



**KATIE VAN
SCHERPENBERG:
o corpo da obra**



**Katie van Scherpenberg: o corpo da obra
[Katie van Scherpenberg: The Body of Work]**

Abertura [Opening]

27 de março de 2025, quinta-feira, 18h às 21h
[March 27th, 2025, Thursday, 6pm to 9pm]

Exposição [Exhibition]

28 de março a 24 de maio de 2025
[March 28th to May 24th, 2025]

segunda – quinta | 10 às 19h

sexta | 10 às 18h

Sábado | 11h às 17h

[Monday – Thursday | 10 am to 7 pm

Friday | 10 am to 6 pm

Saturday | 11 am to 5 pm]

Galatea

Rua Padre João Manuel, 808

texto crítico

[critical essay]



Instalações [Installations] *Olamapá*, 2019, Oi Futuro, Flamengo, Rio de Janeiro, Brasil

Katie van Scherpenberg

Nascida em São Paulo, em 1940, filha de pais europeus (seu pai Pieter era um cidadão holandês naturalizado da Alemanha e sua mãe Mildred era norueguesa), Katie van Scherpenberg logo se mudou para os Estados Unidos, depois para o Canadá, e finalmente se estabeleceu em Londres, onde viveu até 1945. Seus anos de formação foram passados entre o Brasil e a Europa, concluindo seus estudos na Inglaterra. Uma bolsa de estudos de dois anos concedida pelo governo alemão, entre 1961 e 1963, permitiu-lhe estudar pintura em Munique com Georg Brenninger (1909-1988) e em Salzburgo com Oskar Kokoschka (1886-1980). Scherpenberg retornou ao Rio de Janeiro em 1964, uma semana após o golpe militar que instaurou um regime ditatorial que permaneceria no poder pelas duas décadas seguintes.

Dos 26 aos 33 anos, viveu na casa da sua família na Ilha de Santana, no delta do Rio Amazonas, no estado do Amapá. Lá, a falta de materiais artísticos profissionais a levou a pesquisar maneiras de produzir pigmentos naturais a partir da terra. Sobre esse período de sua vida, a artista relata: “Pode-se dizer que o rio era, entre outras coisas, muita tinta, pois continha uma grande quantidade de pigmentos (óxidos de ferro) vindos de lugares distantes e, junto com essa tinta, trazia-me uma infinidade de informações. Nesse sentido, o rio é um pouco como uma pintura... Um rio é como a vida, nunca estável por sua própria natureza – especialmente o Amazonas.”

A partir de 1973, estabeleceu-se definitivamente no Rio de Janeiro. Começou a lecionar na Escola de Artes Visuais do Parque Lage em 1975, ano em que a instituição foi fundada. Lá permaneceu por cerca de três décadas, coordenando o núcleo de pintura e formando diferentes gerações de artistas.

Os anos 1980 marcaram a expansão das pinturas de Scherpenberg para espaços externos. Em 1986, Katie realizou a icônica obra *Jardim Vermelho*, na qual cobriu com pigmento de óxido de ferro toda a grama em frente ao palacete do Parque Lage. A intervenção inaugurou o conceito de *landscape painting* no Brasil e se alinhou a debates mais amplos em torno da *land art* e da performance. Desde então, realizou outras intervenções marcantes, como *Menarca* (2007), em que, segundo relato da própria artista, ela decidiu “pintar a água e colocou o óxido de ferro diretamente no mar, usando a água como tela”. Obras como *Esperando Papai* (2004), *Jardim Vermelho* (1986) e *Furo* (2001) abordam questões em torno do lugar da geografia, da ancestralidade e da memória ao longo da vida da artista.

No início dos anos 1980, paralelamente à sua prática artística, Scherpenberg trabalhou em um projeto comissionado pela Fundação Nacional de Artes (FUNARTE) com o objetivo de desenvolver materiais artísticos de alta qualidade para o mercado brasileiro. O projeto envolvia a análise de pigmentos minerais do solo brasileiro que poderiam ser utilizados na produção de tintas. Na época, os artistas não tinham acesso a tintas de alta qualidade devido aos impostos de importação exorbitantes e à falta de interesse da indústria brasileira em desenvolver produtos para esse nicho de mercado. Isso não apenas permitiu à artista expandir sua pesquisa sobre materiais locais, iniciada na

SÃO PAULO, BRASIL, 1940;

Vive e trabalha no Rio de Janeiro, Brasil

região amazônica, como também abriu novas possibilidades para explorar a materialidade em sua própria obra.

A partir de 1993, a artista iniciou a série de pinturas intitulada *Feuerbach*, em que examina, decompõe e reencena uma paisagem do pintor alemão Anselm Feuerbach (1829-1880), herdada de seu pai. Estendendo-se por mais de duas décadas, a produção das obras envolveu o uso de reagentes químicos distintos, como sal, vinagre e urina, lançados sobre finas folhas de metal (cobre ou prata) coladas na tela, além de outras experimentações. Inspirada pelas falhas e manchas presentes na obra do século XIX, a artista buscou examinar, em suas telas, os efeitos da oxidação e da degeneração dos materiais na formação de uma imagem.

Procedimentos semelhantes são realizados na série *Mamãe, Prometo Ser Feliz*, produzida a partir de 1999. Nela, Scherpenberg aplica sobre a superfície da pintura lençóis e tecidos de linho advindos de um enxoval de casamento. Remetendo ao ambiente doméstico e familiar, os tecidos delicadamente bordados se veem profanados nessas obras. Segundo a artista, a inspiração para essa série nasce de um conjunto de reflexões em torno da importância do bordado nos primórdios da pintura, da identidade e do lugar da mulher na sociedade patriarcal e, ainda, em torno da ação do artista entre o visível e o subjetivo.

Em 2022, Katie van Scherpenberg apresentou nas Cavalariças do Parque Lage a exposição instalativa *Yakecan*, seu projeto inédito mais recente. Em tupi-guarani, o título significa “o som do céu” e foi escolhido em conformidade com o sinal de alerta que a artista buscou emitir: as florestas estão queimando em velocidade mordaz. A instalação foi um desdobramento da intervenção *Síntese*, realizada por Scherpenberg no Rio Negro, Amazonas, em 2004. Na ocasião, a artista criou cinco quadrados com sal branco sobre a areia preta às margens do rio, examinando a relação entre essas cores. O desdobramento da obra, no entanto, foi totalmente inesperado: “Conforme a maré subia, trazia pequenos restos de madeira chamuscada que se depositavam sobre o sal. Eu entendi como um aviso do Rio Negro que, a seu modo, já denunciava claramente as queimadas da floresta”, disse a artista em relato.

Durante a década de 1970, Scherpenberg começou a expor amplamente e conquistou o prestigiado prêmio do Salão Nacional de Arte Moderna em 1976. Nos anos 1980, participou de duas edições da Bienal de São Paulo, apresentando a série *Kronos* na XVI Bienal de São Paulo, em 1981, e *The Via Sacra* na XX Bienal de São Paulo, em 1989. Entre suas exposições de destaque recentes, estão: *Traces: 1968–2007* (Cecilia Brunson Projects, Londres, 2023); *Yakecan* (Parque Lage, Rio de Janeiro, 2022); e *Olamapá* (Centro Cultural Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2019).

Sua obra faz parte de importantes coleções públicas nacionais e internacionais, tais como: Blanton Museum of Art, Austin, Texas; Coleção Patricia Phelps de Cisneros, Nova York; University of Essex Collection of Latin American Art (ESCALA), Essex, UK; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM Rio; Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC USP; Museu de Arte de Brasília – MAB.

Katie van Scherpenberg

Born in São Paulo to European parents (her father Pieter was a naturalized Dutch citizen from Germany and her mother Mildred was Norwegian) in 1940, Katie van Scherpenberg soon moved to the US, then Canada, finally settling in London, where she lived until 1945. Scherpenberg's formative years were spent between Brazil and Europe, completing her studies in England, and a two-year scholarship granted by the German government in 1961-63 allowed her to study painting in Munich with Georg Brenninger (1909-1988) and in Salzburg with Oskar Kokoschka (1886-1980). Scherpenberg returned to Rio de Janeiro in 1964, one week after the military coup that installed a dictatorial regime that would remain in power for the next two decades.

From the age of 26 to 33, she lived in her family's house on Santana Island, in the Amazon River delta, in the state of Amapá. There, the lack of professional art materials drove her to research ways to make natural pigments from soil. About this period in her life, the artist recounts: "You could say that the river was, among other things, so much paint, for it contained a large quantity of pigments (ferrous oxides) from faraway places, and together with this paint it brought me a whole lot of information. In this sense, the river is somewhat like a painting... A river is like life, it is never stable, by its very nature – particularly the Amazon."

From 1973 onward, she established herself permanently in Rio de Janeiro. She began teaching at the Escola de Artes Visuais do Parque Lage in 1975, the year the institution was founded. She remained there for nearly three decades, coordinating the painting department and mentoring different generations of artists.

The 1980s marked the expansion of Scherpenberg's paintings into outdoor spaces. In 1986, she created the iconic work *Jardim Vermelho* [Red Garden], in which she covered the grass in front of the Parque Lage mansion with iron oxide pigment. This intervention introduced the concept of landscape painting in Brazil and aligned with broader debates around land art and performance. Since then, she has carried out other remarkable interventions, such as *Menarca* [Menarche] (2007), in which, according to the artist herself, she "decided to paint the water and placed iron oxide directly into the sea, using the water as a canvas." Works like *Esperando Papai* [Waiting for Daddy, (2004), *Jardim Vermelho* [Red Garden] (1986), and *Furo* [Hole] (2001) meditate on geography, ancestry, and memory across the artist's life.

In the early 1980s, alongside her practice, Scherpenberg worked on a project commissioned by the National Foundation for the Arts (FUNARTE) with the aim of developing good-quality art materials for the Brazilian market, which involved the analysis of mineral pigments from Brazilian soil that could be used to produce paints. At the time, artists could not access high-quality paints due to exorbitant tax import duties and a lack of interest from Brazilian industries in developing products for this niche market. This not only provided the artist with the opportunity to expand her research on local materials initiated in the Amazon territory but also opened up new possibilities to explore materiality in her own work.

SÃO PAULO, BRASIL, 1940;

Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil

From 1993 onward, the artist began the series of paintings entitled *Feuerbach*, in which she examines, deconstructs, and reenacts a landscape by the German painter Anselm Feuerbach (1829-1880), inherited from her father. Spanning over two decades, the production of these works involved the use of distinct chemical reagents such as salt, vinegar, and urine, applied to thin sheets of metal (copper or silver) adhered to the canvas, among other experiments. Inspired by the cracks and stains present in the 19th-century painting, the artist sought to examine, in her canvases, the effects of oxidation and material degeneration in the formation of an image.

Similar procedures are carried out in the series *Mamãe, prometo ser feliz* [Mummy, I Promise to Be Happy], produced from 1999 onward. In this series, Scherpenberg applies linens and bed sheets from a marriage trousseau onto the surface of the painting. Referencing the domestic and family environment, the delicately embroidered fabrics are profaned in these works. According to the artist, the inspiration for this series stems from a set of reflections on the importance of embroidery in the early history of painting, the identity and the role of women in a patriarchal society, and the artist's action between the visible and the subjective.

In 2022, Katie van Scherpenberg presented the installation exhibition *Yakecan* at the Cavalariças of Parque Lage, her most recent and unprecedented project. In Tupi-Guarani, the title means "the sound of the sky" and was chosen in line with the warning signal she sought to emit: forests are burning at a relentless pace. The installation was an extension of the intervention *Síntese* [Synthesis], carried out by Scherpenberg in the Rio Negro, in Amazonas, in 2004. On that occasion, the artist created five squares with white salt on the black sand at the river's edge, examining the relationship between these colors. However, the development of the work was entirely unexpected: "As the tide rose, it brought small charred wood fragments that settled on the salt. I understood it as a warning from the Rio Negro, which, in its own way, was already clearly denouncing the forest fires," said the artist in a statement.

During the 1970s, Scherpenberg started to exhibit widely and won the prestigious Modern Art National Salon prize in 1976. In the 1980s, she participated in two São Paulo Biennials, presenting the series *Kronos* at the XVI São Paulo Bienal in 1981 and *The Via Sacra* at the XX São Paulo Bienal in 1989. Among her recent notable exhibitions are *Traces: 1968–2007* (Cecilia Brunson Projects, London, 2023), *Yakecan* (Parque Lage, Rio de Janeiro, 2022), and *Olamapá* (Centro Cultural Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2019).

Her work is part of significant national and international public collections, such as: Blanton Museum of Art, Austin, Texas; Patricia Phelps de Cisneros Collection, New York; University of Essex Collection of Latin American Art (ESCALA), Essex, UK; Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM Rio; Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC USP; Museu de Arte de Brasília – MAB.



Chuva oblíqua [Oblique Rain],
da série [from the series] *Feuerbach*, 2003
Assinada e datada superior esquerdo e titulada
e datada no verso [Signed and dated upper left
and titled and dated on the reverse]
Encáustica e têmpera sobre madeira
[Encaustic and tempera on wood]
162 x 112 cm [63 3/4 x 44 1/8 in]
(KVS-0014)

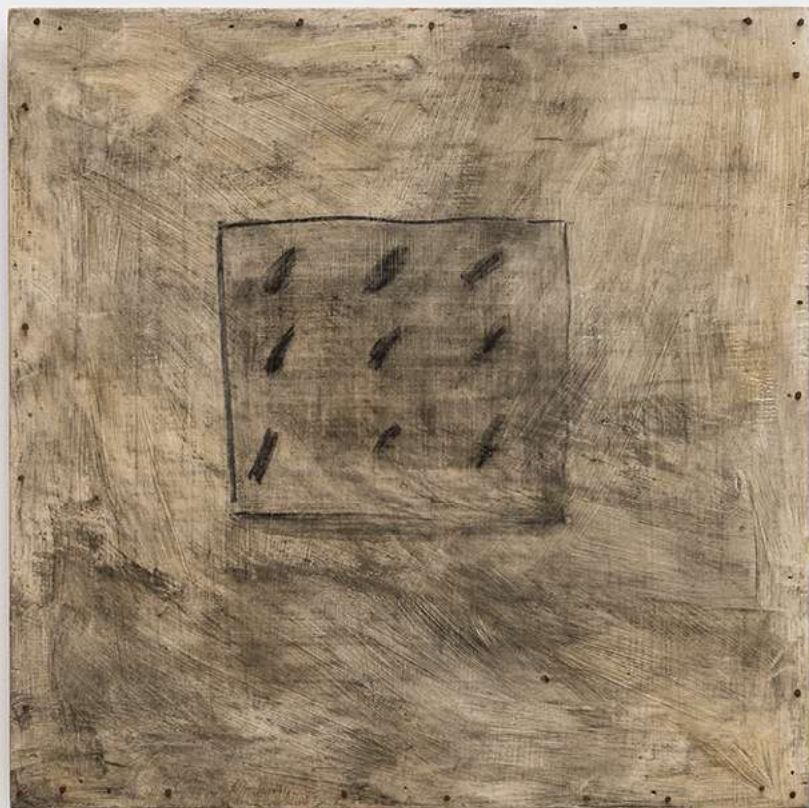




Composição [Composition],
década de 1980 [1980s]
Encáustica e têmpera sobre tela
sobre madeira [Encaustic and
tempera on canvas on wood]
19 x 19 cm [7 1/2 x 7 1/2 in]
(KVS-0128)







Sem título [Untitled], 1989
Assinada e datada no verso
[Signed and dated on the reverse]
Têmpera e pregos sobre madeira
[Tempera and nails on wood]
50 x 50 cm [19 3/4 x 19 3/4 in]
(KVS-0075)



Sem título [Untitled], 1997
Assinada e datada inferior direito e
no verso [Signed and dated lower
right and on the reverse]
Têmpera sobre madeira
[Tempera on wood]
50 x 50 cm [19 3/4 x 19 3/4 in]
(KVS-0062)



M. van der Kerkhof 1987





Sem título [Untitled], 1990
Assinada e datada no verso
[Signed and dated on the reverse]
Pigmento, tecido e gesso sobre madeira
[Pigment, fabric, and plaster on wood]
50 x 100 cm [19 3/4 x 39 3/8 in]
(KVS-0059)





Sem título [Untitled], 1985-1987
Assinada e datada no verso
[Signed and dated on the reverse]
Têmpera, gesso, pigmentos naturais e palha
indiana sobre madeira [Tempera, plaster,
natural pigments, and Indian straw on wood]
50 x 100 cm [19 3/4 x 39 3/8 in]
(KVS-0058)





Sem título [Untitled], 1989
Assinada e datada no verso [Signed and dated on the reverse]
Gesso, têmpera, pigmentos naturais, tecido e palito de madeira
[Plaster, tempera, natural pigments, fabric, and wooden stick]
50 x 100 cm [19 3/4 x 39 3/8 in]
(KVS-0057)





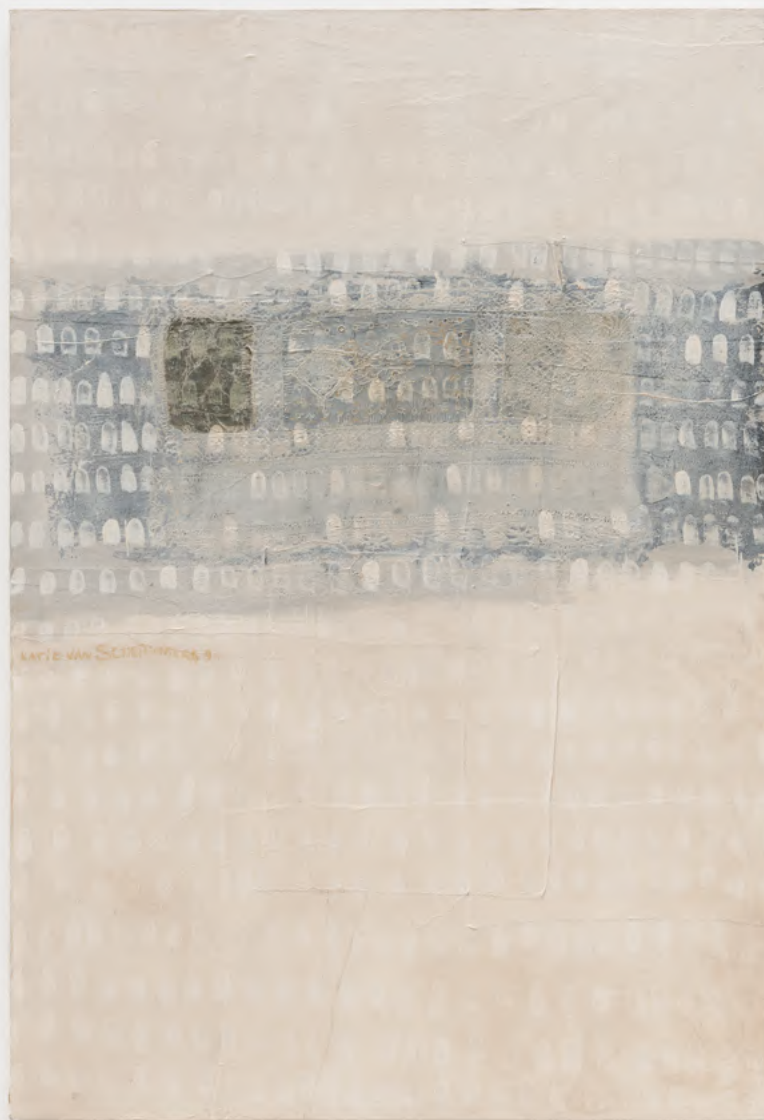


Sem título [Untitled], da série
[from the series] *Matéricos* [Materials], 1986
Têmpera, pigmentos naturais e gesso sobre madeira
[Tempera, natural pigments, and plaster on wood]
121 x 82 cm [47 5/8 x 32 1/4 in]
(KVS-0122)





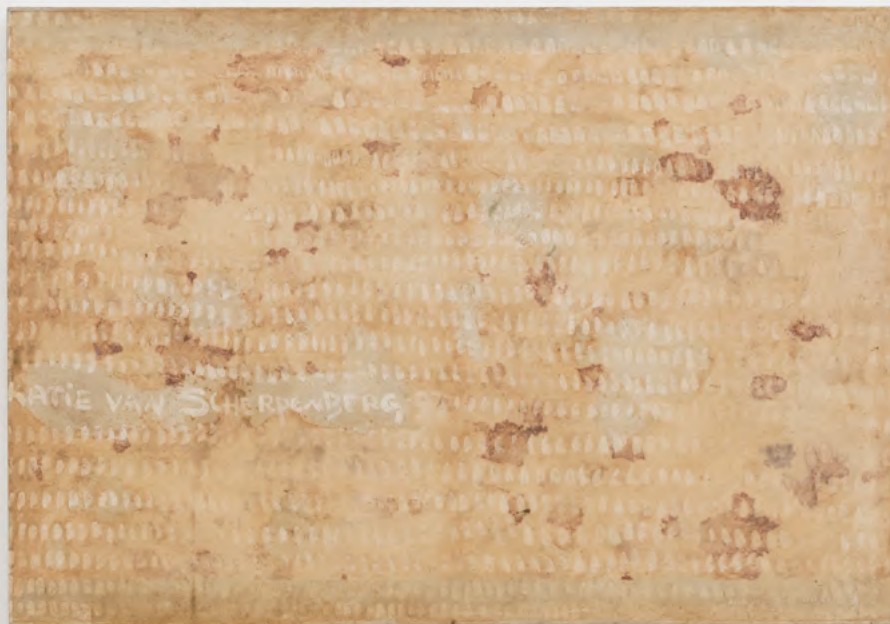
Experimento, 1980
Assinada e datada inferior direito
[Signed and dated lower right]
Têmpera sobre madeira [Tempera on wood]
70 x 110 cm [27 1/2 x 43 1/4 in]
(KVS-0031)



Sem título [Untitled], 1995
Assinada e datada centro esquerdo e no verso
[Signed and dated lower left and on the reverse]
Têmpera e tecido sobre madeira [Tempera and fabric
collage on wood], 160 x 110 cm [63 x 43 1/4 in]
(KVS-0018)



KATIE VAN SCHERPENBERG



Experimento, 1980
Assinada e datada inferior direito
[Signed and dated lower right]
Têmpera sobre madeira [Tempera on wood]
70 x 110 cm [27 1/2 x 43 1/4 in]
(KVS-0031)



Sem título [Untitled], 1997
Assinada e datada superior direito
[Signed and dated upper right]
Encáustica, têmpera e tecido sobre madeira
[Encaustic, tempera, and fabric on wood]
50 x 50 cm [19 3/4 x 19 3/4 in]
(KVS-0021)



Sem título [Untitled], 1997
Assinada e datada superior direito
[Signed and dated upper right]
Encáustica e têmpera e sobre madeira
[Encaustic and tempera on wood]
50 x 50 cm [19 3/4 x 19 3/4 in]
(KVS-0019)

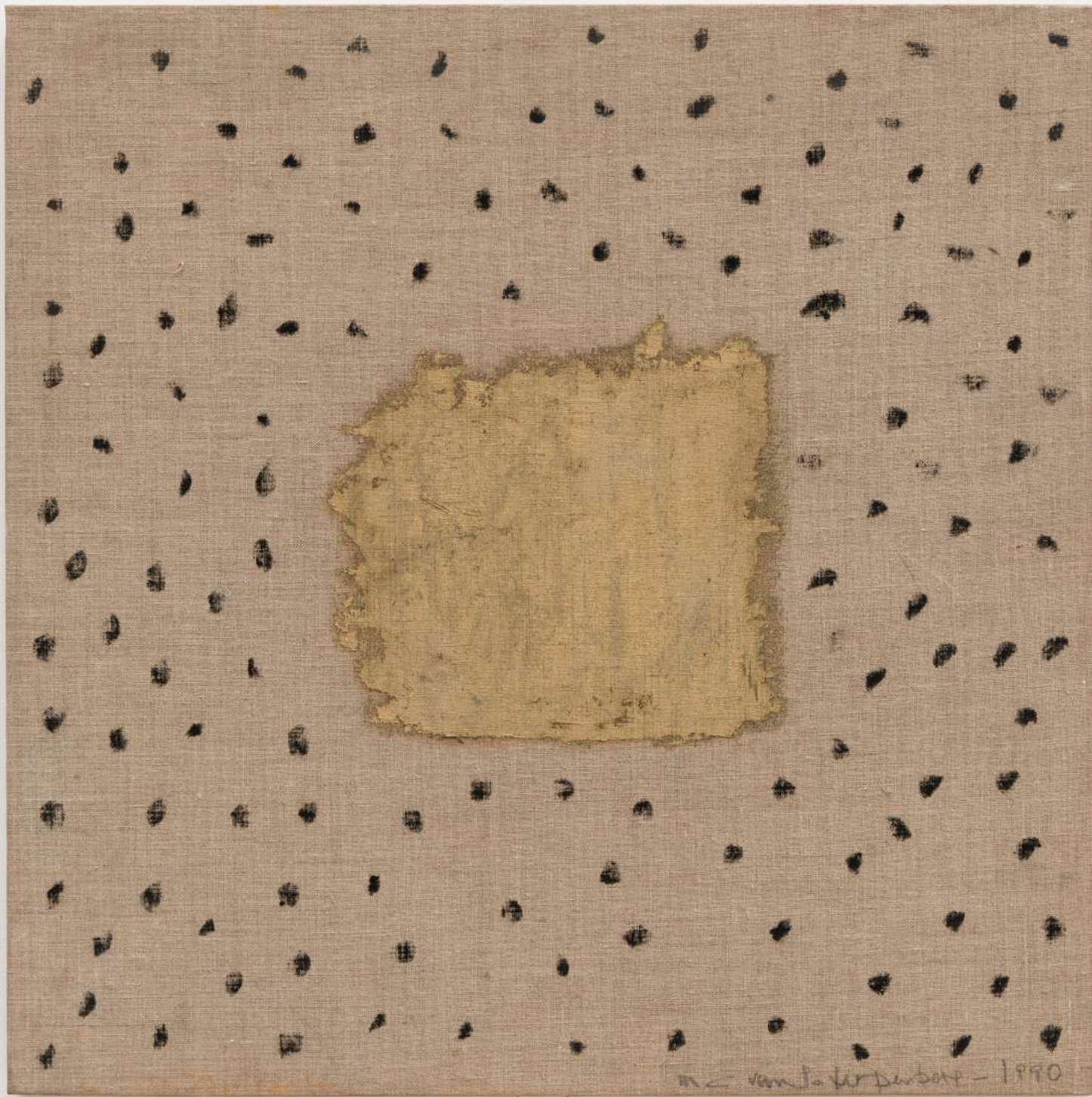




Sem título [Untitled], 1997
Assinada inferior direito
[Signed lower right]
Encáustica e têmpera sobre madeira
[Encaustic and tempera on wood]
50 x 50 cm [19 3/4 x 19 3/4 in]
(KVS-0020)

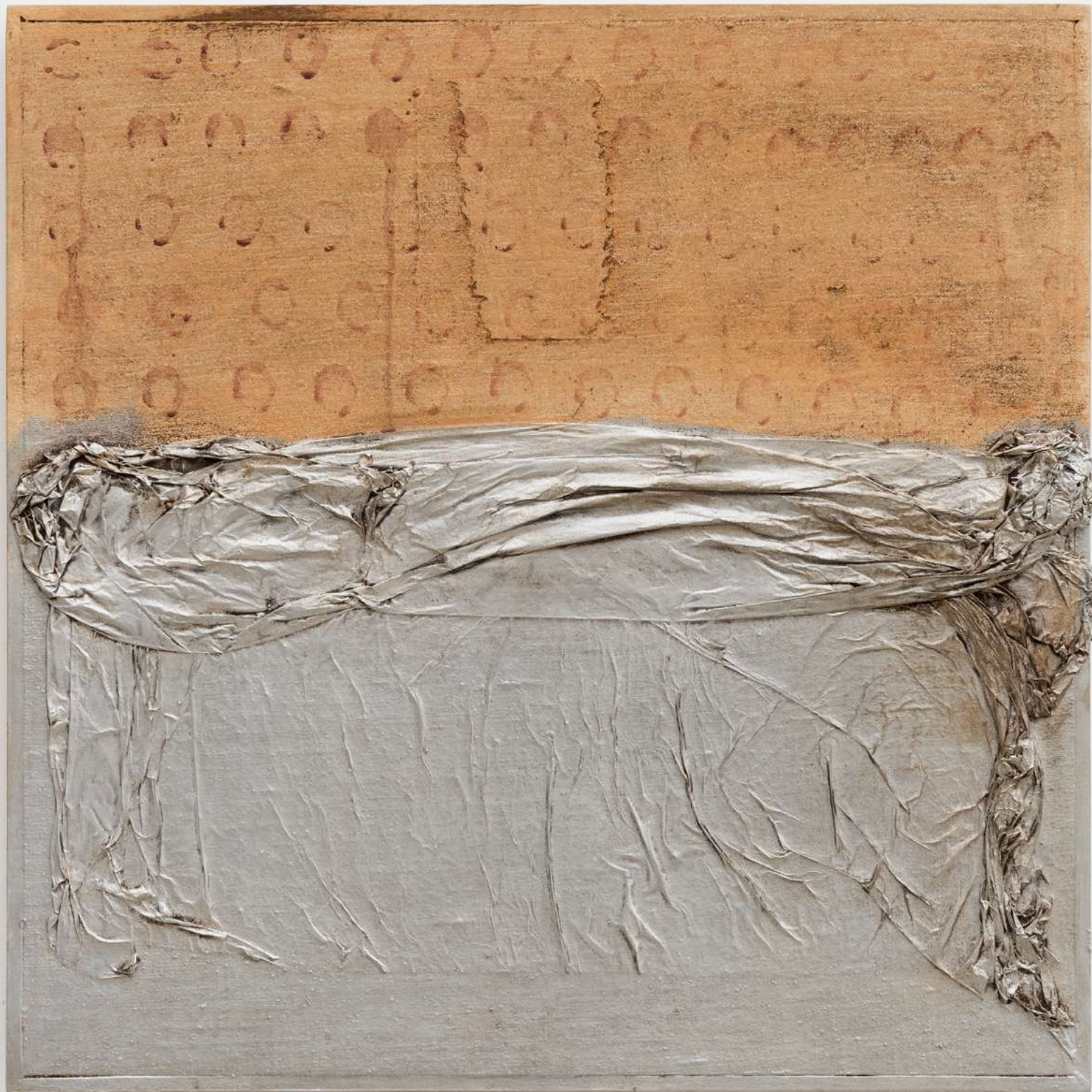






m. van der perbat - 1990

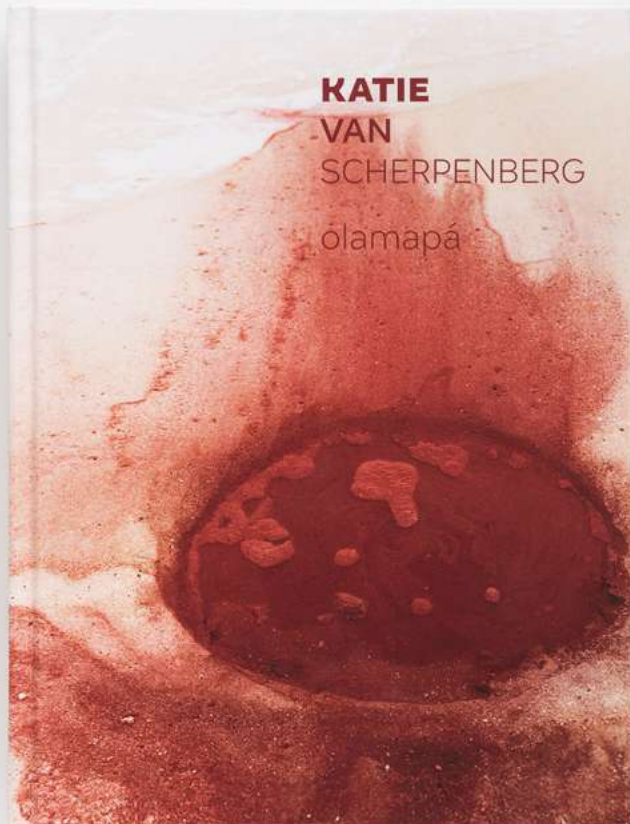
Sem título [Untitled], 1990
Assinada e datada inferior direito e
assinada e datada no verso
[Signed and dated lower right and signed
and dated on the reverse]
Têmpera sobre linho sobre madeira
[Tempera on linen on wood]
50 x 50 cm [19 3/4 x 19 3/4 in]
(KVS-0063)



Literatura [Literature]

Katie van Scherpenberg: Olamapá. Rio de Janeiro:
Gryphus Editora, 2000 – p. 93

Estudo [Study], da série [from the series]
Matéricos [Materials], 1998-2001
Assinada, datada e titulada no verso
[Signed, dated and titled on the reverse]
Têmpera, pigmento metálico prateado e papel
sobre compensado naval [Tempera, silver metallic
pigment and paper on marine plywood]
50 x 50 cm [19 3/4 x 19 3/4 in]
(KVS-0034)



Katie van Scherpenberg: Olamapá. Rio de Janeiro: Gryphus Editora, 2000





Sem título [Untitled], 2006
Assinada e datada no verso
[Signed and dated on the reverse]
Têmpera, papel e pigmento metálico
prateado sobre madeira [Tempera, paper
and silver metallic pigment on wood]
40 x 40 cm [15 3/4 x 15 3/4 in]
(KVS-0077)

IN

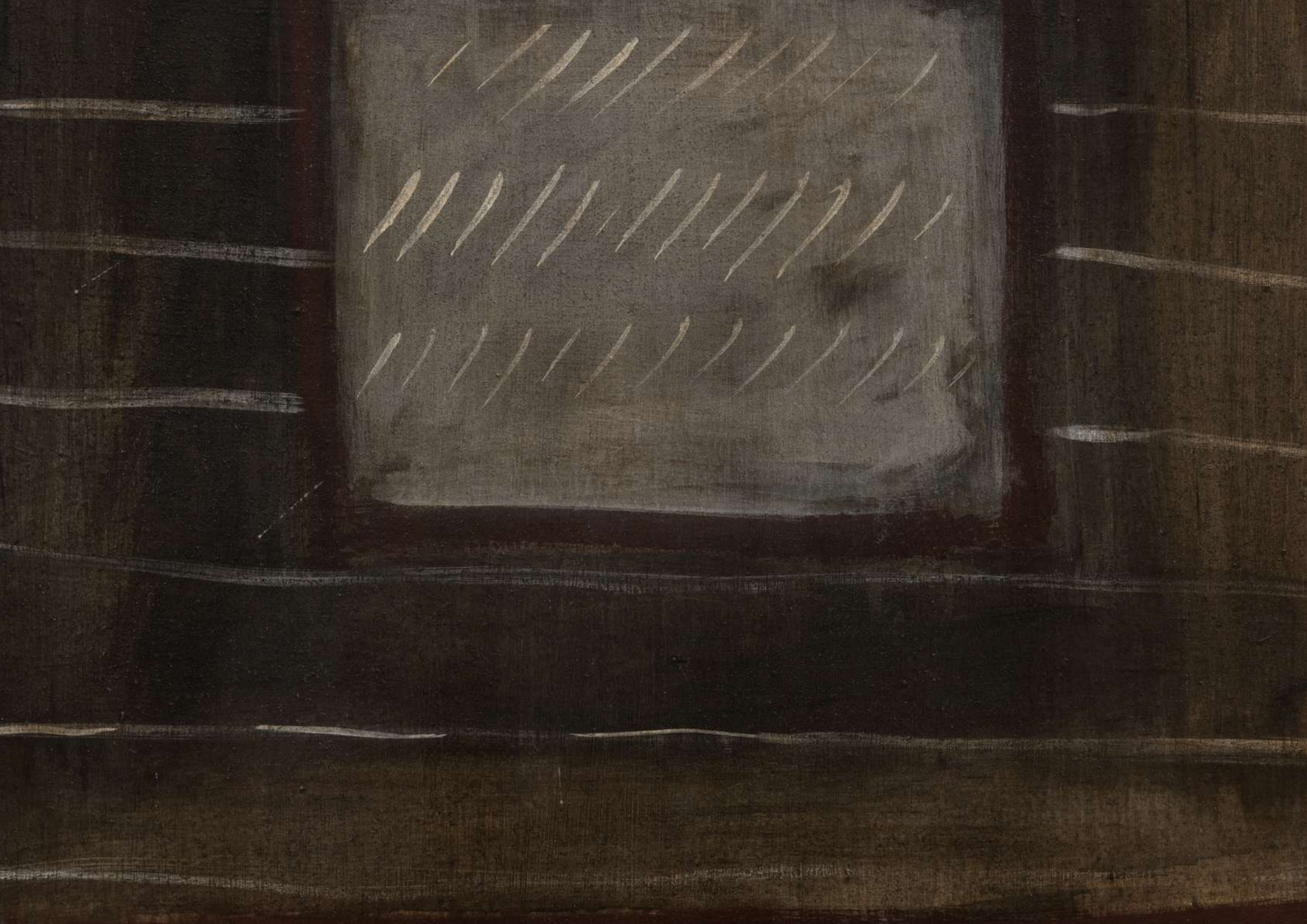




Enigma, 1999
Assinada, datada e titulada no verso
[Signed, dated and titled on the reverse]
Encáustica, têmpera e pigmento metálico
prateado sobre madeira [Encaustic, tempera,
and silver metallic pigment on wood]
40 x 40 cm [15 3/4 x 15 3/4 in]
(KVS-0035)

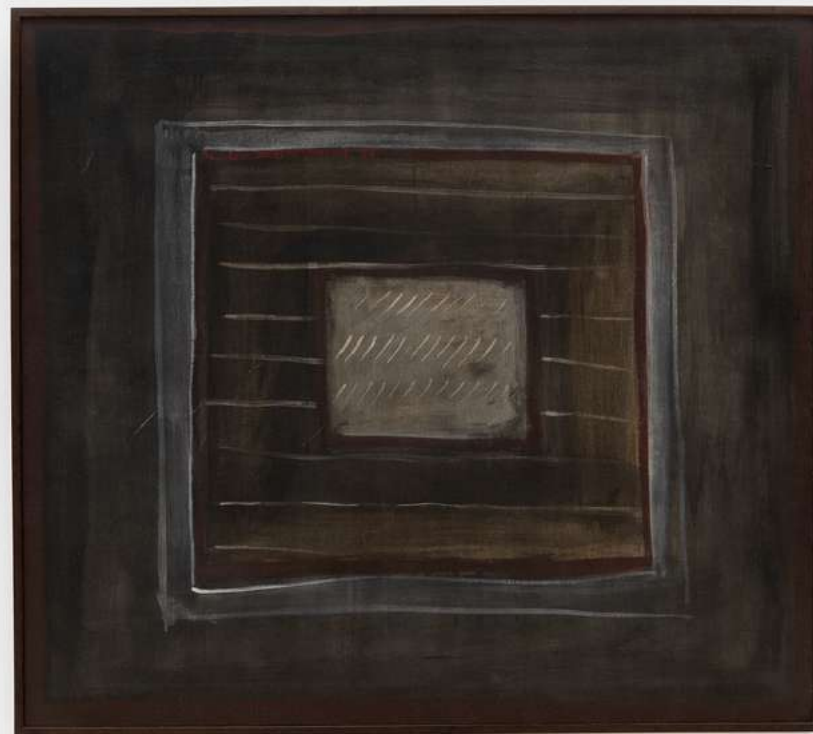


Sem título [Untitled], 1987
Assinada e datada superior esquerdo
[Signed and dated upper left]
Têmpera sobre madeira
[Tempera on wood]
54 x 54 cm [21 1/4 x 21 1/4 in]
(KVS-0005)





Sem título [Untitled], 1987
Assinada e datada centro inferior
[Signed and dated lower center]
Têmpera sobre tela [Tempera on canvas]
92 x 103 cm [36 1/4 x 40 1/2 in]
(KVS-0008)

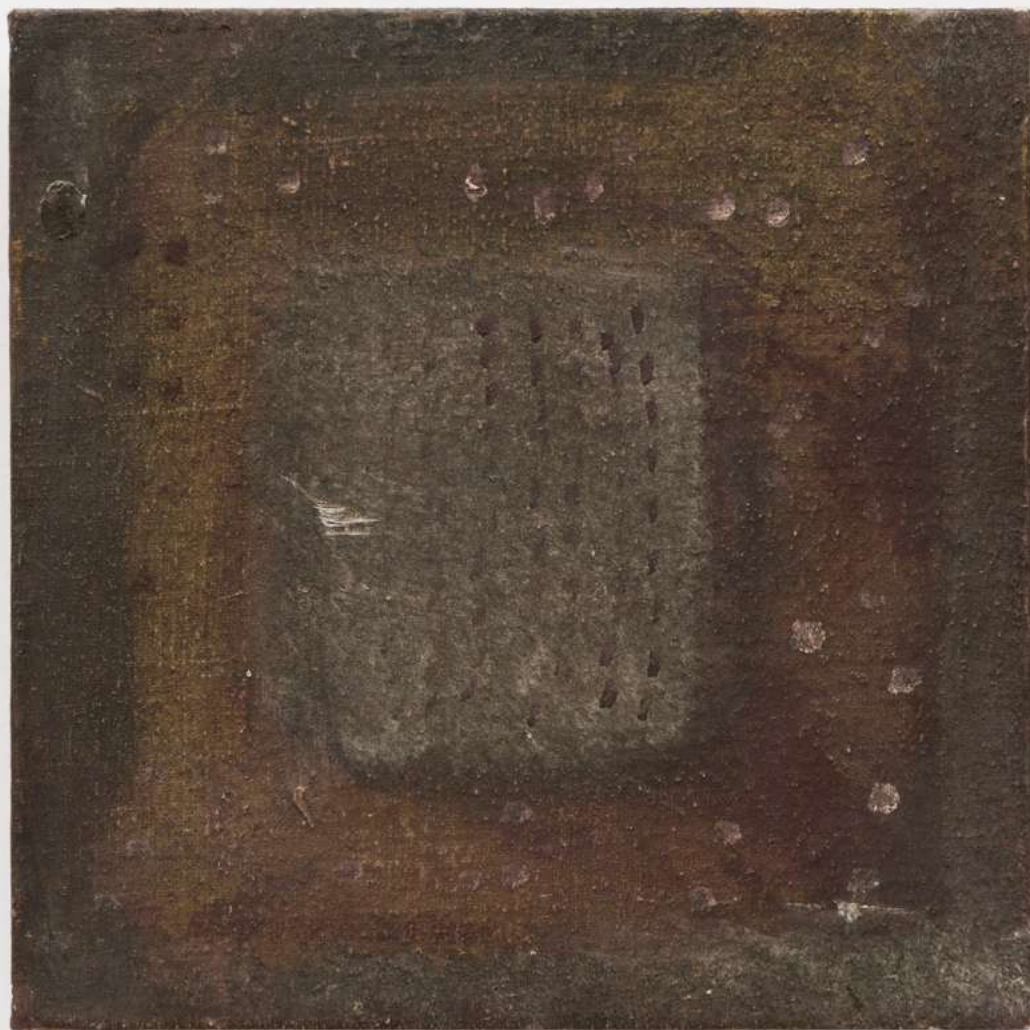


Sem título [Untitled], 1987
Assinada e datada centro superior
[Signed and upper center]
Têmpera sobre tela [Tempera on canvas]
92 x 102 cm [36 1/4 x 40 1/8 in]
(KVS-0010)



MC VAW SAMPONIA 02





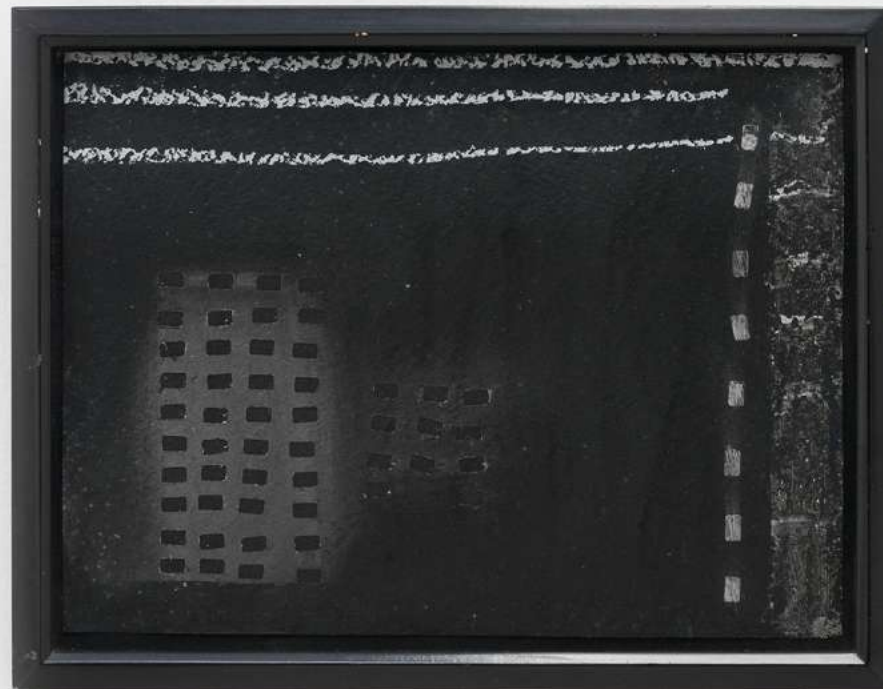
Composição [Composition],
década de 1980 [1980s]
Têmpera sobre madeira
[Tempera on wood]
18 x 18 cm [7 1/8 x 7 1/8 in]
(KVS-0016)







Sem título [Untitled], 1988
Assinada e datada inferior direito
[Signed and dated lower right]
Têmpera e pastel sobre papel
[Tempera and pastel on paper]
29.7 x 39.8 cm [11 3/4 x 15 5/8 in]
(KVS-0013)



Sem título [Untitled],
década de 1980 [1980s]
Assinada inferior esquerdo
[Signed lower left]
Têmpera e pastel sobre papel
[Tempera and pastel on paper]
29.5 x 39.5 cm [11 5/8 x 15 1/2 in]
(KVS-0012)



Sem título [Untitled], 1986
Assinada e datada inferior direito
[Signed and dated lower right]
Óleo sobre madeira [Oil on wood]
80 x 110 cm [31 1/2 x 43 1/4 in]
(KVS-0003)



M.C.
VAN ESCHER
1786





Composição em cinza e preto
[Composition in Gray and Black], 1995
Assinada e datada no verso
[Signed and dated on the reverse]
Têmpera sobre tela sobre madeira
[Tempera on canvas on wood]
50 x 50 cm [19 3/4 x 19 3/4 in]
(KVS-0017)



Silhueta [Silhouette], da série
[from the series] *Feuerbach*, 2008
Assinada e datada inferior centro e
assinada, datada e titulada no verso
[Signed and dated lower center and
signed, dated and titled on the reverse]
Têmpera sobre tela sobre madeira
[Tempera on canvas on wood]
52 x 52 cm [20 1/2 x 20 1/2 in]
(KVS-0015)



Perder de vista o que não seja corpo: Lampejos ao redor de K.V.S

FERNANDA MORSE

Katie van Scherpenberg é uma artista que não deixou a infância: examina a matéria como a criança que descobre o tato; associa os elementos como a criança que perseque a mágica, que se sonha alquimista ou cientista entre reagentes e tubos de ensaio.

As imagens que brotam em suas telas são como aquelas que vemos de olhos fechados. Contornos, vestígios da forma que se fixam na memória. Como a trajetória de um animal desconhecido. Como um lampejo de paisagem.

*

O traço é pretexto para o exame da passagem do tempo — e a matéria é sua testemunha. Nessa passagem, a imagem que se forma e se deforma é o que constitui o fluxo de vida na obra de Katie van Scherpenberg.

A degeneração do material se mostra tão importante quanto o material em si. Mas atenção: não é a obra que se degenera — ela *apresenta* e *representa* a degradação, a mancha, a oxidação.

Ao se degenerar, ou seja, ao perder suas qualidades originais, a matéria não morre, mas gera outra coisa — há gênese no que degenera.

Penso na historiadora da arte inglesa Dawn Adès quando comenta o trabalho *Duna* (1992), da série *Mamãe, prometo ser feliz*:

Duna resiste à reprodução. Isso é verdade, claro, para muitas obras de arte contemporâneas, mas não necessariamente pelos mesmos motivos. Os materiais de *Duna* mudam com o tempo, de modo que a obra nunca pode ser capturada em definitivo. (...) Da última vez que vi *Duna*, a superfície havia começado a adquirir um tom rosado, e as costuras dos tecidos, assim como os padrões das conchas, estavam mais evidentes. Ao que parece, a superfície poderá escurecer bastante. Em quanto tempo — quem saberia dizer?¹

Embora trabalhe com o imponderável, com o que não controla, o conhecimento técnico de Scherpenberg a respeito dos materiais lhe permite calcular seu lance de dados. É por isso que o escurecer da tela observado por Adès não configura um erro de execução; antes, transmite uma intenção.

São muitos os trabalhos escuros de Katie, resultado das camadas de matéria e pigmento combinadas à ação do tempo. Em texto escrito por Marília Martins em 1992 para o *Jornal do Brasil*, apreendemos o lugar do preto em sua obra:

Katie como que inverte as regras de luz. Para quem imagina, no branco, a mistura de todas as tonalidades e no preto a absoluta ausência de cor e de luz, o trabalho de Katie se pauta pelo oposto. “Na pintura, o preto é a mistura e o branco é a falta”, comenta Katie. Em seus trabalhos, ela encontra o preto pela superposição de tonalidades diferentes de cores. E recusa o que chama de “preto acadêmico” aquele que se pretende ausência de cor.²

*

Quando entendeu que o próprio corpo era indispensável para as investigações que desejava empreender e os processos que precisava disparar, a artista entrou em cena. As intervenções de Katie na paisagem e os registros delas inscrevem seu trabalho nos domínios da *land art* e da performance e nascem, ainda, de seu pensamento em torno da pintura. O foco não é a sua figura nem a experiência do corpo; o foco é a consequência do seu gesto — o gesto é a obra.

O intercâmbio entre o corpo da artista e o corpo da obra é, assim, o que anima — dá vida — à sua produção. Como diz o artista e curador Alberto Saraiva, Katie busca “estabelecer uma nova fisiologia da pintura”.³

Em grande parte registradas enquanto foto ou vídeo-performances, as operações efêmeras de Scherpenberg envolvem intervenções com o óxido de ferro na paisagem. Em *Menarca* (2000), título que remete à experiência da primeira menstruação, o pigmento vermelho vai ao mar, disperso ao redor do corpo da artista. Já em *Landscape painting* (2004), ela retorna à Amazônia, território tão importante em sua trajetória, e ali, às margens do Rio Negro, pinta as folhas das árvores e solta o óxido de ferro na água transformando temporariamente a paisagem, como numa visão onírica.

O vermelho desse pigmento, adotado em diversos trabalhos, faz referência, segundo a artista, “ao pigmento avermelhado deixado pelo Rio Amazonas após a passagem das pororocas.”⁴

*

2 Marília Martins, “Manchas em fachadas imaginárias”, *Jornal do Brasil*, 18.08.1992.

3 Alberto Saraiva, “Fais ce que tu dois, advienne que pourra”. In: *Olamapá*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2020, p. 41.

4 Katie van Scherpenber, “Via Sacra”. In: *Ibidem*, p. 110.

1 O trabalho integra a Coleção de Arte Latino-Americana da Universidade de Essex. Disponível em <https://www.frieze.com/article/dawn-ades-katie-van-scherpenbergs-dune>. Último acesso em 15.03.2025.

O vermelho sangue de K.V.S. pode até nos fazer pensar em obras de diversas artistas mulheres, como a cubana Ana Mendieta (1948-1985). O fundamento de suas pesquisas, no entanto, parte de lugares distintos. Se Scherpenberg usa o corpo para examinar a pintura, Mendieta usa a arte para investigar os limites e as políticas do corpo. É por isso que uma *representa* o sangue (K.V.S., com o óxido de ferro) enquanto a outra *utiliza* o sangue (Mendieta, em obras como *Body Tracks* [1974]).

*

Distinção semelhante pode ser estabelecida entre as *Piss Paintings* (ou *Oxidation Paintings*, 1977-1978) de Andy Warhol (1928-1987) e as oxidações induzidas por Katie em diversas obras. No caso de Warhol, a dimensão profanatória do ato de urinar sobre a tela é elemento essencial do trabalho. Já em Scherpenberg, a escatologia está longe de ser o foco. Embora também tenha utilizado urina, entre outros reagentes, para explorar interações químicas na pintura, o modo como essas reações eram provocadas não constitui o conceito dos trabalhos. O oposto ocorre em Warhol: os *happenings* em seu ateliê, nos quais pessoas eram convidadas a urinar sobre as telas, são parte fundamental da narrativa dessas obras.

Katie não busca profanar a história da pintura, mas sim construir, sobrepor camadas de intervenção sobre a tela. Ou, ainda, cada obra sua pode ser encarada como “uma catástrofe em observação”,⁵ como comenta a própria artista a propósito de *Jardim vermelho* (1986).

*

Katie van Scherpenberg opera na essência da técnica, da *technè*, enquanto produção que engaja o saber — tanto no sentido da atividade que demanda um conhecimento prévio quanto no da ação que descobre, *desvela*, uma verdade.

Em entrevista por ocasião da abertura de uma exposição em 1986, Scherpenberg declara: “Nada há de novo, nem mesmo de novidade. Somente a tentativa de perceber aquilo que não sabia que sabia”.

A essa visão se alinha o comentário do curador Gabriel Pérez-Barreiro sobre a produção de K.V.S.: “A obra de van Scherpenberg abraça o desconhecido num diálogo físico entre os pigmentos, o seu meio, a intenção da artista, o ambiente do entorno, e a própria consciência física e emocional do observador”.⁶

*

Scherpenberg declara sua preferência pela têmpera e pela encáustica, reivindicando-as como as técnicas de pintura mais antigas conhecidas pela humanidade.

Sobretudo, o que parece fasciná-la é “A importância da matéria na formação da imagem”.⁷

A imagem, por sua vez, é aquilo que resulta do encontro entre a matéria palpável e a matéria do pensamento:

“Se eu conhecer bem o meu material e se, obviamente, eu me interesso por questões outras que não sejam da pintura, quer dizer, a poesia, a música, o ser humano como tal, tudo aquilo que nos rodeia, é evidente que a imagem vai aparecer, eu não preciso ficar procurando.”⁸

A pintura se cumpre, assim, enquanto transmissão de memórias visíveis.⁹

*

K.V.S. também examina o quadro como formato, tanto em suas telas quanto nas operações espaciais.

Duas obras sem título, datadas de 1987, evidenciam a investigação metalinguística. Preto, vermelho, cinza e ocre desenharam formas elementares, linhas imprecisas, grades e círculos que servem para delimitar, em suma, a cena: trata-se de pintura dentro da pintura.

Depois, é a estrutura do chassi que Scherpenberg utiliza para balizar intervenções com óxido de ferro sobre areia, grama e afins, em ações como *Passante* (2002), *Espaços ocupados* (2003) e *Encoding* (2004). Desse gesto resultam blocos retangulares de cor, como pinturas efêmeras, que, com o tempo, são absorvidos pela paisagem: o passante caminha por cima, a grama cresce, a água apaga. A impermanência da matéria no espaço contrasta com a solidez do pigmento vermelho, uma vez depositado. Ainda está em jogo, aqui, a tensão entre substância e apagamento.

*

7 Título de palestras que apresentou em 1993 nas universidades federais do Maranhão, Paraíba e Rio Grande do Norte. *Ibidem*, p. 187.

8 Registro de Katie van Scherpenberg em seu ateliê. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=iMGE-UGRZNM>. Último acesso em 15.03.2025.

9 “A possibilidade de levar um quadro de um lugar para o outro, prática iniciada pelos nobres renascentistas, foi apresentada por Katie como uma forma de circulação de conhecimento. ‘A pintura móvel significou o movimento dos pensamentos, das memórias visíveis. Isto modificou toda uma estrutura cultural.’” Mônica da Silva Silveira, “Só a técnica não faz a arte”, *Jornal de Brasília*, 04.08.1990.

5 *Idem*.

6 Gabriel Perez Barreiro. “Katie van Scherpenberg: uma questão de tempo”. In: *Ibidem*, p. 83.

Já as encáusticas de K.V.S. resultam de felizes acidentes. A forma informe da cera que derrete e solidifica dá relevo e profundidade à tela.

Há um mistério engendrado por essa espécie de véu espesso que se condensa na superfície. Estamos no limiar da opacidade e da leitura.

Por trás, as digitais: somam-se os pontinhos no pano de fundo, repetidos e únicos a um só tempo.

A matéria informe que produz imagem é matéria informada pelo mundo.

*

Katie van Scherpenberg compartilha com o tempo a paixão pela matéria. Sem entrar em disputa, ela prepara a obra e, então, a entrega. Ao beijá-la, o tempo conclui o trabalho.

*

O enigma que K.V.S. elabora não se desvenda. O que interessa é que ele traça o arco teso do contato entre o nosso corpo, o seu corpo e o corpo da obra.

Num último lampejo, penso que K.V.S. nos convida à experiência estética como fio invisível de conexão visceral.

É o que Ana Cristina Cesar experimenta com o poema, como se lê em seu livro *Cenas de abril* (1979):

olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue nas gengívas¹⁰

FERNANDA MORSE trabalha com Pesquisa e Curadoria na Galatea.

Losing Sight of All but the Body: Illuminations on K.V.S.

FERNANDA MORSE

The artist Katie van Scherpenberg never left childhood: she examines materials like a child discovering touch; relates elements like a child looking for magic, imagining herself an alchemist or scientist among test tubes and reagents.

The images that sprout from her canvases are like those we see with our eyes closed. Outlines, traces of form that fix in the memory. Like the path of some unknown animal. Like a flash of a landscape.

*

The line is the pretext for examining the passage of time—and the material is its witness. During this passage, it is the image that forms and deforms that establishes the flow of life in Katie van Scherpenberg’s work.

The degeneration of material proves itself as important as the material itself. But remember: it is not the work that degenerates—it *presents* and *represents* degradation, blemishes, oxidation.

When it degenerates, that is, when it loses its original qualities, matter does not die, but rather generates something else—there is genesis in what degenerates.

The English art historian Dawn Adès comes to mind, commenting on the work *Duna* [Dune] (1992), from the series *Mamãe, prometo ser feliz* [Mummy, I Promise to Be Happy]:

Dune resists reproduction. This is true, of course, of many contemporary artworks, but not necessarily for similar reasons. *Dune*’s materials change over time, so the work can never be definitively captured. (...) The last time I saw *Dune*, the surface had started to turn pink and the stitching of the sheets and the shell patterns were more prominent. Eventually, it seems, the surface will turn quite dark. In how long, who knows?¹

Although she works with the imponderable, with what she has no control over, Scherpenberg’s technical knowledge of the materials allows her to calculate her roll of the dice. The darkening canvas that Adès observes is not a mistake but rather conveys an intention.

Katie has many dark works, results of layers of matter and pigment combined with the action of time. In a text written by Marília Martins in 1992 for the *Jornal do Brasil*, we learn the place of black in her work:

It is as though Katie inverts the rules of light. For those who imagine in white a mix of all shades and in black the absolute absence of color and light, Katie’s work is based on the opposite. “In painting, black is the mixture and white is the absence,” says Katie. In her works, she finds black by overlaying different shades of different colors. And refuses so-called “academic black,” which claims to be the absence of color.²

*

Once she understood that her body was indispensable for the investigations she wanted to embark on and the processes she needed to trigger, the artist entered the scene. Katie’s interventions in the landscape and their photographic and filmed records, which place her work in the realms of land art and performance, are still born from the way she thinks about painting. The focus is not her figure or the experience of her own body, the focus is the consequence of her action—the action is the work.

The exchange between the body of the artist and the body of the work is, as such, what animates—gives life to—her production. As the artist and curator Alberto Saraiva says, Katie seeks to “establish a new physiology of painting.”³

In large part captured in photo or video performances, her ephemeral actions involve interventions with iron oxide on the landscape. In *Menarca* [Menarche] (2000), the red pigment flows into the sea, spreading out around the artist’s body, referring, starting with the work’s title, to the first menstrual experience. In *Landscape painting* (2004), meanwhile, Scherpenberg returns to the Amazon, a place so important in her life, and there, on the banks of the River Negro, she paints tree leaves and disperses iron oxide in the water, temporarily transforming the landscape into a dreamlike vision.

The red of the pigment, which she has used in many works, references, according to the artist, “the reddish pigment left by the Amazon River after the passing of the *pororocas*.”⁴

*

2 Marília Martins, “Manchas em fachadas imaginárias”, *Jornal do Brasil*, 18th of August 1992.

3 Alberto Saraiva, “Fais ce que tu dois, adviene que pourra”. In: *Olamapá*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2020, p. 41.

4 Translator’s Note: The term “Pororoca” comes from the Indigenous Tupi language and refers to a tidal bore that occurs in the Amazon River, where powerful ocean tides push upstream against the river’s current, creating large waves.
Katie van Scherpenber, “Via Sacra”. In: *Ibidem*, p. 110.

1 The work is part of the University of Essex Collection of Latin American Art. Available at <https://www.frieze.com/article/dawn-ades-katie-van-scherpenbergs-dune>. Last accessed on 15.03.2025.

Scherpenberg’s blood red might even make us think of works by other women artists, like the Cuban Ana Mendieta (1948-1985). The fundamentals of their research, however, come from different places. While Scherpenberg uses the body to examine painting, Mendieta uses art to investigate the limits and politics of the body. This is why one *represents* blood (K.V.S. with iron oxide) and the other *uses* blood (Mendieta in works like *Body Tracks* [1974]).

*

A similar distinction can be drawn between Andy Warhol’s (1928-1987) *Piss Paintings* (or *Oxidation Paintings*, 1977-1978) and the oxidations induced by Katie in many works. In Warhol’s case, the profanity of the act of urinating on the canvas is an essential element in the work. In Scherpenberg, meanwhile, scatology is far from being the focus. Although she has also used urine, among other reagents, to explore chemical interactions in painting, the way these reactions were provoked does not constitute the concept of the work. The opposite is true of Warhol: the *happenings* in his studio, when people were invited to urinate on the canvases, are a fundamental part of the narrative of these works.

Katie does not seek to profane the history of painting but rather construct, superimpose layers of intervention on the canvas. Or, going further, each of her works could be considered “a catastrophe in observation,”⁵ as the artist herself once said about *Jardim vermelho* [Red Garden] (1986).

*

Katie van Scherpenberg works with the essence of technique, of *technè*, production that engages knowledge—both in the sense that the activity demands prior understanding, and in the sense that the action discovers, *discloses*, a truth.

In an interview for the opening of a 1986 exhibition, Scherbenberg declared: “There is nothing new here, not even anything novel. Only an attempt to perceive what I didn’t know I knew.”

This perspective aligns with a comment curator Gabriel Pérez-Barreiro made on K.V.S.’s production: “Van Scherbenberg’s work embraces the unknown in a physical dialog between the pigments, her environment, the artist’s intention, the surrounding environment, and the viewer’s own physical and emotional conscience.”⁶

*

Scherpenberg professes a preference for tempera and encaustic, claiming them to be the oldest painting techniques known to man.

5 *Idem*.

6 Gabriel Perez Barreiro. “Katie van Scherpenberg: uma questão de tempo”. In: *Ibidem*, p. 83.

Above all, what seems to fascinate her is “The importance of matter in forming the image.”⁷

The image, in turn, is what emerges from the encounter between tangible matter and the matter of thought:

“If I know my material well and if, obviously, I am interested in questions other than painting, I mean, poetry, music, human beings in general, everything around us, it is clear that the image will appear, I don’t need to keep looking.”⁸

The painting is accomplished, as such, as a transmission of visible memories.⁹

*

K.V.S. also examines the picture as a format, both in her canvases and her spatial operations.

Two untitled works from 1987 illustrate a metalinguistic investigation. Black, red, grey, and ochre draw elementary forms, imprecise lines, grids, and circles that serve to outline, in essence, the scene: a painting within a painting.

Later, it is a chassis structure that Scherbenberg uses to border her interventions with iron oxide on sand, grass, and the like, in actions like *Passante* [Passerby] (2002), *Espaços ocupados* [Occupied Spaces] (2003), and *Encoding* (2004). From this gesture, rectangular blocks of color emerge, like ephemeral paintings, that with time are absorbed by the landscape: the passerby walks over them; the grass grows; the water washes away. The impermanence of the material in the space contrasts with the solidity of the red pigment, once it has been deposited. There is still a tension between substance and erasure at play here.

*

K.V.S.’s encaustics, meanwhile, result from happy accidents. The formless form of wax that melts and sets gives the canvas its relief and depth.

A sense of mystery is created by this sort of solid veil that settles on the surface. We are at the limit between opacity and legibility.

Behind, the fingerprints—tiny dots in the backdrop, at once repeated and unique.

7 English translation (original: “A importância da matéria na formação da imagem”) of the title of the lectures that she presented in 1993 at federal universities in Maranhão, Paraíba, and Rio Grande do Norte. *Ibidem*, p. 187.

8 Recording of Katie van Scherpenberg in her studio. Available at: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=iMGE-UGRZNM>. Last access on the 15th of March 2025.

9 “The possibility of taking one picture from one place to another, a practice started by the Renaissance nobles, was presented by Katie as a way of circulating knowledge. “The mobile painting meant the movement of thoughts, of visible memories. This changed an entire cultural structure.” Mônica da Silva Silveira, “Só a técnica não faz a arte”, *Jornal de Brasília*, 4th of August 1990.

The formless matter that produces the image is matter informed by the world.

*

Katie van Scherpenberg shares her passion for matter with time. Without getting into a dispute, she prepares the piece, and passes it on. Time kisses it, finishing the job.

*

The enigma K.V.S. elaborates is not unravelled. What is interesting is the tense arc it traces, connecting our body, her body, and the body of the work.

In one, final illumination, I think of K.V.S. as inviting us to an esthetic experience as an invisible thread of visceral connection.

Like what Ana Cristina Cesar experiences in a poem, as read in her book *Cenas de abril* [April Scenes] (1979):

I look a long time at the body of a poem
until I lose sight of all but the body
feel it separate between my teeth
a trickle of blood on the gums¹⁰

FERNANDA MORSE works in Research and Curatorship at Galatea.

galatea

