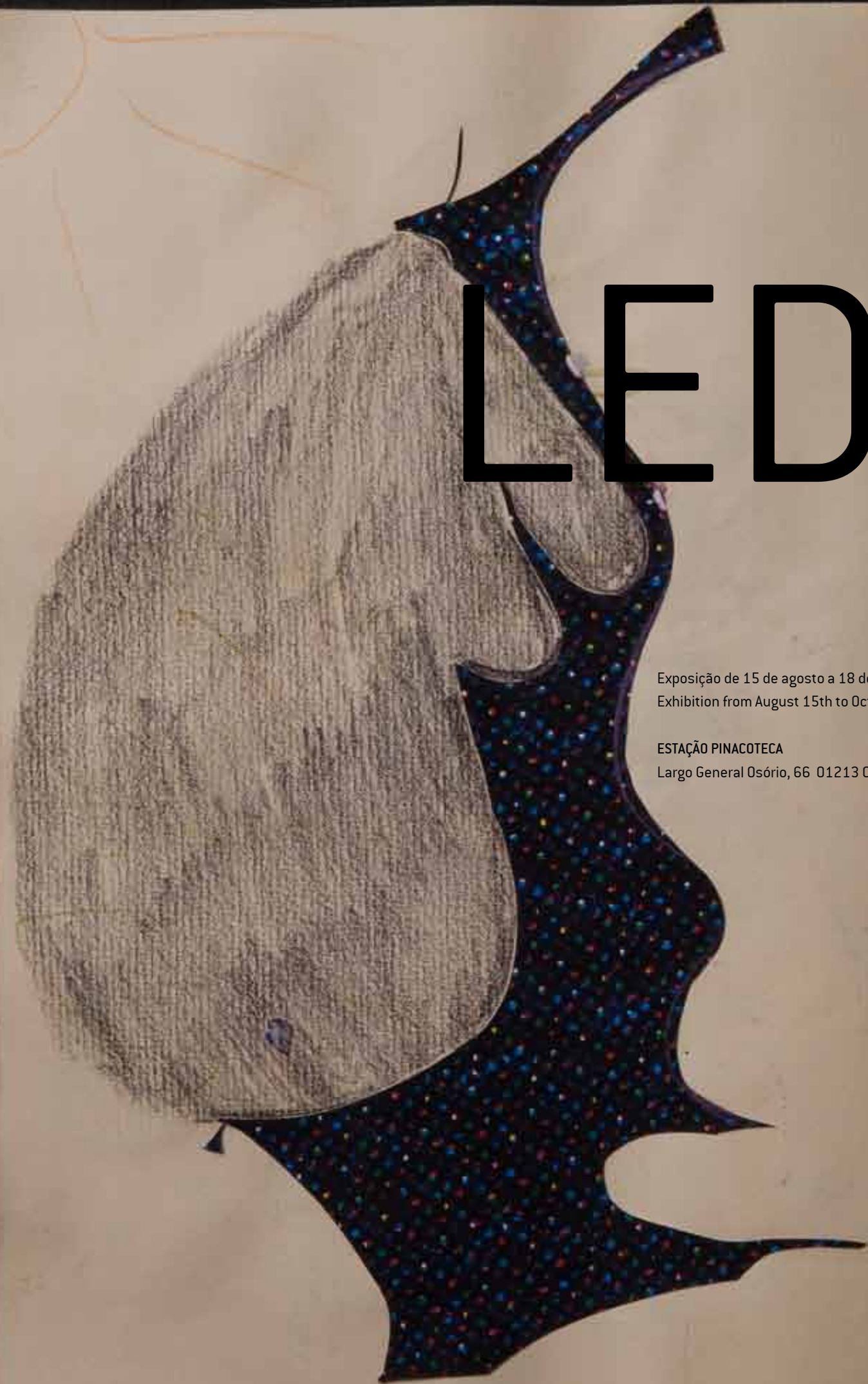


LEDA CATUNDA

1983 - 2008

Exposição de 15 de agosto a 18 de outubro de 2009
Exhibition from August 15th to October 18th 2009

ESTAÇÃO PINACOTECA
Largo General Osório, 66 01213 010 São Paulo SP



ENCOURAGING SUCCESSFUL ARTISTS

Ricardo Espírito Santo / President Espírito Santo Investment - Brazil

Espírito Santo Investment, which has a longstanding policy of supporting Brazilian talents, is satisfied to have sponsored the exhibition *Leda Catunda: 1983-2008*, held by the Pinacoteca do Estado de São Paulo. The bank takes pleasure in encouraging the creativity of expressive Brazilian artists such as Leda Catunda, as part of our commitment to Brazilian culture.

Throughout her 25-year career, Leda Catunda has been producing cheerful, colorful and striking artworks. From the start, in the early 1980s, her work has always been a great success. Today, she is recognized not only throughout Brazil, but internationally as well, as a brilliant artist with a highly creative and imaginative oeuvre. We take pride in having collaborated not only with the production of this exhibition featuring more than 70 of her works, but also with the publication of the exhibition catalogue.

The importance that Brazilian art has attained in recent years is incontestable. Leda Catunda has certainly contributed to this process, elevating art produced in Brazil to a new level of excellence. Encouraging and promoting talents such as hers is one of Espírito Santo Investment’s most significant goals.

We are confident that this exhibition and this publication will effectively contribute toward a better understanding of contemporary Brazilian art, helping to spread awareness about the best developments in Brazilian culture today.

INCENTIVO A ARTISTAS DE SUCESSO

Ricardo Espírito Santo / Presidente do Espírito Santo Investment - Brasil

O Espírito Santo Investment, que tem como praxe apoiar os talentos brasileiros, teve a satisfação de patrocinar a exposição “Leda Catunda: 1983-2008”, realizada pela Pinacoteca do Estado de São Paulo. Para o Banco, além de um grande prazer, incentivar a criatividade de artistas brasileiros expressivos como Leda Catunda é uma demonstração de compromisso com a cultura brasileira.

Ao longo de mais de 25 anos de carreira, Leda Catunda vem realizando obras alegres, coloridas e impactantes. Sua trajetória, iniciada no começo da década de 1980, foi sempre um grande sucesso. Artista reconhecida hoje não mais apenas em terreno nacional, mas também fora do Brasil, ela firmou um percurso artístico brilhante – cuja criatividade e imaginação sobressaem. Colaborar com a realização de sua exposição, que reúne um conjunto de mais de 70 obras, e com a publicação de seu catálogo foi, sem dúvida, motivo de orgulho.

A importância que a arte brasileira tem conquistado nos últimos anos é incontestável. Leda Catunda certamente contribuiu com esse processo, elevando a arte nacional a um novo patamar de excelência. Difundir talentos como este é uma das maiores preocupações do Espírito Santo Investment.

Estamos confiantes de que a realização da exposição e desta publicação serão fatos importantes para a melhor compreensão da arte brasileira contemporânea e para ajudar a difundir o que de melhor há atualmente em nossa cultura.

SUMÁRIO / CONTENTS

- 4 INCENTIVO A ARTISTAS DE SUCESSO / ENCOURAGING SUCCESSFUL ARTISTS
Ricardo Espírito Santo
- 8 APRESENTAÇÃO / PRESENTATION
Marcelo Mattos Araujo
- 12 LEDA CATUNDA: ENTREVISTA COMENTADA / LEDA CATUNDA: AN ANNOTATED INTERVIEW
Lilian Tone
- 38 LEDA CATUNDA: PINTURAS 1983-2008/9 / LEDA CATUNDA: PAINTINGS 1983-2008/9
Ivo Mesquita
- 47 OBRAS NA EXPOSIÇÃO / WORKS IN THE EXHIBITION
- 127 CRONOLOGIA CRÍTICA / CRITICAL TIMELINE
Juliana Rego Ripoli
- 162 LISTA DE OBRAS / CHECK LIST
- 168 BIBLIOGRAFIA SELECIONADA / SELECTED BIBLIOGRAPHY
- 170 CRÉDITOS / CREDITS



PRESENTATION

Marcelo Mattos Araujo / Executive Director Pinacoteca do Estado de São Paulo

The Pinacoteca do Estado de São Paulo is very pleased to present the exhibition *Leda Catunda 1983-2008*, the first retrospective show of this artist who for the last two and one-half decades has marked the Brazilian art scene with her vibrant and colorful works. This show is part of the program of temporary exhibitions the museum has been holding in recent years, featuring the production of artists who emerged in Brazil during the 1980s, such as Beatriz Milhazes, Daniel Senise, Paulo Pasta, Fábio Miguez, Marco Giannotti and Iran do Espírito Santo.

A very young Leda Catunda participated in the exhibitions *Pintura como Meio* (1983) and *Como vai você, Geração 80?* (1984), marking the beginning of a brilliant and solid career. The artworks brought together here span a 25-year period of her production, from the early 1980s until today. This is a unique opportunity for the public to get to know about the research of this artist, one of the main references for her generation, who has expanded the limits of traditional painting by incorporating unusual materials into her works, employing a rich variety of fabrics (plush, jeans, velvet, printed fabrics, towels, and others) in the construction of what she herself has called the “Poetics of Softness.” Although they are bidimensional, her malleable paintings installed at the venue without the use of a frame or chassis expand organically into the exhibition space, stimulating other senses besides sight.

We would like to acknowledge our warm thanks to Espírito Santo Investment for sponsoring this exhibition, as well as to Galeria Fortes Vilaça for their collaboration and support throughout the organization of the show. Last but not least, the Pinacoteca do Estado de São Paulo extends its sincerest thanks to Leda Catunda for her dedicated commitment to the project, and for sharing her fascinating creations with us and with our public.

APRESENTAÇÃO

Marcelo Mattos Araujo / Diretor Executivo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

É com grande satisfação que a Pinacoteca do Estado de São Paulo apresenta a exposição “Leda Catunda 1983-2008”, a primeira retrospectiva dessa artista que, nas últimas duas décadas e meia, marcou o cenário artístico brasileiro com suas obras vibrantes e coloridas. A mostra integra nosso programa de mostras temporárias, que nos últimos anos vem realizando uma série de exposições com a produção de artistas que despontaram no cenário brasileiro na década de 1980, como Beatriz Milhazes, Daniel Senise, Paulo Pasta, Fábio Miguez, Marco Giannotti e Iran do Espírito Santo.

Leda Catunda, ainda muito jovem, participou das exposições “Pintura como Meio” (1983) e “Como vai você, Geração 80?” (1984), marcando o início de um brilhante e sólido percurso. As obras aqui reunidas compreendem um período de 25 anos de sua produção, desde o início da década de 1980 até os dias de hoje. Trata-se de uma oportunidade única para o público acompanhar a pesquisa dessa artista, uma das grandes referências de sua geração, e que expande os limites da pintura tradicional ao incorporar materiais inusuais em seus trabalhos: uma rica variedade de tecidos (pelúcia, jeans, veludo, tecidos estampados, toalha, entre outros) é empregada na construção do que ela mesma denomina a “Poética da Maciez”. Pinturas maleáveis que se instauram no espaço sem o uso dos chassis e que, embora bidimensionais, expandem-se organicamente pelo espaço expositivo, instigando outros sentidos para além da visão.

Para finalizar, gostaríamos de registrar nossos calorosos agradecimentos ao Espírito Santo Investment pelo patrocínio da exposição, bem como à Galeria Fortes Vilaça pela colaboração e apoio ao longo da organização da mostra. Por fim, e sobretudo, a Pinacoteca do Estado de São Paulo agradece à Leda Catunda pelo empenho dedicado ao projeto, e por compartilhar conosco e com nosso público suas fascinantes criações.



LEDA CATUNDA: AN ANNOTATED INTERVIEW

Lilian Tone

Approaching the work of Leda Catunda involves a degree of intimidation, necessitating the kind of caution called for when faced with an extroverted interlocutor. The kind who, invested with a heightened sense of purpose – or by virtue of sheer freedom – hides nothing and offers herself explicitly, out of a compulsion to disclose. The work of Catunda exudes generosity and exuberance. Dressed in an extravagant visuality and saturated with discordant colors, it projects itself out from the wall towards the viewer. Perhaps, because of this expansiveness and demonstrative force, there are multiple ways to access her work, and its audiences are as varied as the layers of meaning that each path generates. However, at the same time that the work offers itself to the viewer so openly and unconditionally, the work remains unyieldingly raw, insisting that it be apprehended on its own terms. In a sense, Catunda’s work exceeds categorization. In describing her practice, the artist evokes the non-sterilized realm of popular art:

*My choice of color is always very simple, very direct. Therefore, it bears a strong affinity with popular art. Primary colors, without much elaboration. I’m not interested in the idea of good painting. It is useless as far as my work is concerned.*¹

Navigating in between the languages of painting, sculpture, popular culture, and craft, Catunda collects all sorts of mass-produced materials from the world,² building her work from procedures drawn from collage, and informed by a free-associative process. Her method involves the incorporation and transfiguration of the materials of everyday life: woven fabrics and flat objects, rich in texture and intense colors, are superimposed, mixed, interlocked, cut, glued, stitched, sewn and then painted. This results in a thickly agglomerated surface which appears to almost explode the picture plane.

*The fabric works for me as a paintable material. The question of painting is very curious. When I finish cutting and assembling everything, people ask, “What, are you still going to paint? It seems that everything is already there.” But I still insist and reaffirm this issue. Paint unifies the different materials, it provides a context.*³

Painting as medium

When Catunda’s work first appeared in 1983, it had a formidable impact. With the strength of an answer to an urgent question, it seemed to fill a need whose existence no one suspected. The work immediately occupied a space that belonged to no one, emerging fully formed, multi-faceted and relevant, while also clearing the path for other artists. At the time, it seemed impossible to imagine how Catunda’s work could develop and maintain that level of relevance.

LEDA CATUNDA: ENTREVISTA COMENTADA

Lilian Tone

Aproximar-se da obra de Leda Catunda envolve certo grau de intimidação, aquele tipo de cautela que se impõe diante de um interlocutor demasiado extrovertido. Daqueles que, por um alto senso de propósito ou desprendimento – ou simplesmente por pura vontade libertária –, nada escondem e oferecem-se ostensivamente ao outro, numa compulsão de se revelar. O trabalho de Catunda exala generosidade e exuberância, veste-se de uma visualidade extravagante, saturado de cores fortes, agrestes, seu corpo frequentemente se projetando para além da parede, na direção de quem o observa. Dadas a sua expansividade e força demonstrativa, são múltiplos os caminhos que dão acesso ao trabalho, e seus públicos são tantos quantas são as camadas de significado que cada caminho permite. No entanto, ao mesmo tempo em que se oferece ao espectador de forma tão aberta e incondicional, o trabalho se mantém resoluto em sua crueza, insistindo em ser apreendido em seus próprios termos, rejeitando categorizações e etiquetas. Nesse aspecto, ele evoca o domínio não esterilizado da arte popular:

*A minha escolha de tinta, de cor, é sempre muito simples, muito direta. Então, por isso, ela se assemelha muito à arte popular. Cores primárias, sem muita elaboração. Não estou interessada nessa ideia da boa pintura. Isso não me serve para nada no trabalho.*¹

Navegando numa linha tênue entre pintura, escultura, cultura popular e artesanato, Catunda recolhe do mundo toda espécie de materiais industrializados², construindo o trabalho num processo livre-associativo, a partir de procedimentos próprios da colagem. Nesse processo de transfiguração e reabsorção do cotidiano, tecidos e objetos planos, ricos em texturas e cores intensas, são sobrepostos, entrelaçados, recortados, colados, costurados e, finalmente, pintados. O resultado é uma superfície espessa, frequentemente volumosa e estufada, que extrapola o plano pictórico.

*O tecido funciona para mim como material “pintável”. A questão da pintura é muito curiosa. Quando eu termino de recortar e montar tudo, as pessoas perguntam: “Ué, por que você ainda vai pintar? Parece que tudo já está lá”. Mas eu ainda insisto e reafirmo isso. A tinta faz uma junção das matérias, ela contextualiza.*³

Pintura como meio

Quando o trabalho de Catunda surgiu em 1983, seu impacto foi nada menos do que formidável. Tinha a força de uma proposta que vinha ao encontro de uma antecipação impaciente, parecendo suprir uma carência que nem se suspeitava existir. Imediatamente abrindo caminhos para outros artistas, o trabalho fincou-se num espaço que não era de ninguém. De

¹ Leda CATUNDA in interview with Lilian Tone, Pinacoteca do Estado, São Paulo, August 13, 2009.

² In the past nine years, Catunda employed patterns, prints and photographs, designed or taken by herself, making her artistic process more explicitly diaristic and autobiographical.

³ Leda CATUNDA in interview with Lilian Tone, Pinacoteca do Estado, São Paulo, August 13, 2009.

¹ Leda CATUNDA em entrevista com Lilian Tone, Pinacoteca do Estado, São Paulo, 13/08/2009.

² Nos últimos anos, Catunda passou a empregar padrões e estampas desenhados por ela própria e fotografias tiradas de pessoas de seu entorno, tornando o seu processo mais explicitamente diarístico e autobiográfico.

³ Leda CATUNDA em entrevista com Lilian Tone, Pinacoteca do Estado, São Paulo, 13/08/2009.



Yet more than 25 years later, in retrospect, we can identify the conduits, the ebbs and flows, and the relational lines that penetrate the work, and which reveal its story to us.

Catunda’s artistic development has not been linear, but more like a rhizome, with multiple, simultaneous strands of articulation. In this thick web of forms and meanings, hierarchies seem to disappear. From the start, Catunda proposed to infiltrate rarefied conceptual and process-oriented methods with images culled from the archive of collective memory. The iconography ranges from the Japanese garden to flowery patterns of baby blankets, including cartoon characters, quilts, crochet patterns, dirty doodles from public restrooms, even the perforated leather used in the interior lining of Volkswagen Beetles.⁴

*During my training, in the midst of so much conceptual art and new technologies, it was subversive to paint. We hid the fact that we painted because everyone expected us to be working with new media. I believed in the possibility of a painting that could be more conceptual, where paint could have a function other than expression, like covering, or concealing. A different attitude to painting. At the time, the idea of conceptual painting seemed absurd, an impossibility.*⁵

Hence, from Catunda’s perspective, there is an understanding of painting not as an end in itself, but as a vehicle for ideas, for criticality. In other words, the notion of painting indexing

Vedação rosa / *Pink blotting-out*, 1983
acrílica sobre toalha / *acrylic on towel*
215 x 125 cm
Coleção / *Collection* Gilberto
Chateaubriand - Museu de Arte Moderna,
Rio de Janeiro.

⁴ Catunda’s work was marked by the strong influence of artists Regina Silveira, Júlio Plaza and Nelson Leirner. See the brilliant analysis proposed by Tadeu Chiarelli, the most comprehensive text on the artist’s work. See Tadeu CHIARELLI - “Problematizando a natureza da pintura,” in *Leda Catunda*, Cosac & Naify Edições, São Paulo, 1998.

⁵ Leda CATUNDA in interview with Lilian Tone, Pinacoteca do Estado, São Paulo, August 13, 2009.

⁴ O modo em que opera a obra foi informado pela influência marcante dos artistas Regina Silveira, Júlio Plaza e Nelson Leirner. Ver a brilhante análise proposta por Tadeu Chiarelli, no texto mais compreensivo e perspicaz sobre a obra da artista. Tadeu CHIARELLI - “Problematizando a natureza da pintura”, in *Leda Catunda*, Cosac & Naify Edições, São Paulo, 1998.

⁵ Leda CATUNDA em entrevista com Lilian Tone, Pinacoteca do Estado, São Paulo, 13/08/2009.

⁶ Leda CATUNDA - *Poética da maciez: pinturas e objetos*, tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003, p. 12.

início, ele se apresentou formado, redondo e multifacetado, repleto de pertinência. Naquele momento, era impossível imaginar como poderia se desenvolver e manter tal nível de relevância. Mais de 25 anos mais tarde, já é possível um olhar retrospectivo que identifique seus fios condutores, suas idas e vindas e as linhas relacionais que atravessam a obra e contam a sua história.

O desenvolvimento artístico de Catunda não se dá linearmente. Parece mais um rizoma enveredando por pequenos atalhos simultaneamente e em diversas direções. Nessa trama de formas e significados, as hierarquias desaparecem. Desde o primeiro momento, Catunda se dispôs a infiltrar numa plataforma rarefeita, de cunho conceitual e processual, imagens trazidas de um arquivo coletivo. Estas vão do jardim japonês à estampinha florida de cueiro de bebê, incluindo personagens de desenho animado, colcha de crochê, desenho de porta de banheiro, até os furinhos no curvim de teto de fusquinha⁴.

*No meu período de formação, no meio de tanta arte conceitual e novas tecnologias, pintar era uma coisa subversiva. A gente pintava escondido, porque todo mundo esperava que estivéssemos trabalhando com outras mídias. Eu achava que havia a possibilidade de uma pintura que fosse mais conceitualizada, onde a tinta tivesse outra função que não a de expressão, mas de recobrimento, de vedação. Outra atitude com relação à pintura. Naquele momento, a ideia de uma pintura conceitual parecia absurda, uma impossibilidade.*⁵

Daí o entendimento da pintura, não como fim, mas como meio de veiculação de ideias, de criticalidade, uma pintura reflexiva sobre o ato de pintar. Desde o seu primeiro corpo de trabalho, que Catunda chama de “vedações”, a artista vem aplicando tinta diretamente sobre suportes estampados do dia a dia – toalhas, flanelinhas, cobertores, lençóis, além de uma gama de tecidos – a maioria vinda da seção de “cama, mesa e banho”, como aponta Catunda, com um sorriso. Nas “vedações”, cada pincelada cancela uma parte da estampa, assim editando, censurando e transformando a imagem. O ato de pintar como um apagamento é processo inverso ao da pintura convencional.

*Num universo saturado de objetos e imagens para todos os gostos, essas visualidades vão sendo absorvidas pela visão periférica sem que seja possível qualquer tentativa de edição [...]. Desta forma estabelece-se uma convivência plácida, pouco questionadora, onde o excesso visual é tolerado ou mesmo aclamado [...]. Seria esta uma necessidade de recobrir o mundo, revestindo quase tudo que é inatural com estampas amenas, figuras variadas, e curiosos personagens.*⁶

Essa inteligência sintetizadora que Catunda demonstra com as “vedações” permaneceria em toda a sua produção subsequente. A artista une a evidência do processo, do fazer, com a extravagância da imagem. Uma imagem dada, apropriada, que todos conhecem e que pertence a todos. Nos anos 1950, as “combine paintings” de Robert Rauschenberg e os alvos e bandeiras de Jasper Johns já haviam proposto uma pintura que desfazia a dicotomia entre figura e fundo, simplesmente pelo isolamento da figura e eliminação do fundo. Nessa operação, a

the conditions of its own language. Since her first body of work, referred to by Catunda as *vedações* (imperfectly translated as “concealments”), the artist has applied paint directly onto printed towels, blankets, sheets, and a range of fabrics – materials mostly borrowed from the “household section,” as Catunda points out with a smile. In the *vedações*, each brushstroke cancels a part of the pattern, thereby editing, censoring, and transforming the image. The act of painting becomes a process of erasure.

*In a world saturated with objects and images to suit all tastes, all sorts of visualities are absorbed by our peripheral vision, without much possibility of editing [...]. In this sense, visual excess is tolerated or even acclaimed without much questioning [...]. This may have to do with a need to cover the world, coating nearly everything that is not natural with mild patterns, different kinds of prints and strange characters.*⁶

This aesthetic of synthesis, found in the *vedações*, would permeate all of Catunda’s subsequent production. The artist combines evidence of process, of the making of the work, with the extravagance of appropriated imagery that appears to belong to everyone. During the 1950s, Robert Rauschenberg’s “combine paintings” and Jasper Johns’s targets and flags had already broken the dichotomy between figure and ground, precisely by isolating the figure and eliminating the ground. In this operation, the wall becomes the ground and the painting is no longer the representation of the thing, but the thing itself.⁷ An analogous condition can be identified in Catunda’s work. Because of the character of materials utilized by the artist, the image is *already* the thing itself, rendering ambiguous the traditional relation between figuration and abstraction, and between the real and its representation. Here, the support functions as a platform for content, and is also the content *per se*. The viewer experiences the work as both painting and sculptural object; in other words, as image and thing.

The artists associated with the influential *Pictures* exhibition, held in New York in 1977, operated in this interval between image and thing. “Pictures” was the term chosen by Douglas Crimp to characterize art production that engaged critically and analytically with the world of images, and that was based on an appropriative process that sought to reveal the pictorial mechanisms of commercial culture. American artists from a generation immediately preceding Catunda’s – such as David Salle, Sherrie Levine, Cindy Sherman, and Jack Goldstein – departed, like her, from the orthodoxies of Conceptual Art by embracing mass-produced images. Utilizing strategies of appropriation in order to generate a non-differentiation between high and low culture, figuration and abstraction, original and copy, these artists engaged with critical theory, psychoanalysis, and feminism. “Those processes of quotation, excerptation, framing, and staging that constitute the strategies of the work I have been discussing necessitate uncovering strata of representation. Needless to say, we are not in search of sources or origins, but structures of signification: underneath each picture there is always another picture.”⁸

I am interested in images that are already in the world, with which I can interfere. And that is directly linked to the idea of appropriation. The appropriation of pictures or objects, or the meanings of the things that I bring to the work, are constantly changing, transforming themselves, varying all the time. But the idea that the world is a place that

⁶ Leda CATUNDA - *Poética da maciez: pinturas e objetos*, doctoral thesis, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003, p. 12.

⁷ See Robert MORRIS - “Notes on sculpture, part 4: beyond objects,” in *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*, The MIT Press, Cambridge, 1993, p. 51.

⁸ Douglas CRIMP - “Pictures,” *October*, n. 8, New York, Spring 1979, p. 75-88.



Paisagem com lago / *Landscape with lake*, 1984
acrílica sobre colchão / *acrylic on mattress*
150 x 185 x 25 cm
Coleção / *Collection* Patrícia Phelps de Cisneros.

parede virou fundo, e a pintura não mais a representação da coisa, mas a coisa mesma⁷. Uma articulação paralela ocorre no trabalho de Catunda. Pela natureza dos materiais que emprega, a imagem já é a própria coisa, tornando ambígua a oposição entre figuração e abstração, entre o real e sua representação. Em contraste com a pintura tradicional, o suporte não serve como plataforma para o conteúdo, mas é o próprio conteúdo do trabalho. Assim, uma camada de significação se sobrepõe. O espectador alterna-se entre ver o trabalho enquanto pintura ou coisa, ou seja, entre um olhar que privilegia a imagem e outro que privilegia o objeto.

Nesse intervalo entre imagem e coisa é que iriam operar os artistas associados à influente exposição “Pictures”, ocorrida em Nova Iorque em 1977. “Pictures” foi o termo proposto por Douglas Crimp para conceituar uma produção que assumia uma posição crítico-analítica em relação ao mundo das imagens. Esses trabalhos baseavam-se numa prática apropriativa que buscava revelar os mecanismos da cultura comercial. Membros de uma geração imediatamente anterior à de Catunda, artistas como David Salle, Sherrie Levine, Cindy Sherman e Jack Goldstein partiam, como ela, de uma premissa conceitual, quebrando sua ortodoxia com uma infestação de imagens de consumo de massa. Compartilhando uma atitude niveladora frente a essas imagens – caracterizada pela indiferenciação entre cultura erudita e popular, figu-

*already has images and these images already have contents, that is what I find inviting, and it is something that remains, from 1983 until now. I want to use them, rearrange them, create new roles for the images I find.*⁹

*Each work has a different structure, and it always supports the image. The image completes the subject. Otherwise it becomes a very formal exercise, an exercise of skill. The images provide the narrative, appropriated images, part of our day-to-day, and others that I have chosen, such as photos and prints.*¹⁰

Catunda bestows an exuberant physicality upon dematerialized processes of image mediation. In her universe, the image rarely appears dissociated from its material source within the territories of quotidian life. Appropriative practices require the viewer’s fluency with certain cultural-visual codes, and a certain familiarity with the materials employed. The work becomes the touchstone for the interconnection between personal memory and collective cultural experience.

*I think about this contemporary condition of being constantly at the hub of several intersecting lines: you are standing in traffic, talking on the phone, listening to the radio, remembering the holiday at the beach, thinking about your mother. You are constantly juggling five layers of thought, something very particular to our time, you’re on YouTube, the Internet, with several screens open on your computer, your head compartmentalized.*¹¹

Catunda brings into her work transient images that are precariously poised within our quotidian perception, and that are continuously morphing into other signs. She systematically dismembers the image, thereby liberating the line, the plane, the geometric grid, and creating a space of ambiguity available to the viewer.

In terms of her working method, Catunda always creates numerous drawings and collages in preparation for the final work. The apparent spontaneity and *laissez-faire* attitude that characterizes her visual language belies the meticulous planning of each stage of a work’s creation. The first notations are drawings made with color pencil, intimately scaled, measuring one to two inches. These sketches, technical yet raw, have a fundamental immediacy. These visual notes are then given shape into small collages, becoming autonomous works.

*The watercolors and drawings are more direct processes of registration, offering greater possibilities for creating pictures [...]. Usually made as a group, the drawings are created quickly and simply, and allow me to speculate about form and composition, proportion and scale. The preparatory studies in watercolors can also be useful for color treatment. They can also provide a preview of the types of materials that I might use. They are autonomous as works on paper, but in the creative process they serve mainly as a tool for the selection of images.*¹²

⁹ Leda CATUNDA in interview with Lilian Tone, Pinacoteca do Estado, São Paulo, August 13, 2009.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Leda CATUNDA in interview with Lilian Tone, Pinacoteca do Estado, São Paulo, August 26, 2009.

¹² Leda CATUNDA - *Poética da maciez: pinturas e objetos*, op. cit., p. 60.

ração e abstração, original e cópia –, esses artistas utilizavam estratégias de apropriação a partir de uma plataforma crítica, calcada em teoria crítica, psicanálise e feminismo. “Esses processos de citação, extração, enquadramento e encenação, estratégias utilizadas pelos trabalhos que venho analisando, procuram desvendar camadas de representação. Desnecessário dizer que não estamos em busca de fontes ou origens, mas de estruturas de significado: sob cada imagem existe sempre outra imagem”⁸.

*A mim interessam imagens que já estão no mundo nas quais eu possa interferir. E isso está diretamente ligado à ideia de apropriação. A apropriação de imagens ou de objetos, ou dos significados que tem nas coisas que eu trago para o trabalho, foi se alterando, se modificando e variando durante todo o tempo. Mas a ideia de que o mundo é um lugar que já tem imagens e que essas imagens já têm um conteúdo – e é isso o que me convida a fazer o trabalho – permanece de 1983 até agora. Eu quero usá-las, reorganizá-las, criar novas funções para as imagens que eu vou encontrando.*⁹

*Cada obra se estrutura de uma maneira, e elas são sempre o suporte para a imagem. A imagem completa o assunto. Se não fica um exercício muito formal, um exercício de habilidade. As imagens trazem o comentário, imagens apropriadas, que estão no cotidiano, e outras que eu mesma escolho, como fotos e estampas.*¹⁰

A esses processos desmaterializados de mediação de imagens, Catunda sobrepõe uma fisicalidade exuberante. No seu universo de recursos, a imagem raramente aparece dissociada da coisa que a veicula. Ela já vem para o trabalho com um corpo definido, trazendo-o, assim, ainda mais para dentro do território das realidades ordinárias do cotidiano. Qualquer prática apropriativa contém certos pressupostos: requer do espectador o conhecimento ou, melhor, cumplicidade com determinado tipo de visualidade, e familiaridade com os materiais empregados. O espectador compartilha com o trabalho esse oceano de imagens e cenários que passa por tempos e modas, numa profusão de referências coletivas que tocam a memória pessoal.

*Penso nessa sensação contemporânea de que a gente tem que ser uma pessoa meio atravessada: você está no trânsito, no celular, ouvindo rádio, lembrando das suas férias na praia, pensando na sua mãe. Você fica o tempo todo com cinco camadas de pensamento, que é uma coisa muito contemporânea, você está no YouTube, na internet, várias telinhas de computador abertas, a sua cabeça fica compartimentada.*¹¹

Catunda converte para o trabalho essas imagens transitivas, de referência precária dentro da nossa percepção do dia a dia, que se transmutam em outras coisas e outras imagens e são simultaneamente mercadoria e sucata, riqueza e lixo. Ocorre aqui um desmembramento sistemático da imagem, libertando a linha, o plano, a grade geométrica, que acabam por vagar numa ambiguidade aberta ao espectador.



1



2



3



4

1
Cigarras, 2006
aquarela / watercolor, 31 x 23 cm
Coleção da artista / Artist's collection.

2
Estudo em papel para "Cigarras II" / Study on paper
for "Cigarras II".

3
Estudo em lona para "Cigarras II" / Study on canvas
for "Cigarras II".

4
Cigarras, 2006
lona / canvas, 38 x 32 cm
Múltiplo / Multiple 1/6
Coleção particular / Private collection.

Cigarras II, 2006
acrílica sobre tela, voile, tecido e plástico / acrylic on
canvas, voile, fabric and plastic, 240 x 156 cm
Coleção / Collection Galeria Celma Albuquerque.



Remaking

Catunda builds her works out of parts, piece by piece, a method of construction that she makes transparent for the viewer in the finished work. The eye navigates the topography of each work without sensing a unified whole, as if the work cannot be totally apprehended, the opposite of a totalizing gestalt impulse. Transposing this notion to her production generally, it is not hard to imagine a vast quilt in which all of Catunda’s works would appear physically interconnected, an expanse made up of pieces which, in turn, are made of pieces, a vertiginous vision à la *mis-en-abîme*. This fragmented, fragmentary condition calls for a physical confrontation with the work that threatens to undermine its optical dimension. This multipartite structure implies the absence of fixed meanings, or heightened indeterminacy, evoking constant transformation. Catunda allows amorphous materials to give form to her work, where-in the coherence of the whole dissolves so that the making of work surfaces into visibility.

“Whatever art is, at a very simple level it is a way of making,” wrote Robert Morris in 1970. “I believe there are ‘forms’ to be found within the activity of making as much as within the end products.”¹³

*There’s something very manual about my work. This has to do with the means available for making it. One cannot idealize the work and then go looking for a sponsor. I have no time for this. Since I am not the queen of carpentry, I decided to sew. These works strongly reflect my universe, how I was raised, and the universe of my possibilities, materials that are not too expensive, that I can cut, paste, and cover with these paints. The work has this look, of what I am capable of doing. My choice reflects some anxiety: I want to make the work now, with what is at hand. I like to establish the structure, the execution of the work. I even had a rule: I would only do work that I could carry. Later on, I added a proviso: even with much effort. I can do any of them by myself, although, recently, I’ve had assistants. To date, no one has ever sewn anything for me because this is something I cannot delegate. It becomes too much like a personal decision, almost like a drawing.*¹⁴

This deliberately handcrafted aspect of Catunda’s work, based on activities related to the domestic environment of women, such as sewing and patchwork, finds resonance in the concept of *femmage*. Miriam Shapiro and Melissa Meyer coined “femmage” as the activities of collage, assemblage, decoupage, traditionally practiced by women, such as sewing, stitching, cooking, etc. A hybrid of “female” and “collage,” the idea of “femmage” relates to artistic production systematically excluded from the mainstream: “Women have always collected things and saved and recycled them because leftovers yielded nourishment in new forms. [...] Collected, saved and combined materials represented for such women acts of pride, desperation, and necessity. [...] Each cherished scrap of percale, muslin or chintz, each bead, each letter, each photograph, was a reminder of its place in a woman’s life, similar to an entry in a journal or a diary.”¹⁵ During the 1960s and 1970s, at the height the Women’s Movement, such ideas were generally not taken seriously, as they were perceived to have influenced the appearance of art practices that were considered less relevant.

¹³ Robert MORRIS - “Some notes on the phenomenology of making: the search for the motivated,” in *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*, op. cit., p. 71-73.

¹⁴ Leda CATUNDA in interview with Lilian Tone, Pinacoteca do Estado, São Paulo, August 26, 2009.

¹⁵ Miriam SHAPIRO; Melissa MEYER - “Waste not want not: an inquiry into what women saved and assembled – femmage” (1977), in Kristine STILES and Peter SELZ (eds.), *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists’ writings*, University of California Press, Berkeley/ Los Angeles, 1996, p. 153.

Catunda cria inúmeros desenhos e colagens em preparação para o trabalho final, uma prática que permeia toda a obra. A aparente espontaneidade e *laissez-faire* que caracterizam sua visualidade acobertam o meticuloso grau de planejamento e intencionalidade que Catunda aplica às várias etapas de sua execução. As primeiras marcações são desenhos feitos em lápis de cor, de escala íntima, de dois a três centímetros. *Sketches* rápidos, simultaneamente técnicos e crus. Mais tarde, essas anotações ganham corpo e escala, surgindo como pequenas colagens, já trabalhos autônomos.

*As aquarelas e os desenhos, processos mais diretos de registro, proporcionam maiores possibilidades para criação de imagens [...]. De execução relativamente rápida e simples, são normalmente produzidos em conjunto, prestando-se assim a especulações sobre variações nas formas e composição, proporções e possibilidade de ampliação de escala. Através dos estudos feitos em aquarela procura-se também aproximar o tratamento de cor numa previsão sobre os tipos de materiais que possam vir a ser usados. Possuem autonomia enquanto obras em papel, mas dentro do processo criativo funcionam principalmente como instrumento para a seleção de imagens.*¹²

Refazendo

Desde sempre, o trabalho de Catunda se constrói por partes, pedaço por pedaço, e esse modo de construção talvez seja seu elemento mais característico, mantendo-se sempre aparente quando o trabalho está acabado. O olho navega pela topografia da obra sem muita noção de um todo unificado, quase como se a obra resistisse à apreensão, o inverso da vontade totalizante gestaltiana. Transpondo essa percepção para o conjunto da sua produção, não é difícil imaginar um imenso *quilt* em que todas as obras de Catunda apareçam interligadas, uma colcha composta de pedaços que, por sua vez, são feitos de pedaços, numa visão vertiginosa à la *mis-en-abîme*. Esse aspecto fragmentado e fragmentário privilegia um embate físico com o trabalho, diluindo e confundindo sua dimensão visual, propondo outra. A coisa multipartida implica ausência de um sentido fixo, certo grau de indeterminação, evocando constante transformação. Quando Catunda permite que materiais amorfos imprimam forma a seus trabalhos, a coerência do todo desaparece para permitir que o *fazer* da obra fique primordialmente visível.

“O que quer que seja a arte, num nível muito simples, é uma maneira de fazer”, escreveu Robert Morris em 1970. “Creio que existem ‘formas’ a serem descobertas no fazer tanto quanto nos produtos finais”¹³.

Existe uma coisa muito manual em todos os trabalhos. Isso tem a ver com minhas possibilidades para fazer o trabalho. Não dá para pensar as coisas de modo ideal e depois ir procurar patrocinador. Para mim, não dá tempo. Como não sou a rainha da marcenaria, então fui costurar. Esses trabalhos refletem muito o meu universo, o ambiente em

¹² Leda CATUNDA - *Poética da maciez: pinturas e objetos*, op. cit., p. 60.

¹³ Robert MORRIS - “Some notes on the phenomenology of making: the search for the motivated”, in *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*, op. cit., p. 71-73.

However, this perspective would go onto thoroughly inform and deeply influence critical thinking in subsequent decades.

*There is, in my work, a deliberate choice of the precarious and the hand-made. I felt tremendous pressure, during my training, to employ technological media. I realized that there was an increasing tendency to produce work that was less and less handcrafted, and I wanted to put up a certain resistance. A work can have a conceptual content and, at the same time, be painted and hand-made.*¹⁶

Soft world

In her doctoral thesis, written in 2003, Catunda identifies as a central issue of her oeuvre what she called the “poetics of tenderness.” In her words,

*[...] painting that evokes softness, or that is effectively soft, combining that with tenderness [...] through the creation of transmuted versions of common things drawn from the world.*¹⁷

Catunda’s work can be understood within a tradition of art that challenged established notions of the work as something rigid and unitary. It is interesting to identify a current in the history of art that identifies practices that express a soft or tender physicality. In the early twentieth century, several artists undermined assumptions of permanence and solidity, and began to incorporate everyday objects, *objets trouvés* and eccentric materials into their work. The type of assemblaged materials became even more diverse in the 1950s, with the profusion of mass-produced synthetic objects, such as those fabricated out of plastic, or new types of metals. From the 1960s onwards, artists began producing sculptures in soft materials like rubber, canvas, felt, and fabrics (e.g., Lygia Clark, Claes Oldenburg, Yayoi Kusama, Robert Morris, Eva Hesse), creating forms that evoked conditions of susceptibility or mutability, or which suggested organic processes and the visceral qualities of the body.

*Swellings, bellies, my works wear clothes, but are prisoners of the wall... Bulky works, which come into being as objects. My reasoning depends on the vertical plane, on the force of gravity.*¹⁸

Characterized by structural elasticity and shifting densities, Catunda’s soft and tender sculptures are shaped by gravity and surrender to the natural condition imposed on all bodies: i.e., over time, they collapse, fall, drip, accumulate, and relax. This phenomenon may find its earliest pictorial counterpoint in the work of Lucio Fontana, with his treatment of the canvas as a phenomenon of both surface and depth, like skin.

Since Fontana attacked it with slashes and holes, the surface of painting has been revolutionized. The canvas became itself, existing as a fabric-and-paint material, with surface, thickness and resistance. In

¹⁶ Leda CATUNDA in interview with Lilian Tone, Pinacoteca do Estado, São Paulo, August 26, 2009.

¹⁷ Leda CATUNDA - *Poética da maciez: pinturas e objetos*, op. cit., p. XI.

¹⁸ Leda CATUNDA in interview with Lilian Tone, Pinacoteca do Estado, São Paulo, August 26, 2009.

¹⁴ Leda CATUNDA em entrevista com Lilian Tone, Pinacoteca do Estado, São Paulo, 26/08/2009.

¹⁵ Miriam SHAPIRO; Melissa MEYER - “Waste not want not: an inquiry into what women saved and assembled – femmage” (1977), in Kristine STILES and Peter SELZ (eds.), *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists’ writings*, University of California Press, Berkeley/ Los Angeles, 1996, p. 153.

¹⁶ Leda CATUNDA em entrevista com Lilian Tone, Pinacoteca do Estado, São Paulo, 26/08/2009.

¹⁷ Leda CATUNDA - *Poética da maciez: pinturas e objetos*, op. cit., p. XI.

*que fui criada e o universo das minhas possibilidades. Uso materiais que não são tão caros, que posso recortar, colar, pintar. O trabalho tem um pouco esse retrato, do que dá para fazer. Minha escolha é um pouco ansiosa: quero fazer já, agora, com o que está na mão. Gosto de garantir a estrutura, a execução do trabalho. Isso era inclusive uma regra: só faria trabalhos que fosse capaz de carregar. Mais para frente, incluí um parêntese: mesmo com muito esforço. Posso fazer qualquer um deles sozinha, ainda que, recentemente, conte com o auxílio de assistentes. Até hoje ninguém nunca costurou nada para mim porque não consigo delegar isso. Acaba sendo uma decisão pessoal, quase como um desenho.*¹⁴

Essa manualidade deliberada, que se baseia em atividades associadas ao ambiente doméstico e feminino, como a costura e o *patchwork*, encontra ressonância no conceito de *femmage*. Miriam Shapiro e Melissa Meyer cunharam “femmage” como as atividades de colagem, *assemblage*, *découpage* e foto-montagem praticadas por mulheres, usando técnicas femininas tradicionais como costurar, furar, enganchar, cortar, aplicar, cozinhar etc. Híbrido de feminino e colagem, a ideia de *femmage* caracteriza uma produção artística sistematicamente excluída da corrente dominante: “As mulheres sempre juntaram coisas, guardando e reciclando-as, porque as sobras sempre alimentavam novas formas. [...] Para essas mulheres, materiais acumulados, guardados e reciclados representavam atos de orgulho, desespero e necessidade. [...] Cada pedaço valioso de percal, musselina ou algodão estampado, cada conta, carta ou foto, era uma lembrança de seu lugar na vida de uma mulher, como uma anotação de diário”¹⁵. Isto que, nas décadas de 1960-70, em plena efervescência do *Women’s Movement*, não parecia ter sido levado a sério, ou não era considerado arte relevante, acabou por informar e infiltrar o pensamento crítico de forma essencial nas décadas subsequentes.

*Existe no meu trabalho uma escolha pelo precário e pelo manual. Senti pressão, durante minha formação, para usar mídias mais tecnológicas. Entendi que havia uma tendência para fazer trabalhos cada vez menos manuais e quis fazer uma certa resistência. O trabalho pode ter um conteúdo conceitual e, ao mesmo tempo, pode ser manual e pode ser pintura.*¹⁶

Mundo macio

Em sua tese de doutorado, defendida em 2003, Catunda identifica como assunto central de sua produção o que ela denominou de “Poética da Maciez”. Em suas palavras:

*[...] pintura que aparenta moleza ou que é efetivamente mole, aliando essa característica à da maciez [...] através da criação de formas transmutadas das coisas comuns tiradas do mundo.*¹⁷

considering what is behind it, we expand our understanding of space in painting. The possibility of volume and irregular planes opens up; thanks to the characteristics assigned by Fontana, it can be understood as a kind of skin. Functioning as a container, with exterior and interior, the canvas can be folded, wrinkled, filled, stretching and projecting volumes in space.¹⁹

Iconography related to the organic world appears in Catunda's work during the mid-90s. The results are hallucinatory objects, yet, ironically, among the most realistic and sculptural created by the artist.

*These images, which often derive from each other, were inspired by the shapes of living beings. Tongues, bellies, insects such as beetles and their shells, flies and their wings, dripping salivating mouths, are some of the images that make up this group of works, which attempt to build a world of softness.*²⁰

Catunda's choice of the word "maciez" (translated here as softness, tenderness) is a curious one. In Portuguese, "maciez" is so related to touch that it is almost meaningless to use the word to refer to something visual. However, like other Brazilian artists such as Cildo Meireles and Lygia Clark, Catunda explores the visual field in concert with tactile and haptic dimensions. This is evident in her choice of round and organic shapes, as well as in her choice of materials. Tactile memory matters to her, along with connotations of kindness and gentleness, and the emotions and feelings they evoke.

What I dream of is an art of balance, of purity and serenity, devoid of troubling or depressing subject matter, an art which might be for every mental worker, be he businessman or writer, like an appeasing influence, like a mental soother, something like a good armchair in which to rest from physical fatigue."²¹ (Henri Matisse)

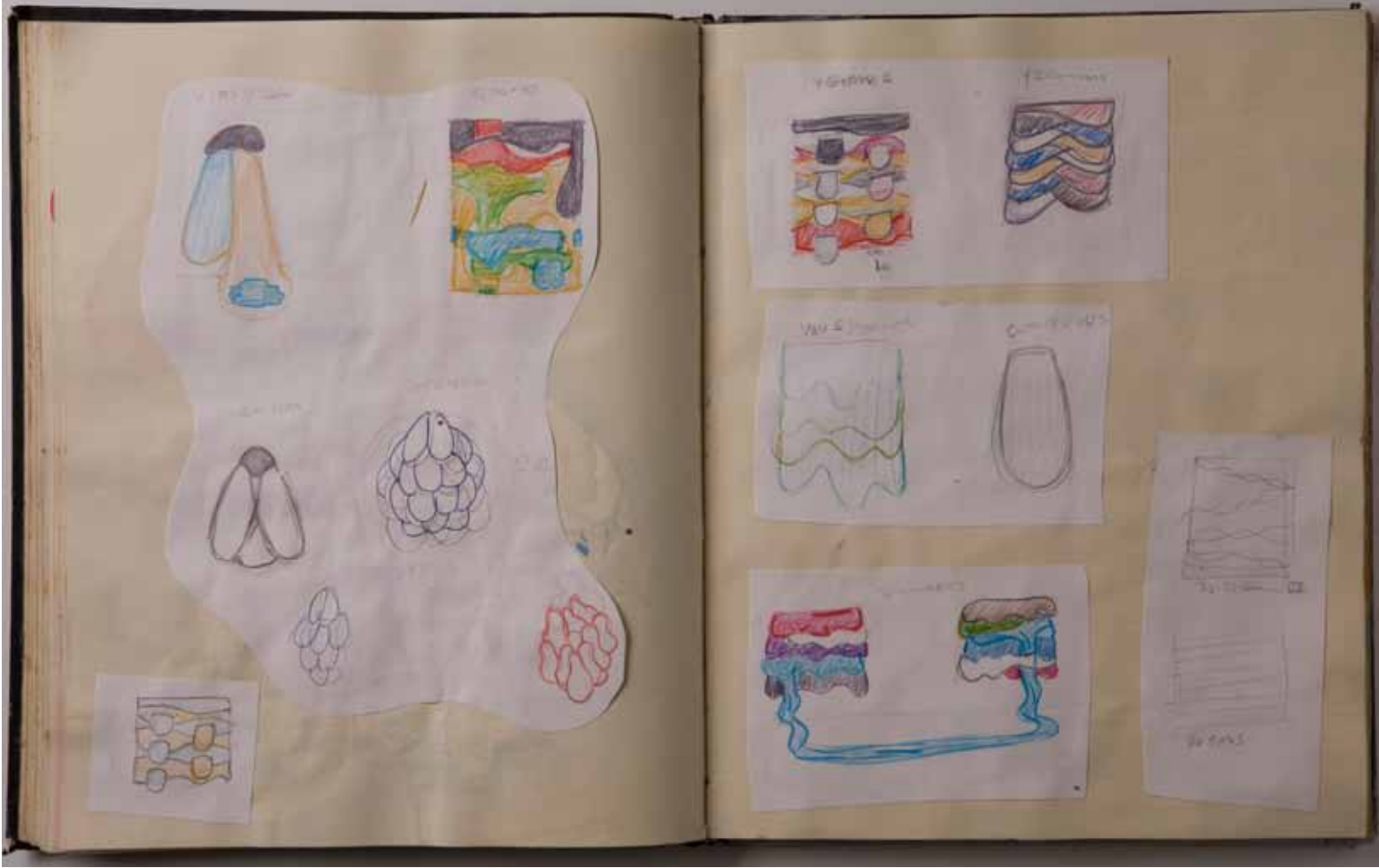
*There is an affectionate aspect that took me a long time to acknowledge, but can be found in all the works. Slightly hokey, corny, tender, rounded, it is always an idea that is linked to comfort, as a very legitimate need that people have. Comfort translates into an aesthetic sense, which is what interests me the most. It doesn't matter whether this relates to bad taste or good taste, what interests me is the attraction and the need that people have to surround themselves with a certain type of visuality in order to feel good. This, incidentally, is a testament to the bankruptcy of the modern program, which bites the dust because of this drive that people have to adorn and embellish, to go back to a pre-modern moment, in opposition to the detachment proposed by modern architecture. It transgresses all existing orders, and ends up creating its own level of cuteness.*²²

¹⁹ Leda CATUNDA - *Poética da maciez: pinturas e objetos*, op. cit., p. 78.

²⁰ Ibidem, p. 18.

²¹ Henri MATISSE - "Notes of a painter" (1908), in Alfred H. BARR JR., *Matisse: his art and his public*, Museum of Modern Art, New York, 1951; ver Herschel B. CHIPP - *Theories on modern art*, University of California Press, Berkeley, 1968, p. 135.

²² Leda CATUNDA in interview with Lilian Tone, Pinacoteca do Estado, São Paulo, August 26, 2009.

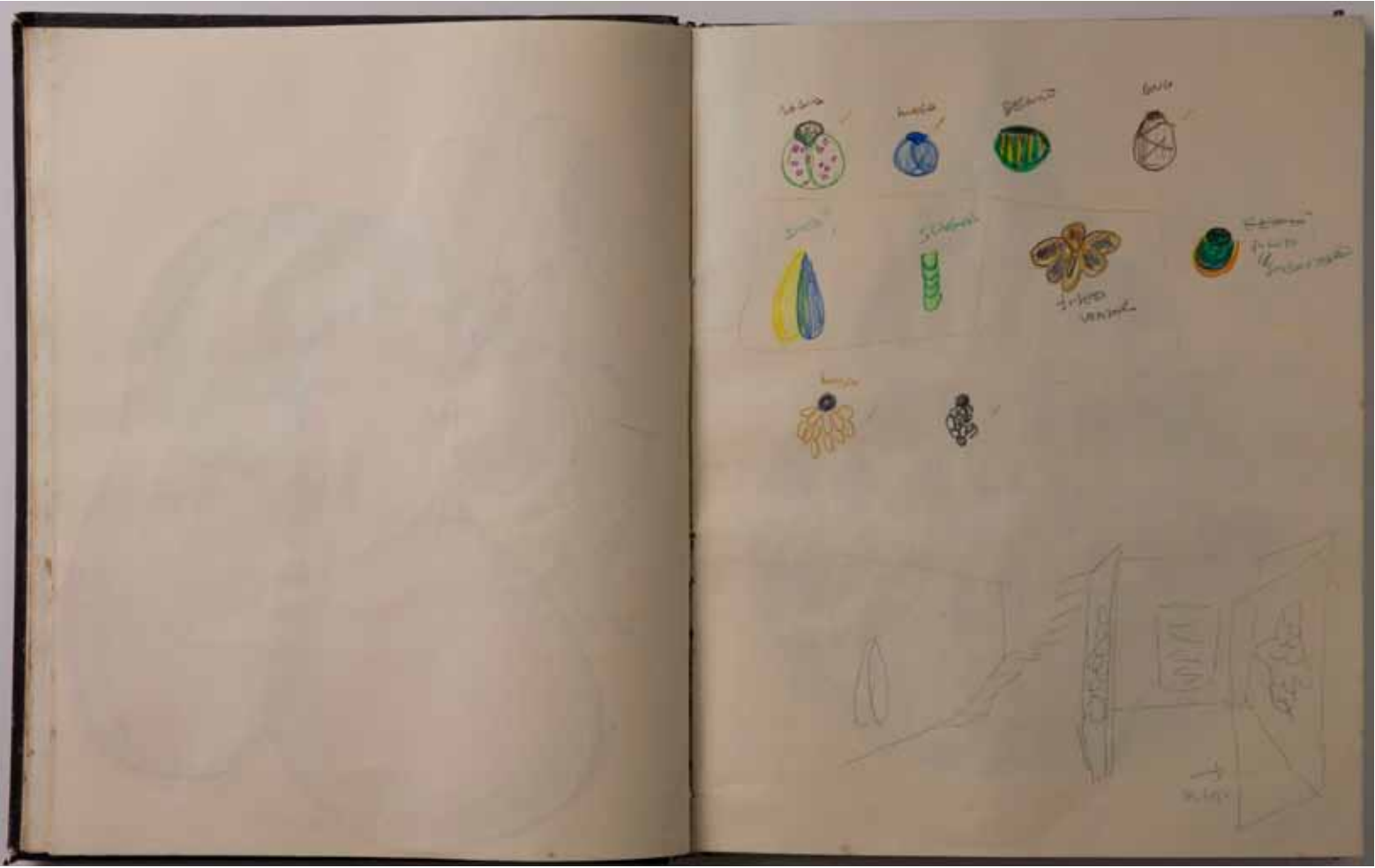


p. 27, 28 e 34-35: caderno de desenhos da artista / artist's drawing notebook.

É interessante contextualizar a obra de Catunda dentro dessa tradição de trabalhos que desafiam noções estabelecidas da obra de arte como algo rígido e identificar certa história da arte que expressa uma fisicalidade mole ou macia. No início do século XX, subvertendo pressupostos de permanência e solidez, diversos artistas começaram a incorporar em suas obras objetos do dia a dia, *objets trouvés* e materiais excêntricos ao campo de arte – materiais estes que se tornaram ainda mais diversos com a incorporação daqueles produzidos em massa (principalmente em plástico) nos anos 1950. A partir dos anos 1960, esculturas passam a empregar materiais maleáveis como borrachas, lonas, feltros e tecidos (Lygia Clark, Claes Oldenburg, Yayoi Kusama, Robert Morris, Eva Hesse), criando formas que evocam suscetibilidade ou mutabilidade, além da sugestão direta de processos orgânicos, evocando qualidades viscerais do corpo.

*Inchaços, barriguinhas, meus trabalhos têm umas roupinhas, mas são prisioneiros da parede... Trabalho espesso, que passa a existir como objeto. O meu raciocínio depende desse plano vertical, da força da gravidade.*¹⁸

Dada a sua elasticidade estrutural e densidade movediça, essas esculturas moles e macias deixam-se moldar pela gravidade e rendem-se à condição natural imposta a todos os corpos: desmoronam, caem, derramam, pingam, acumulam, relaxam com o passar do tempo. Esse



Idyllic landscape

Dreams come before contemplation. Before becoming a conscious sight, every landscape is an oneiric experience. Only those scenes that have already appeared in dreams can be viewed with an aesthetic passion [...]. The unity of the landscape appears “as the fulfillment of an often-dreamed dream.” [...] But the oneiric landscape is not a frame that is filled up with impressions; it is a pervading substance.²³ (Gaston Bachelard)

In recent years, the representation of the landscape has recurred in Catunda's work, ranging from the literal to the merely suggestive: the landscape as something at once personal and collective, emblematic of psychological, mnemonic, and oneiric qualities. The body reveals itself as an accident in these landscape-inflected works, signifying intimate associations with places real and imagined. Catunda creates fragmentary portraits that, instead of highlighting the attributes of particular subjects, emphasize their location within a network of social interconnection. Other works evoke genealogical trees, but where the subjects are associated through a kind of emotional mapping, more than by structured family ties. “I always think of places. The place is always present. I am never nowhere.”²⁴

²³ Gaston BACHELARD - *Water and dreams: an essay on the imagination of matter*, trans. Edith R. Farrell, The Pegasus Foundation, Dallas, 1994, p. 4.

²⁴ Leda CATUNDA in interview with Lilian Tone, Pinacoteca do Estado, São Paulo, August 26, 2009.

fenômeno talvez encontre no trabalho de Lucio Fontana seu contraponto pictórico mais precoce, pelo tratamento da tela tanto como superfície quanto como espessura, como pele.

*Desde que foi rompida com cortes e furos por Lucio Fontana, [...] a superfície da pintura teve sua natureza revolucionada. A tela passou a ser ela mesma, assumindo sua existência enquanto material constituído por tecido e tinta, com superfície, espessura e limite de resistência. Ao considerar-se o que está por trás dela, amplia-se o entendimento do espaço na pintura. Abrem-se as possibilidades de volume, de planos irregulares, e a própria tela pode, então, graças às características a ela atribuídas a partir de Fontana, ser entendida como uma espécie de pele. Funcionando como um invólucro, com exterior e interior, podendo ser dobrada, enrugada, sendo preenchida, esticando-se e projetando volumes no espaço, ou mais uma vez sendo cortada, desestruturando-se.*¹⁹

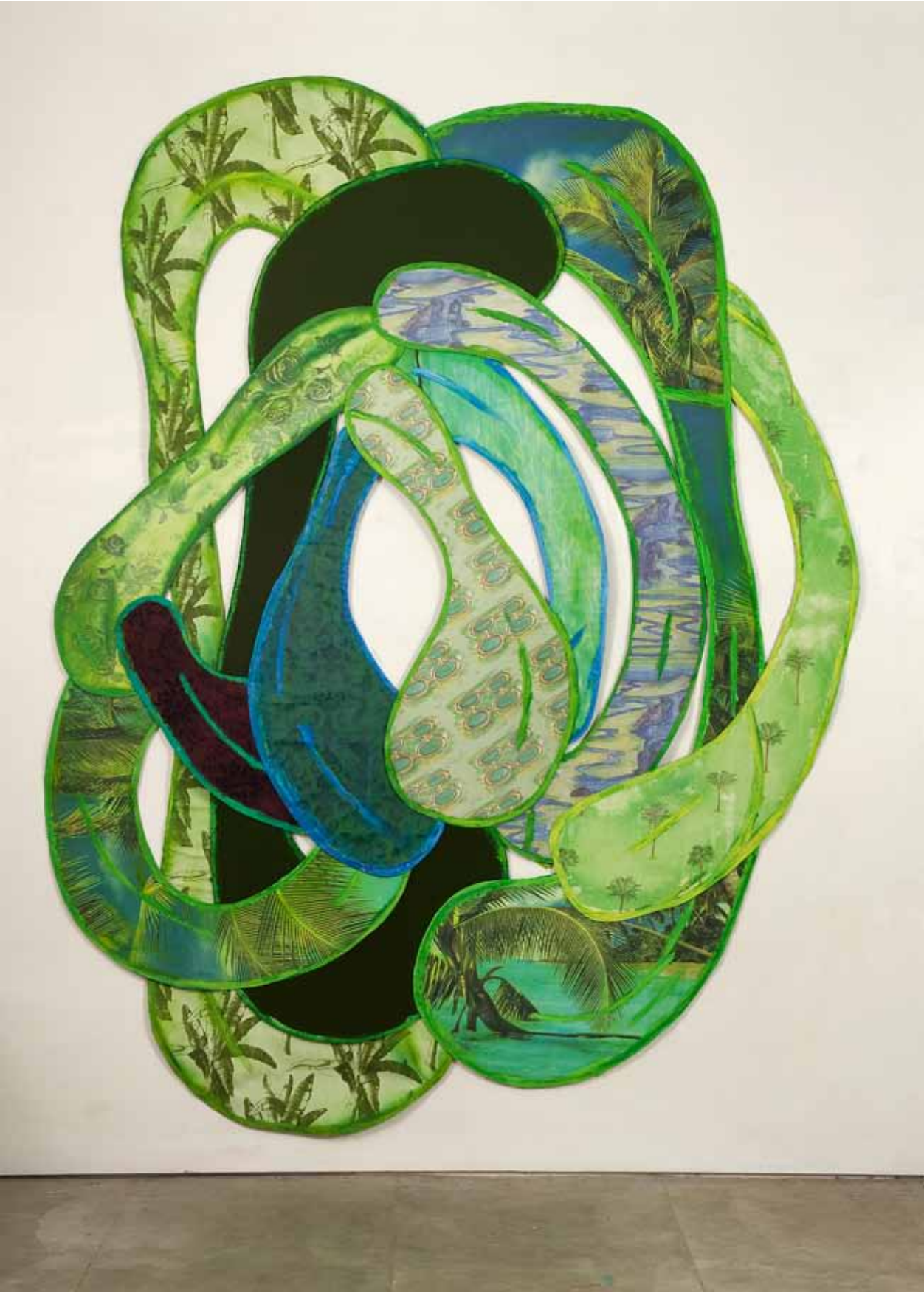
Um conjunto iconográfico com denotações especificamente orgânicas aparece na obra de Catunda a partir de meados dos anos 1990. Resultam objetos alucinados, que paradoxalmente figuram entre os mais escultóricos e realistas criados pela artista.

*Essas imagens, [que] muitas vezes derivam umas das outras, têm inspiração nas formas dos seres vivos [...]. Línguas, barrigas, insetos, como besouros, suas cascas, moscas e subsequentes asas, bocas e gotas são algumas das imagens que perfazem esse grupo, na tentativa de construção de um universo de macios.*²⁰

É curiosa a escolha de Catunda pela palavra “maciez”. Tão remissiva ao tato, é quase uma incoerência usar “maciez” para se referir a algo visual. No entanto, a exemplo de outros artistas brasileiros, como Cildo Meireles e Lygia Clark, Catunda explora o campo visual em concerto com dimensões táteis e hápticas. Tanto na escolha de formas orgânicas e arredondadas como na escolha de materiais, importa a memória tátil, as conotações de afabilidade e meiguice e as sensações e emocionalidade que ela evoca.

Sonho com uma arte do equilíbrio, pureza e serenidade, isenta de temas perturbadores ou deprimentes, uma arte que serviria para qualquer trabalhador mental, seja ele homem de negócios ou escritor, como um lenitivo, como um calmante mental, algo como uma boa poltrona onde possa descansar do cansaço físico.²¹ (Henri Matisse)

Há um elemento afetivo que custei a admitir, mas que se encontra em todos os trabalhos. Meio caipira, meio cafona, meio macio, arredondado, é sempre uma ideia que está ligada ao conforto, como uma necessidade muito legítima das pessoas. Esse conforto se traduz num senso estético, que é o que mais me interessa. Indiferentemente a se isso está ligado a um mau gosto ou bom gosto, o que me interessa é essa atração e necessidade que as pessoas têm de se cercar de um



Itacaré, 2008
acrílica sobre tecido / acrylic on fabric, 243 x 187 cm
Coleção particular / Private collection.

*determinado tipo de visualidade para se sentirem bem. Isso, aliás, é o que atesta a falência do projeto moderno, que vai por água abaixo por causa dessa necessidade que as pessoas têm de empetecar, de voltar para um momento pré-moderno, contra uma proposta de desapego que havia na arquitetura moderna. Meu trabalho transgride todas as ordens propostas, acaba criando seu nível de fofura.*²²

Paisagem idílica

Sonhamos antes de contemplar. Antes de tornar-se espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica. Só olhamos com paixão estética as paisagens que vimos antes em sonho[...]. A unidade de uma paisagem se oferece “como a realização de um sonho recorrentemente sonhado”. A paisagem onírica, no entanto, não é um quadro cheio de impressões; é matéria que nos permeia.²³ (Gaston Bachelard)

Nos últimos anos, tornou-se ainda mais recorrente na obra de Catunda a representação da paisagem. Ela aparece no trabalho dentro de um espectro que vai da acepção mais literal ao sentido mais amplo, isto é, uma paisagem simultaneamente pessoal e coletiva, que contém uma dimensão psicológica, mnemônica, onírica. Até mesmo o corpo se revela enquanto acidente de paisagem, intimamente associado à coleção de imagens de lugares. Catunda concebe retratos desmembrados que, em vez de destacar os atributos das pessoas retratadas, acabam por enfatizar onde elas se encontram, ou como elas se conectam umas às outras. Outros evocam árvores genealógicas nas quais os elementos são ligados menos por laços de família do que pelo mapeamento de uma paisagem social e afetiva. “Eu sempre me penso em lugares, o lugar está sempre presente. Nunca estou no nada”²⁴.

*Rousseau, Volpi, Guignard. Aquelas igrejinhas voando em Minas com caminhos que as ligam umas às outras. É a descrição de um lugar real e, ao mesmo tempo, afetivo. Tarsila, um mundo de cactos sem espinhos, mundo arredondado, sol poente costurado como se fosse um edredom.*²⁵

Catunda identifica a reincidência, na sua obra, do elemento iconográfico da casa com lago como “representação mais básica de um lugar afetivo”, simultaneamente abrigo e lazer, calçado em desenhos de criança. Para a artista, a casa com lago é emblemática de um tipo de simplicidade inalcançável, uma imagem idílica que ocupa o lugar do sonho, do sonho infantil.

Minha mãe projetava praças. Quando eu era pequena e não tinha nada para fazer, ela me punha para fazer o piso da praça. Não só isso, mas ela me fazia decorar o nome das árvores e das plantas. Acácia-mimosa, acácia-tipuana, acácia-mutijuca... Havia essa fantasia de uma natureza organizada, onde tudo tem nome. Ela vivia

²² Leda CATUNDA em entrevista com Lilian Tone, Pinacoteca do Estado, São Paulo, 26/08/2009.

²³ Gaston BACHELARD - *Water and dreams: an essay on the imagination of matter*, trans. Edith R. Farrell, The Pegasus Foundation, Dallas, 1994, p. 4.

²⁴ Leda CATUNDA em entrevista com Lilian Tone, Pinacoteca do Estado, São Paulo, 26/08/2009.

²⁵ Ibidem.

Rousseau, Volpi, Guignard. *Those flying churches in Minas, with inter-connecting paths, describe a place simultaneously real and affection-ate. Tarsila, a world of thornless cacti, a world that is all round, with a sunset that looks stitched, like in a quilt.*²⁵

Catunda identifies the recurrence in her work of the “lake and cottage” motif as “the most basic representation of an affectionate place,” simultaneously “shelter and leisure,” in relation to children’s drawings. For the artist, the lake cottage is emblematic of a kind of unattainable simplicity, an idyllic image that takes the place of the dream – a child’s dream.

*My mother designed city squares. When I was little and had nothing to do, she would ask me to decorate the floors of the squares. She would also make me memorize the names of trees and plants. Acácia-mimosa, acácia-tipuana, acácia-mutijuca... There was this fantasy of an organized nature, where everything has a name. She was always drawing these little trees, these paradisiacal landscapes, with leisure sites and all.*²⁶

*I am interested in constructed landscapes, not in landscapes that you receive from nature. We create an image that is an archetype. To sell travel packages, people always use a picture of a beach with a coconut tree. That’s something you deserve and you will pay for it in 10 easy installments. You’re stuck with that archetype.*²⁷

This cultured landscape, at once internalized and constructed, contains elements of fantasy, as exemplified by the *Japanese lake*, an image that holds a strong meaning for Catunda:

*A gentle world, where landscape is organized as in a story. Reality itself is different, nature is wild. People tend to draw nature in their head. Think of a waterfall: do you imagine freezing water, your skin scraping against the rocks? No, you imagine a beautiful scene, warm, with crystal clear water.*²⁸

This idea of landscape, or the “organized landscape” that Catunda often alludes to, emerges in various forms in works since the mid-1980s such as *Landscape with lake* (1984), *The mountain* (1986), *Japanese lake* (1986), *Path with cottages* (1990), and *The abyss* (1990). This motif recurs in recent works about natural events and situations, such as *Minas* (2002), *Katrina* (2009) and *Landscape with jaguar* (2009).

Conceived *a priori*, this landscape – like all created by Catunda – reveals more about human desire than any aspect of the natural world. It is a landscape derived from memory, and that also dissolves back into memory, with tactile and visual fluidities. Catunda blankets the world with an image of itself that is hand-made, soft and comfortable, composed of interconnect-ed landscapes and idyllic scenes, full of possible dreams, free-associations, and deliriums. Appealing to our desire to recognize the everyday in an endlessly transfigured condition, Catunda offers us a certain idea of paradise. Not an unattainable paradise but a possible one.

Translated to English by Lilian Tone.

*desenhando essas arvorezinhas, essas paisagens paradisíacas, com local de lazer e tudo.*²⁶

*Interessa-me a paisagem que você constrói, não a paisagem que você recebe da natureza. A gente forma uma imagem que é um arquétipo. Para vender pacotes de viagem, as pessoas põem sempre aque-la imagem da praia com o coqueiro. Você merece aquilo e vai pagar em dez vezes. Você está presa àquele arquétipo.*²⁷

A essa paisagem aculturada, que é tanto internalizada quanto construída, a artista associa um elemento de fantasia, como exemplifica o *Lago japonês*, uma imagem que lhe traz um significado forte:

*Um mundo carinhoso, onde a paisagem é organizada como num conto. A realidade mesmo é diferente, a natureza é selvagem. A gente tende a desenhar a natureza na nossa cabeça. Pense numa cachoeira: você se vê naquela água ultragelada, se ralando nas pedras? Não, você imagina uma cena linda, aconchegante, com água cristalina.*²⁸

Essa ideia de paisagem, ou a “paisagem organizada” a que Catunda constantemente se refere, emerge sob várias formas no seu repertório desde meados dos anos 1980 – *Paisagem com lago* (1984), *A montanha* (1986), *Lago japonês* (1986), *Caminho com casinhas* (1990), *O abismo* (1990), entre outros – e encontra seu contraponto em obras recentes de eventos naturais como *Minas* (2002), *Katrina* (2009) e *Paisagem com onça* (2009).

Concebida *a priori*, essa “paisagem organizada” – aliás como todas aquelas criadas por Catunda – revela mais sobre o desejo humano do que sobre qualquer aspecto da natureza. Ela se faz na memória e nela se desfaz, numa fluidez tátil e visual, recobrando mais uma vez o mundo com certa imagem do próprio mundo. Um mundo macio e confortável, feito à mão, composto de paisagens interligadas e cenas idílicas, que traz consigo possibilidades de sonho, de livre-associação, de delírio. Em seu apelo infatigável ao nosso reconhecimento contínuo do cotidiano, Catunda nos oferece o paraíso. Não um paraíso inalcançável, mas um paraíso possível.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

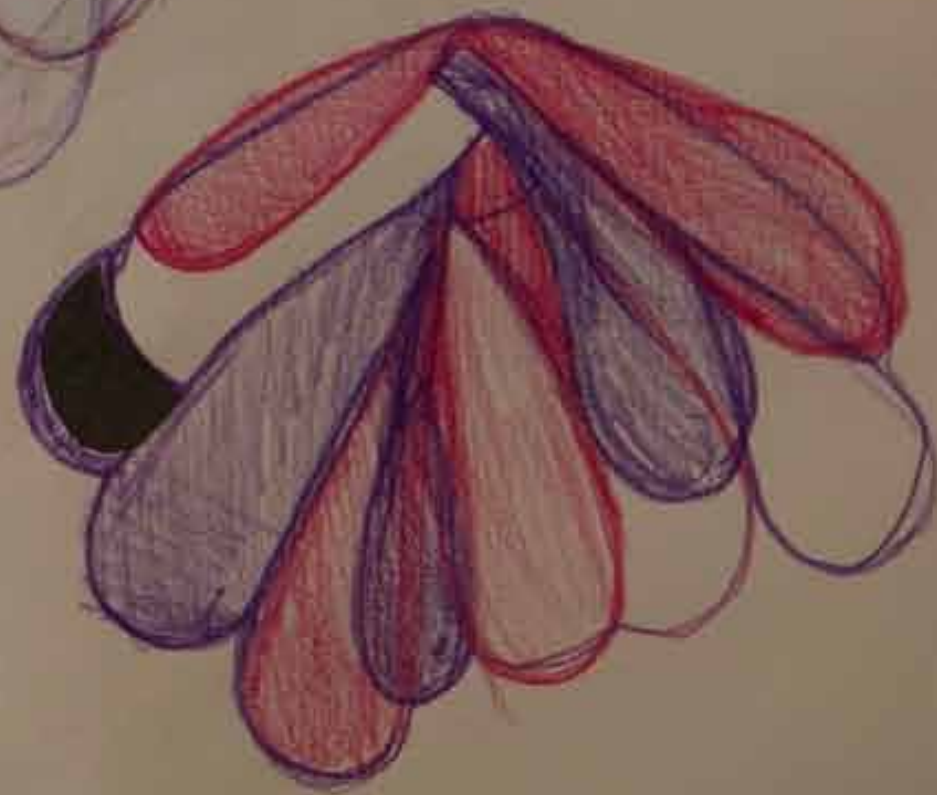
²⁸ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem.





LEDA CATUNDA: PAINTINGS 1983-2008/9

Ivo Mesquita / Curator

Quem sabe eu'inda sou uma garotinha,
Esperando o ônibus da escola, sozinha,
Cansada com minhas meias três-quartos,
Rezando baixo pelos cantos,
Por ser uma menina má.

.....
Eu só peço a Deus
Um pouco de malandragem,
Pois sou criança e não conheço a verdade.
Eu sou poeta e não aprendi a amar.
[Cazuza / Frejat, *Malandragem*, 1980]*

I
The so-called 80's generation, in Brazil as well as in various other places, was, in that particular moment, seen as a reaction to the excessive cerebralism of conceptual art and the radical processes of the dematerialization of the art object, proposing a 'return to order' of sorts, whilst recapturing movements from the heroic modernist past, especially in the sphere of painting and its tradition in the history of visuality. It proposed, in general terms, a revisiting of historical styles by means of the appropriation of the formal patterns of great artists. Despite the fact that their practice of image appropriation and use of collage granted them a certain conceptual and ideological legitimacy, their strategy proved to be of slight magnitude, and it soon exhausted itself in lax and repetitive procedures, as well as in superficial and decorative visual imaginaries. A certain vitality, in addition to depth, was lacking in order for all of that energy to bridge over the fleetingness of the hedonistic pleasure of being young and in vogue. Nevertheless, something seems to have remained from that moment ensuring new possibilities for painting, presently detached from its fine art standing and notions of trade and skill, as well as from its historical compromise with grand narratives. Resting atop conceptual supports and commandeering the potentialities of the 'representations of itself,' such as photography and second-generation images, painting constituted itself as a field of knowledge, reflection, and criticism on the system of contemporary visuality, and the material and symbolic imaginary of its time.

Amongst the artists emerging in the Brazil of those days, the work of Leda Catunda caused an impact from the very beginning due to the singularity of her use of diverse materials such as towels, blankets, mattresses, t-shirts, textured or printed textiles, a variety of synthetics, carpets, door mats, and jeans, among others, which constitutes the bases of her work. She constructed a formal vocabulary of her own, marked by startling procedures and images evocative of a familiar, urbane and deeply amorous personal imaginary. However, unlike

* Perhaps I'm still a little girl,/ Waiting
for the school bus, alone,/ Tired with
my knee socks,/ Praying silently in
corners/ For being a bad girl. [...] I only
ask God/ For a little guile,/ For I am a
child and do not know the truth./ I am a
poet and I haven't learned to love.

LEDA CATUNDA: PINTURAS 1983-2008/9

Ivo Mesquita / Curador

Quem sabe eu'inda sou uma garotinha,
Esperando o ônibus da escola, sozinha,
Cansada com minhas meias três-quartos,
Rezando baixo pelos cantos,
Por ser uma menina má.

.....
Eu só peço a Deus
Um pouco de malandragem,
Pois sou criança e não conheço a verdade.
Eu sou poeta e não aprendi a amar.
[Cazuza / Frejat, *Malandragem*, 1980]

I
A chamada geração 80, tanto no Brasil como em diversos outros lugares, foi entendida, naquele momento, como reação ao excessivo cerebralismo da arte conceitual e aos radicais processos de desmaterialização do objeto de arte, propondo uma espécie de retorno à ordem, resgatando movimentos do passado heroico do modernismo, principalmente no campo da pintura, com sua tradição na história da visualidade. Propunha, de um modo geral, a revisitação aos estilos históricos por meio da apropriação dos padrões formais de grandes artistas. Ainda que a estratégia da colagem e da citação lhe assegurasse certa legitimidade conceitual e ideológica, o programa revelou-se de pouca extensão, e logo se esgotou em procedimentos frouxos e repetidos, em imaginários superficiais e decorativos. Faltou vitalidade, profundidade, para que toda a energia daquele momento fosse além da fugacidade do prazer hedonista de ser jovem e estar na onda. Entretanto, algo parece ter ficado daquele momento, assegurando novas possibilidades para a pintura, agora desligada de seu estatuto de belas-artes, e das noções de ofício e habilidade, de seu compromisso histórico com as grandes narrativas. Assentada em bases conceituais e encampando as potencialidades das "representações de si mesma", como a fotografia, a imagem de segunda geração, a pintura constitui-se como campo de conhecimento, reflexão e crítica sobre o sistema da visualidade contemporânea, sobre o imaginário material e simbólico do seu tempo.

Entre os artistas surgidos no Brasil daquele período, o trabalho de Leda Catunda marcou, desde o início de sua vida profissional, pela singularidade na apropriação e uso de materiais diversos como toalhas, cobertores, colchões, camisetas, tecidos estampados ou texturizados, sintéticos diversos, carpete, capacho, jeans, entre outros, que constituem a base de seu trabalho. Construiu um vocabulário plástico próprio, marcado por procedimentos surpreendentes e imagens evocativas de um imaginário familiar, urbano e profundamente amoroso. Entretanto, ao contrário de outros pintores da sua geração, e a despeito de seu espírito

other painters of her generation, and in spite of her jocular, ironic and critical spirit, as well as the cheekiness of her formal experimentations and materials, Catunda's painting rejects a certain acidic, and at times cynical, questioning of the possibilities of painting as something more than an illustration of itself, a quality which permeates the production of some of the painters of that decade. Painting represents for her the search for an ideal locus, a daily worked-upon and thought-of utopia, which offers a possibility, as the titles of her works indicate, for the fabrication of a 'Soft world,' the materialization of an 'Island,' where one could say 'I and you in this marvelous world,' packed with references to idyllic places such as 'Itacaré,' 'Aiuruoca,' 'Minas' or simply a 'Japanese garden.'

II

The selection and ordering of the images in this book seeks to illustrate, in a brief manner, the thought and production process of Leda Catunda's painting over 25 years of work, and corresponds to, albeit in an adapted format, the group of works exhibited in her first panoramic exhibition at the Estação Pinacoteca in São Paulo.

The first works, deriving from appropriations and occlusions to highlight images printed onto towels (*Blotting-out on comics*, 1983, p. 100-101), blankets (*Shop window*, 1984, p. 50-51; *Jaguar I* and *II*, 1984, p. 52-53), plastics and synthetic textiles (*Waterfall*, 1985, p. 49), refused the notion of design-upon-a-white-background as the starting-point of a painting in order to explore and reveal the potentialities of an already extant, massified, unnoticed, and ordinary visuality. These first paintings established for Catunda a unique position among the artists of her generation. With a supposedly naive, pop in spirit, ironic and provocative figuration, and tackling the limit between painting and object, the artist unlatched a research dealing with the pictoric and narrative qualities of industrialized materials, such as printed textiles with varying textures, weights and thicknesses: tulle, velvet, canvas, bedspreads, as well as plastic and leather.

Starting with the images suggested by the patterns and appropriate textures themselves, her painting, little by little, starts to build up in depth through the accumulation or superimposition of objects and materials; going in search of a heightening of the picture plane, and an intensification of the issues of painting, its materiality and place in the world. On the one hand, it can be seen as memory of a personal history, a kind of register of her daily practice of painting. In *Memories*, 1988 (p. 62-63), a series of small painted scenes is pasted over a surface of pink velvet, like a skin, and fringed with thick twines of upholstered fabrics in an evocation of something organic, of the body. Brains or bowels, it doesn't matter, painting emerges here as something deeply set in human beings, integrated in their lives. On the other, it is a historical reference, a founding presence of the collective experience of knowledge and understanding, an established field, a tradition. *Window with ruffles*, 1989 (p. 55), is a geometric composition made of strips of black and white synthetic leather frills, with a central rectangle formed by two squares, one green one yellow. It is, clearly enough, an evocation of concrete Brazilian painting of the 1950's, the inceptive moment of modern and contemporary art in the country, here shaken in its stringent rationality by the feminine action of sewing and the decorative treatment of surface and color.

bem-humorado, irônico e crítico, assim como do atrevimento de suas experimentações formais e materiais, a pintura de Catunda recusa-se a certo questionamento ácido e, por vezes, cínico em relação às possibilidades da pintura para além de uma ilustração de si mesma, que permeia a produção de alguns daqueles pintores. Para ela, a pintura representa a busca de um lugar ideal, uma utopia para sua prática diária, oferecendo a possibilidade, como indicam seus títulos, da construção de um "Mundo macio", do surgimento de uma "Ilha", onde se possa dizer "Eu e você no mundo maravilhoso", cheio de referências a lugares idílicos como "Itacaré", "Aiuruoca", "Minas" ou um simples "Jardim japonês".

II

A seleção e ordem das imagens neste livro procuram ilustrar, de modo pontual, o processo de pensamento e produção de pintura por Leda Catunda, ao longo de 25 anos de trabalho, e correspondem, de forma adaptada, aos conjuntos de trabalhos expostos na sua primeira exposição panorâmica na Estação Pinacoteca, em São Paulo.

As primeiras obras, surgidas de apropriações e vedações para destacar imagens impressas em toalhas (*Vedação em quadrinhos*, 1983, p. 100-101), cobertores (*A vitrine*, 1984, p. 50-51; *Onça pintada I e II*, 1984, p. 52-53), plásticos e tecidos sintéticos (*A cachoeira*, 1985, p. 49), recusavam a pintura a partir do desenho sobre um plano branco, para explorar e revelar as potencialidades de uma visualidade já existente, massificada, despercebida e comum. Essas pinturas iniciais fundaram para Catunda um lugar próprio entre os artistas de sua geração. Com uma figuração pretensamente ingênua, de espírito pop, irônico e provocativo, e trabalhando o limite entre pintura e objeto, a artista abria uma pesquisa sobre as qualidades pictóricas e narrativas de materiais industrializados como tecidos estampados, com texturas diversas, pesos e espessura: tule, veludo, lona, acolchoado, assim como plástico e couro.

Das imagens sugeridas pelos próprios padrões e texturas apropriados, pouco a pouco sua pintura vai ganhando espessura, pela acumulação ou sobreposição de materiais e objetos, buscando um adensamento do plano pictórico, um aprofundamento na questão específica da pintura, a sua materialidade e lugar no mundo. De um lado ela pode ser vista como memória de uma história pessoal, espécie de registro da sua prática cotidiana. Em *Memórias*, 1988 (p. 62-63), sobre uma superfície de veludo rosa, como uma pele, está pregada uma série de pequenas cenas pintadas, aparentes flagrantes de um fim de semana, contornadas por grossos cordões de tecidos estofados, numa evocação de algo orgânico, do corpo. Cérebro ou intestino, não importa, a pintura surge ali como algo profundo no ser humano, integrado à sua vida. De outro lado, ela é uma referência histórica, uma presença fundante da experiência coletiva de conhecimento e saber, um campo constituído, uma tradição. *Janela com babados*, 1989 (p. 55), é uma composição geométrica, feita com faixas de babados em couro sintético branco e preto, com um pequeno retângulo central, formado por dois quadrados, um verde, outro amarelo. É claramente uma evocação de uma pintura concreta brasileira dos anos 1950, momento inicial da arte moderna e contemporânea no país, solapada em sua racionalidade rigorosa, masculina, pelo procedimento feminino da costura e pelo tratamento decorativo do plano e da cor.

It was the very materiality of these different supports, alongside procedures such as sewing, cutting and collage, folding and superimposition, together with padding, that led Catunda, as from the 1990's, to concentrate in the rather more structural notions of form and visuality, searching for solidity and physical presence in her painting, and moving away from the more figurative and literary subjects of her earlier works. Big abstract paintings emerge, upholstered, voluminous (*Blue pillows*, 1992, p. 57), which project themselves from the wall (*Green tongues II*, 1995, p. 59) or ooze from it only to slosh onto the floor (*Siamese twins*, 1998, p. 108-109), suggesting a less contemplative and more accessible relation, physical even, nearly a face to face contact of the viewer with sinuous and protuberant forms (*Insect II*, 1966, p. 103). These new works propose what the artist terms 'the poetics of softness:' object-paintings, whose thicknesses or ways of construction confer them a softened look, and which seek to retrieve the sensuous, nearly corporeal, pleasure of looking. They make manifest the feminine character of her production, as well as the predominance of rounded, oval, drop-like formats, something unusual in the history of art. As Chilean critic and curator Justo Pastor Mellado observed in an informal conversation, Catunda's work can be associated with the notion of a 'maternal painting.' As one can see, the upholstered, thick-edged, and fattened surfaces, such as the one in *Yellow pillows*, 1991 (p. 110-111), or *The liver*, 1990 (p. 138), frame a contained space, a slushy and welcoming one, and they seem to have the consistency something the hands of a child would want to hold, clutch and mount, like the maternal body. Plus, these works appear to offer the possibility of harmonizing family and friends (*Everybody II*, 2008, p. 66-67), delimitating an ideal space (*Soft world*, 2007, p. 112-113), and aiding in the creation of perfection in the domestic world (*I and you in this marvelous world*, 2008, p. 87).

In recent years, Catunda's paintings appear to have definitely abolished the support of traditional canvas painting, the wooden stretcher. It still makes an occasional appearance, but presently as a sign of the support's incapability of containing the materiality of the dribbling painting (*Four parts with lakes*, 2001, p. 117), or in order for it to be the subject of procedures which challenge its rigid nature, bound and deformed into curved and graciously feminine lines (*The couple*, 2004, p. 115). It now seems that her painting has freed itself and been transformed into organic matter, into a malleable body, a sultry and welcoming skin able to contain a markedly affective and sentimental experience, pure sublimation in portraits and landscapes, this domain's classic subject matter (*Everybody*, 2006, p. 64-65; *Minas*, 2002, p. 119; and *Aiuruoca*, 2007, p. 123).

Closing this group of large-format works, the collages, also created in more recent years, consolidate the place this procedure occupies as a referential starting point in Catunda's thought and work process. Equally, they reveal the systematic employment of this strategy, an expansive and generous method for the artist's painting: gathering, cutting, snipping, collage, assemblage, veiling; drawing, project, cartography; recording, representation, memory, history.

III

One at times has the impression that Leda Catunda's work began a long time before she got into art school. It is an every-day conversation leading onto ever-new themes in an extensive

Foi a própria materialidade desses diferentes suportes, assim como procedimentos como costura, recorte e colagem, dobra e sobreposição, enchimento, que levou Catunda, a partir dos anos 1990, a concentrar-se em questões mais estruturais da forma e da visualidade, buscando a solidez e a presença física da sua pintura, e afastando-se dos temas mais figurativos e literários dos seus primeiros trabalhos. Surgem grandes pinturas abstratas, estofadas, volumosas (*Almofadas azuis*, 1992, p. 57), que se projetam da parede (*Línguas verdes II*, 1995, p. 59) ou escorrem dela e derramam-se sobre o piso (*Siameses*, 1998, p. 108-109), oferecendo uma relação menos contemplativa e mais próxima, física mesmo, quase um corpo a corpo do espectador com formas arredondadas e protuberantes (*Inseto II*, 1996, p. 103). Essas novas obras propõem o que a artista chama de "poética da maciez": pinturas-objetos, cujas espessuras ou modo de construção lhes conferem uma aparência amolecida, e que procuram recuperar o prazer sensual, quase matérico, do olhar. Elas deixam manifesto o caráter feminino de sua produção, assim como a predominância de formatos redondos, ovais, em gotas, algo pouco frequente na história da arte. Como observou o crítico e curador chileno Justo Pastor Mellado, em uma conversa informal, o trabalho de Catunda tem a ver com a ideia de uma "pintura maternal". Como se pode ver, as superfícies acolchoadas, de bordas grossas e roliças, como em *Almofadas amarelas*, 1991 (p. 110-111), ou *O fígado*, 1990 (p. 138), emolduram um espaço contido, porém macio e acolhedor, e parecem ter a consistência de algo que as mãos de uma criança querem pegar, agarrar, escalar, como o corpo materno. Mais, estes e outros trabalhos também parecem oferecer a possibilidade de harmonizar a família e os amigos (*Todo pessoal II*, 2008, p. 66-67), delimitando o espaço ideal (*Mundo macio*, 2007, p. 112-113) e ajudando a criar a perfeição do espaço doméstico (*Eu e você no mundo maravilhoso*, 2008, p. 87).

Nos últimos anos a pintura de Catunda parece ter se descolado definitivamente do suporte do quadro, o chassis de madeira. Por vezes ele ainda aparece, mas como suporte incapaz de conter a materialidade de uma pintura que escorre (*Quatro partes com lagos*, 2001, p. 117), ou para ser ele mesmo matéria de procedimentos que desafiam a sua natureza rígida, amarrando-o e deformando-o em linhas curvas e graciosamente femininas (*O casal*, 2004, p. 115). Agora sua pintura parece ter se libertado e se transformado numa matéria orgânica, um corpo maleável, uma pele cálida, receptiva e capaz de conter uma experiência eminentemente afetiva e sentimental, pura sublimação, em retratos e paisagens, temas clássicos desse meio (*Todo pessoal*, 2006, p. 64-65; *Minas*, 2002, p. 119, e *Aiuruoca*, 2007, p. 123).

Fechando esse conjunto de trabalhos em grandes formatos, as colagens, também realizadas neste período mais recente, consolidam a referência fundante desse procedimento no pensamento e no processo de trabalho de Catunda. Do mesmo modo, revelam o exercício sistemático dessa estratégia, método alargado e generoso para a pintura da artista: coleta, corte, recorte, colagem, *assemblage*, veladura; desenho, projeto, cartografia; registro, representação, memória, história.

III

Por vezes se tem a impressão de que o trabalho de Leda Catunda começou bem antes de ela entrar na escola de arte. Ele é uma conversa cotidiana, que vai engatando novos assuntos,

embroidery, constantly built upon, with the passing of time, by new speakers, experiences, and reminiscences, which in turn are accumulated and joined into other subjects for new conversations, experiences, paintings, memories. Catunda is a great storyteller. She once said that ever since she was a little girl she dreamt of going to the moon. She imagined, from the moment the first North American astronaut set foot on lunar ground, that holidays to the moon would soon be available, and that after having been there everything would be different. Time passed and this personal utopia proved itself unattainable. Confronted by this, she had to search for something to do here and ended up deciding on a career in the visual arts, more specifically in painting.

The large-format pieces, seen and known by the public, are the result of a long process of experimentation directly linked to the artist’s daily practice of painting. Not in terms of a disciplined studio activity, but as a ‘to be making’ at every instant, a method where life and art become indissoluble, in a quasi-obsessive and uncontrollable way, in the production of notes, drawings, watercolors and small-format pieces, where she tries out procedures, selects materials and patterns, establishes associations, defines formats, projects and maps out her formal and poetic discourse. They make up a kind of diary, a record of everything that takes place and informs her work. Aware of the fragmented reality inscribing her work – the devastating center of a hurricane of images such as *Katrina*, 2009 [p. 120-121] –, the artist heightens her efforts in collecting, fixing, adding, and entwining, in order to perhaps make visible the possibility of an ideal place. They are signs of a narrative that weaves life and work at one and the same time, painting as something organic.

Translated to English by Giancarlo Hannud.

numa longa costura, sempre aumentada no correr do tempo, por novos interlocutores, vivências, recordações que se acumulam e se juntam em outros temas para novas conversas, experiências, pinturas, memórias. Catunda é uma grande contadora de histórias. Certa vez disse que, desde criança, sonhava em ir à lua. Ficava imaginando, a partir do momento em que o primeiro astronauta norte-americano pisou o solo lunar, que logo viriam as viagens de férias na lua, e que, após ter estado nesse lugar, tudo seria diferente. O tempo passou e essa utopia pessoal revelou-se inalcançável. Diante disso teve de buscar algo para fazer por aqui e decidiu-se por uma carreira nas artes visuais, em particular, na pintura.

Os trabalhos em grandes dimensões, apresentados e conhecidos do público, são o resultado de um longo processo de experimentação, que está diretamente vinculado à prática diária da pintura pela artista. Não em termos de uma disciplinada atividade no estúdio, mas como um estar fazendo a todo instante, um método onde vida e arte são indissociáveis, um modo quase obsessivo e incontrolável, na produção de anotações, desenhos, aquarelas e peças em pequenos formatos, onde ela experimenta procedimentos, seleciona materiais e padrões, estabelece associações, projeta e programa o seu discurso plástico e poético. Eles constituem uma espécie de diário, um registro de tudo o que acontece e informa o trabalho. Consciente da realidade fragmentada em que inscreve sua produção – o centro devastador de um furacão de imagens como *Katrina*, 2009 [p. 120-121] –, a artista exacerba o empenho de juntar, grudar, agregar, entrelaçar para fazer ver a possibilidade, talvez, de um lugar ideal. São signos de uma narrativa que tece vida e obra ao mesmo tempo, a pintura como algo orgânico.