

Programa de Pós Graduação em Artes Visuais
Mestrado em Poéticas Visuais
Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

INTERFERÊNCIAS *entre* TRANSPOSIÇÕES

(Uma Poética Pictórica de Acumulação e Adensamento de Imagens Videográficas)

RICARDO PERUFO MELLO

Dissertação apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre. Mestrado em Artes
Visuais, Ênfase em Poéticas Visuais.

Orientadora PROF^a DR^a ROMANITA DISCONZI.

Porto Alegre (RS)

Maio, 2008

“uma pausa. alguns delírios.
a falta do que sempre esteve lá.
uma mistura de saudade,
 desesperança, resignação.
e o peso do tempo passando e cada
momento escorrendo pelos dedos
 sem piedade.
só mais um capítulo do que
 já passou e do que
 está por vir.”

Clarah Averbuck

AGRADECIMENTOS

Agradeço sinceramente a todas pessoas que tornaram viável o transcorrer dessa pesquisa e do exigente e árduo trabalho pictórico que ela abrange, principalmente àquelas que eventualmente eu tenha esquecido aqui.

Aos meus pais e irmã pelo ininterrupto apoio e compreensão, mesmo à distância;

à Joaquim, Jorge e Teresa Mello, e Clóvis Fonseca pela boa vontade e acolhimento na fase inicial do mestrado;

à Samanta Flôor e sua família pelo apoio, compreensão e suporte constante ao longo desses dois anos;

ao Coletivo C.D.M. (Centro de Desintoxicação Midiática) e seus membros, pelos inúmeros embustes, cada vez melhores;

ao meu incansável mestre Prof. Dr. José Luiz de Pellegrin por ser o principal responsável pelas decisões duras, cruciais e recompensadoras que tomei nos últimos 6 anos;

ao Prof. Dr. Lauer Nunes por proporcionar uma ótima e importante experiência com o semestre de “Pintura II”;

à Prof^a. Mst. Luciana Leitão pelas sempre preciosas dicas e observações;

à Prof^a. Dr^a. Nádía Senna por ter sido a primeira a apostar e me apoiar de maneira inestimável;

à eterna colega e amiga Helene Sacco por acreditar e me fazer acreditar nesse trabalho desde a sua fase embrionária;

ao distante, mas sempre companheiro, Davi Denardi pelo sem número de conversas impagáveis e determinantes de anos atrás;

à querida Luiza Carvalho por me fazer persistir e perceber;

aos meus colegas e professores que tornaram esses últimos dois anos tão interessantes e frutíferos.

Agradeço em especial à minha orientadora Prof^a. Dr^a. Romanita Disconzi pelo voto de confiança, apoio e valiosas sugestões, e ao programa de bolsas de mestrado do CNPq, sem o qual essa pesquisa nunca teria chegado a se concretizar.

RESUMO

A presente pesquisa contempla a produção pictórica individual do período de 2005 a 2007, assim como uma reflexão teórica abordando conceitos e referências capazes de servirem de aporte ao registro conceitual desse processo poético.

A partir da instauração desse trabalho pictórico proponho uma investigação poética visual referente às interferências existentes nas transposições entre a linguagem imagética do vídeo para a pintura. Transposições essas que trazem implicações semânticas evidenciadas pelo crescente distanciamento perceptivo, e diluição, do conteúdo contido nas imagens inicialmente apropriadas.

Todas as pinturas foram executadas em um suporte metálico, com tamanhos idênticos de 94 x 194 cm, o único meio empregado foi o de tinta acrílica. Sua aparência geral é dúbia, remetendo alusivamente à imagem fotográfica de um filme cinematográfico exibido pela televisão. Porém, possuem um caráter dessaturado, desbotado, que rompe visualmente com a estrita ilusão fotográfica de profundidade.

No ínterim da elaboração textual que se deu paralelamente ao processo poético foram buscados conceitos teóricos de percepção imagética do meio cinematográfico (AUMONT, BENJAMIN), fotográfico (VIRILIO, BARTHES, SONTAG, DUBOIS), videográfico (MACHADO) e da pintura (FISCHER, LASCH, TASSINARI, MCCARTHY, LUCIE-SMITH, DANTO), assim como referenciais históricos (Neo-Impressionismo, Arte Pop, Fotorealismo) englobando aí alguns artistas pontualmente representativos desses movimentos assim como outros que não se identificam a priori com nenhum movimento (Georges Seurat, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Richard Estes, Chuck Close, Gerhard Richter e Amílcar Packer). Todos esses dados foram paulatinamente cotejados com a prática de ateliê, procurando-se assim garantir também a continuidade do processo e sua permanência no contexto contemporâneo.

ABSTRACT

This research project comprises my personal pictorial production from the year 2005 to the year 2007, and also the theoretical reflection involving the presentation of concepts and historic references which capacitate the making of their records and analysis.

By the instauration of this pictorial work I seek out to accomplish a visual poetics investigation concerning the visual interferences and noises that emerges from the imagetic transpositions between the video imagery to the medium of the painting. These transpositions bring out specific semantics implications that are in evidence here because of the increasing detachment of the direct perception, and the dissolution of the informational content of the images that were originally appropriated and then transformed by the process of this research.

All the paintings were executed on a canvas all made up of a metallic material, with identical sizes of 94 x 194 cm, and the only utilized medium was the acrylic painting. The appearance of the finished paintings are visually ambiguous, establishing a visual reference that recalls the photographic image of a cinematographic movie exhibited by the television. But, at the same time, they have a kind of a faded, discoloured look, that causes to the image a dissociation from the restrict photographic illusion of depth.

In the course of the writing of this dissertation, a series of theoretical concepts related to the perception of the cinematographic imagery (AUMONT, BENJAMIN), the photographic imagery (VIRILIO, BARTHES, SONTAG, DUBOIS), the video imagery (MACHADO) and the medium of painting (FISCHER, LASCH, TASSINARI, MCCARTHY, LUCIE-SMITH, DANTO), and some historical references (Neo-Impressionism, Pop Art, Superrealism) that include some few artists that are standouts of these art movements, as well some other that aren't related with no movement at all (Georges Seurat, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Richard Estes, Chuck Close, Gerhard Richter e Amílcar Packer). All this information were constantly confronted with the practice of

painting, with the practice of the studio, in a way to assure also the continuity of this process and its permanence in the contemporary context.

FICHA TÉCNICA DAS ILUSTRAÇÕES

- Figura 01** **Marta Penter**, *Memória V*, 2004 (óleo sobre tela)
- Figura 02** **Romanita Disconzi**, *TV-Ícone nº 2 - Mulher Gato*, 80 x 100 cm (acrílico sobre tela)
- Figura 03** **Romanita Disconzi**, *TV-Ícone nº 3 - Caetano*, 80 x 100 cm (acrílico sobre tela)
- Figura 04** **Chuck Close**, *Phil*, 274 x 213 cm, 1969 (acrílico sobre tela)
- Figura 05** **Chuck Close**, *John*, 254 x 228 cm, 1971-1972 (acrílico sobre tela)
- Figura 06** **Chuck Close**, *Lucas I*, 254 x 213 cm, 1986-1987 (óleo sobre tela)
- Figura 07** **Ricardo Mello**, *imersão noturna #047 (360 horas)*,
94 x 194 cm, 2005 (acrílico sobre chapa de metal galvanizado)
- Figura 08** **Amílcar Packer**, *Sem Título*, 1997 (fotografia a cores)
- Figura 09** **Jasper Johns**, *Bandeira*, 107 x 154 cm,
1954-1955 (encáustica, óleo e colagem sobre tela)
- Figura 10** **Robert Rauschenberg**, *Brace*, 152 x 152 cm,
1962 (óleo e serigrafia sobre tela)
- Figura 11** **Andy Warhol**, *Auto-Retrato*, 171 x 171 cm,
1966 (serigrafia e polímero sintético sobre nove telas)
- Figura 12** **Roy Lichtenstein**, *Retrato de madame Cézanne*,
172 x 142 cm, 1963 (magna sobre tela)
- Figura 13** **Richard Estes**, *Central Savings*, 91 x 122 cm, 1975 (óleo sobre tela)
- Figura 14** **Gerhard Richter**, *Atlas (visão geral da obra exposta)*,
1964- (painéis com recortes diversos)
- Figura 15** **Gerhard Richter**, *Atlas (Folha 8)*, 1962

- Figura 16** **Gerhard Richter**, *Atlas (Folha 86)*, 1969
- Figura 17** **Gerhard Richter**, *Atlas (Folha 93)*, 1970
- Figura 18** **Ricardo Mello**, *arquivamento (visão geral da obra exposta)*, 2006
(cinco painéis com três tiras fotográficas verticais cada, mesa de luz, *slides* e lupa)
- Figura 19** **Ricardo Mello**, *arquivamento (visão geral da obra exposta)*, 2006
(cinco painéis com três tiras fotográficas verticais cada, mesa de luz, *slides* e lupa)
- Figura 20** **Ricardo Mello**, *arquivamento (quadro 4)*, 97 x 61 cm,
2006 (painel com três tiras fotográficas verticais coloridas)
- Figura 21** **Ricardo Mello**, *arquivamento (quadro 3)*, 97 x 61 cm,
2006 (painel com três tiras fotográficas verticais coloridas)
- Figura 22** **Ricardo Mello**, *imersão noturna #047 (360 horas) – foto do processo*,
94 x 194 cm, 2005 (acrílico sobre chapa de metal galvanizado)
- Figura 23** **Ricardo Mello**, *imersão noturna #047 (360 horas) – foto do processo*,
94 x 194 cm, 2005 (acrílico sobre chapa de metal galvanizado)

SUMÁRIO

RESUMO	4
ABSTRACT	5
FICHA TÉCNICA DAS ILUSTRAÇÕES.....	7
INTRODUÇÃO	11
I - UMA POÉTICA PICTÓRICA DE ACUMULAÇÃO E ADENSAMENTO	15
1.1 - ANTECEDENTES	15
1.2 - PRINCIPAIS ARTISTAS REFERENCIAIS	20
II - APORTES TEÓRICOS E DELIMITAÇÃO HISTÓRICA	27
2.1 - A ATITUDE PICTÓRICA ANALÍTICA E SUAS ORIGENS.....	27
2.2 - A ARTE POP E O FOTOREALISMO: O REALISMO CODIFICADO DA FOTOGRAFIA INSERIDO NO PLANO PICTÓRICO	31
2.2.1 - A realidade iconográfica e fotograficamente codificada Pop Arte	31
2.2.2 - Desdobramentos da lógica fotográfica na pintura: o movimento do Fotorealismo e a retórica metafórica	36

2.3 - A SEMÂNTICA DA IMAGEM UTILIZADA.....	48
2.3.1 - Apropriações fotográficas: O ponto predecessor ao trabalho pictórico	48
2.3.2 - Imaginário Pessoal: A imagem cinematográfica no vídeo	52
III - ESPECIFICIDADE DA PRODUÇÃO PROPOSTA	61
3.1 - A MINUCIOSA LENTIDÃO DO FAZER.....	61
IV - CONCLUSÕES E POSSIBILIDADES INCONCLUSAS.....	71
ANEXOS.....	74
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	86
Geral	86
Específica.....	89

INTRODUÇÃO

A pesquisa “*Interferências entre Transposições - Uma Poética Pictórica de Acumulação e Adensamento de Imagens Videográficas*” foi desenvolvida no Mestrado em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Essa pesquisa abrange os meios da fotografia, como produtor das imagens que foram, através de um minucioso processo de trabalho, fielmente pintadas, e da pintura (como resultado final) em suas intersecções, e tem como principal referencial nessa práxis o movimento do Fotorealismo.

Percorre-se no processo de trabalho o caminho contrário da história da tecnologia, mas se valendo dela. Assim, as transposições aqui escolhidas abrangem objetivamente três tipos distintos de linguagens imagéticas: a videográfica, a fotográfica e a pictórica. E envolvem duas etapas processuais: a primeira etapa compreende a imagem do vídeo (eletrônica) transposta para a imagem fotográfica (química) através da obtenção de uma fotografia, com filme de *slides*, da tela da televisão. Na segunda etapa, a imagem do *slide* fotográfico – obtida na etapa anterior – é projetada sobre um suporte metálico e transposta então para a linguagem pictórica através de um vagaroso trabalho manual.

Foram tomados como determinantes então, ao longo do texto a seguir, esses aspectos e suas respectivas imbricações históricas e conceituais, assim como suas decorrentes implicações semânticas.

Porém, apesar de não ignorar de todo as outras implicações semânticas (igualmente diluídas) que são relativas aos textos que se inserem nas pinturas sob a forma de legendas de vídeo, e mesmo procurar tocar eventualmente nesse assunto na medida em que este foi se colocando como pertinente às fronteiras dessa pesquisa e aos seus limites conceituais, atesto que tais aspectos (letras e informações textuais no plano pictórico) foram identificados e deliberadamente tomados como subjacentes ao foco principal, isto é, a transposição da imagem apropriada e suas respectivas interferências visuais, sem haver de minha parte

qualquer intenção consciente e direta de incutir, expressar e trabalhar sentidos e inferências pessoais de cunho estrita e eminentemente narrativo e literário nas pinturas. Em verdade, primo pela direção oposta. Esses sentidos – essa semântica – existem claro, mas são derivados exclusivamente da imagem originalmente apropriada, e, ao longo do processo, são crescentemente “abafados” e negados visualmente. E, apesar da escolha e edição dessa imagem passar invariavelmente pelos meus critérios, a principal intenção é a de perder o controle sobre a composição e narrativa imagética, e deixar assim sua semântica “em aberto” e propositalmente diluída.

O título principal da presente proposição advém do núcleo da mesma e contém de modo latente as suas questões fundamentais. De acordo com o Dicionário Aurélio, “**Transposições**” é relativo a “*transpor*”, que significa “*pôr em lugar diferente*”, “*inverter a ordem*”. “**Entre**” pode significar “*intervalo que separa as coisas umas das outras*” e “**Interferência**” entende-se como “*ação de um fenômeno sobre outros*”. Nesse sentido, o título da pesquisa pode ser entendido como “*ações dos fenômenos existentes nas passagens de uma imagem por entre as mídias do vídeo, fotografia e pintura respectivamente, no intervalo da inversão de uma ordem historicamente pré-determinada*”. O que é um resumo condensado e objetivo dessa pesquisa.

Meu intuito principal é o de trabalhar de forma sistemática na poética descrita acima as transposições imagéticas entre o vídeo, a foto e – seu destino final – a pintura. Empreguei, para tal finalidade, imagens recortadas de cenas cinematográficas em vídeo através do processo de *apropriação* e intermediação da fotografia. Procurei investigar, no âmbito da prática, as interferências sintáticas e a diluição de aspectos semânticos que esse processo implica no produto final (pintura). Tive igualmente como objetivo verificar em paralelo a pertinência da possibilidade pictórica aqui proposta frente ao cenário contemporâneo que se coloca das diferentes mídias inseridas no campo da arte.

Esse processo poético procura também colocar em causa a visualidade do imaginário instituído pela sistemática do cinema em suas percepções midiáticas atuais, efetivando para tal uma inversão do *paradoxo lógico* das imagens, paradoxo esse

identificado pelo teórico francês Paul Virilio. Busco ainda explorar as diferentes noções de percepção da realidade nos entremeios dessas transposições imagéticas.

No primeiro capítulo efetuo inicialmente um resgate dos meus antecedentes, recuperando cronologicamente meus trabalhos anteriores pelo viés dessa pesquisa, assim como os principais artistas referenciais que determinaram e auxiliaram no sentido de que a pesquisa se definisse em seus termos particulares.

No segundo capítulo empreendo um levantamento histórico ao longo de alguns momentos pontuais na história da arte – tendo sempre em vista as propriedades intrínsecas a esse trabalho. Além da visão de cunho histórico, também busquei aporte no campo da filosofia da arte (Arthur Danto) para estabelecer uma breve reflexão sobre as propriedades inerentes à retórica da imagem fotográfica apropriada e disposta no plano pictórico.

Ainda nesse mesmo capítulo trato sobre as questões relativas à semântica do tipo de imagem utilizada para sofrer as transposições já mencionadas. Nesse sentido, discuto a práxis da apropriação e da fotografia, que envolvem minha metodologia específica de trabalho. Emprego como ponto de partida dessa reflexão a minha prática de apropriar-se das imagens cinematográficas exibidas pelo vídeo.

Assunto que leva ao tópico tratado a seguir: os significados e implicações semânticas da imagem cinematográfica, mais especificamente, a imagem cinematográfica visualizada no vídeo. Considerarei para isso o que Jacques Aumont chama de “impressão de realidade”. Também elaborei uma expressão, no sentido de atender às necessidades discursivas de minha poética, chamada de “filme-excesso”. Além disso, apresento uma breve consideração relativa à imagem videográfica e suas propriedades intrínsecas.

E, por fim, o terceiro capítulo apresenta a chegada da imagem – anteriormente captada pelo meio fotográfico – na pintura. Nesse capítulo procurei contemplar fundamentalmente os aspectos que envolvem o processo prático do meu fazer pictórico na esfera desta pesquisa.

I. UMA POÉTICA PICTÓRICA DE ACUMULAÇÃO E ADENSAMENTO

1.1 - ANTECEDENTES

A possibilidade de empregar a técnica do fotorealismo para desenvolver algo na área da pintura descortinou-se concretamente logo após a conclusão de meu bacharelado em artes visuais na UFPel (Universidade Federal de Pelotas).

O período que começa no ano de 2003, e vai até o início de 2005, foi dedicado ao aprendizado da técnica da pintura. Da pintura fotorealista, mais especificamente. Desde então, foram centenas de horas de trabalho em uma sala escura, pintando imagens fotográficas a partir da projeção de *slides*.

Cabe aqui uma consideração em relação ao trabalho de Marta Penter (figura 01), uma produção que teve certa influência sobre meu trabalho nesse momento. É particularmente interessante o modo como a artista trabalha fotografias que se apropria transpondo-as para a pintura. Ainda sobre o trabalho da artista, Maria Amélia Bulhões (2004) faz algumas considerações pontuais sobre seu trabalho, como o fato de que ela “trabalha de uma maneira intimista sobre memórias que não são suas. As fotos que utiliza como base visual para sua criação não fazem parte do seu passado pessoal, são fragmentos do passado coletivo de uma comunidade social”.

A pintora trabalha na pintura a óleo sem utilizar cores, apenas preto e branco. A este respeito Bulhões pontua: “O uso que faz dessa escassez de recursos reforça o conceito de transferência dos meios, aproximando sua pintura da fotografia mais tradicional.”

As pinturas nos Anexos 1, 2 e 5 constituem o resultado de minhas tentativas, do período de 2003 ao início de 2005, de dominar uma técnica fotorealista. Esses trabalhos originaram-se de variados *slides* (que continham antigas fotografias de domínio público e algumas fotos de minha autoria) que selecionei visando exclusivamente esse 'aprendizado' de uma maneira progressiva, em uma complexidade crescente.



Figura 01
Marta Penter
Memória V, 2004

Ao longo desse tempo, desenvolvi e aprimorei uma técnica específica cujo alicerce é agora trazido à tona – e deliberadamente explicitado – nas pinturas resultantes dessa pesquisa. Refiro-me aqui às veladuras. Ou seja, a sistemática de aguadas e inúmeras camadas sucessivas (mostrada nos Anexos 3 e 4) que era anteriormente ocultada pela finalização da pintura com camadas finais de tons mais pesados e pelo acréscimo de preto intenso que davam à pintura o efeito de uma ilusão fotográfica. As veladuras acabaram, pelo processo dessa pesquisa, tornando-se mais aparentes, ao invés de permanecerem ocultas.

Há nesse percurso um desenvolvimento análogo ao do artista americano Chuck Close e seu sistema de *grid*, de rede, que o pintor usa para transpor imagens de fotografias para a pintura. Nos primeiros anos quando Close começou a trabalhar com pinturas fotorealistas estas ocultavam o sistema que era responsável pela sua elaboração, sendo assim ilusórias em sua aparência fotográfica.

Contudo, com o passar dos anos, Close começou a incorporar esse sistema de rede no resultado final da pintura. Ou, como afirmou o pintor numa entrevista:

Acho que a maioria das pinturas é um registro das decisões que o artista fez. Eu talvez simplesmente tenha deixado-as mais aparentes do que outros, e mais aparentes do que eu deixei nas minhas pinturas mais antigas, quando eu trabalhava então no sentido de fazer uma superfície contínua, ainda que a pintura fosse construída a partir de unidades.¹

Ainda além dessas influências que determinaram as características relativas à técnica que emprego nas pinturas, outro referencial significativo e determinante nesse percurso foi o da pesquisa de doutorado intitulada “Pintura Pós-TV”, de autoria de minha orientadora Romanita Disconzi.

Entre 2004 e 2005 o contato que tive com as pinturas (figuras 02 e 03) e as teorias elaboradas por Disconzi foram de grande importância no tocante a escolha da temática que viria a ser utilizada aqui. A artista transpõe para a pintura imagens retiradas da televisão, constituindo assim:

(...) uma reflexão do meio eletrônico utilizando uma técnica artesanal com a apropriação de elementos culturais díspares, que vai de ponta a ponta, da alta tecnologia da imagem a (...) um método artesanal que alude à sintaxe televisiva, (...) reagindo a ela, com outro meio, que dá

¹ Livre tradução de: “I think most paintings are a record of the decisions that the artist made. I just perhaps make them a little clearer than some people have, and clearer than I did with my earlier paintings where it was all smushed together to make a continuous surface, even though it was built out of units”. (CLOSE, 2002)

não só o instrumento, mas também o distanciamento necessário, uma perspectiva adequada para melhor exercitar a análise e compreensão da natureza e da estrutura dos efeitos culturais e psicológicos da tecnologia eletrônica da imagem. (DISCONZI, 2002)

E é justamente no emprego de imagens provenientes de uma televisão que o aspecto reticulado de minhas pinturas diverge radicalmente do sistema de *grids* de Close, desvelando através da sintaxe pixelada sua origem e significação. Nessa pesquisa esse aspecto – diferentemente de uma particularidade do processo pictórico que se apropria de uma foto, como é o caso de Close – deixa transparecer e evidencia um dos meios pelo qual a imagem passou (a televisão).

Divergências também existem no caso da influência exercida pelo trabalho de Disconzi (2002). A artista emprega o que chama de *pinclada icônica*: “um signo indicial (...) que se iconiciza, pois a marca do pincel é sua principal feição”. Enquanto que, em minhas pinturas, utilizo uma técnica decorrente do fotorealismo e busco o que chamo de *mínima interferência pessoal possível* (expressão que explico no capítulo a seguir). De fato, nas telas de Romanita “tanto as cores, como a forma das figuras fotográficas são transcritas para a tela obedecendo a um processo de interpretação poética, não mecânica, mas vinculada basicamente à intervenção da mão.”.



Figuras 02 e 03 – Romanita Disconzi
TV-Ícone nº 2 - Mulher Gato
TV-Ícone nº 3 - Caetano

1.2 - PRINCIPAIS ARTISTAS REFERENCIAIS

A pintura é considerada aqui – de maneira semelhante que para o pintor alemão Gerhard Richter² – como um meio que frente a uma miríade de outros meios visuais contemporâneos (como a fotografia, o computador ou impressões a laser) é dotado de uma linguagem muito própria e específica. O meio pictórico é entendido nessa pesquisa, em coerência com as teorias de Alberto Tassinari, como um anteparo³ para a elaboração inexoravelmente *personalizada* da imagem *despersonalizada* que é empregada nesse processo (a foto do vídeo).

Toma-se também como exemplo desse tipo específico de abordagem pictórica as pinturas que Chuck Close realizava de rostos (figuras 04 e 05), a partir das quais podemos concluir que ele não é de fato um retratista (que estaria interessado em captar na pintura uma imagem direta do mundo “real”), mas sim um pintor de natureza morta, cujo assunto são impressões fotográficas.

O emprego de uma técnica pictórica que deriva do movimento do Fotorealismo justifica-se pelo meu interesse em realizar nesse processo uma apropriação friamente executada de uma imagem que traz consigo suas anteriores e inerentes transformações (entre os diferentes métodos de captação de imagem empregados nessa pesquisa).

² “O interesse de Gerhard Richter é na pintura como um meio. Perguntar o que exatamente a pintura pode representar implica em questionar o significado do tema, e mais uma vez – dado os temas próprios de Richter – a questão aborda o mundo real, o mundo moderno”.

Livre tradução de: “Gerhard Richter’s interest is in painting as a medium. Asking what exactly painting can depict implies questioning the meaning of the theme, and once again – given Richter’s own themes – the question embraces the real, modern world.” (FISCHER, 2001, p. 15)

³ Tassinari identifica no espaço moderno da pintura – que, segundo o autor, predomina até os dias atuais – uma junção da obra com o espaço do mundo em comum: “(...) um espaço em obra assume, para a pintura, a figura de anteparo sobre o fundo do espaço do mundo em comum (...)” (TASSINARI, 2001, p. 51)



Figura 04 – Chuck Close, *Phil*, 1969



Figura 05 – Chuck Close, *John*, 1971-72

Essa técnica distingue-se desse modo de uma elaboração e composição formalista no espaço pictórico, na qual estariam em evidência a pincelada, o gesto, a fatura pictórica ou a textura da tinta⁴. Prima-se aqui, ao contrário, pelo **mínimo de inferências pessoais possíveis** na execução pictórica.

Contudo, de maneira similar ao que acontecia no processo de trabalho de Chuck Close e dos pintores fotorealistas como um todo, é notoriamente impossível realizar manualmente uma cópia pictórica absolutamente precisa da imagem fotográfica original.

⁴ Como foi o caso, por exemplo, dos pintores ligados ao movimento do Expressionismo Abstrato na década de 50 (tais como Jackson Pollock, Willem de Kooning, Robert Motherwell, entre outros). Ou, como também foi o caso no Brasil de diversos artistas ligados aos movimentos do Concretismo e NeoConcretismo (tais como Waldemar Cordeiro, Hélio Oiticica e Wyllys de Castro).

De fato, não é meramente a habilidade técnica que torna Close interessante como artista, mas a inevitável lacuna entre a simulação e a realidade – mesmo se essa “realidade” é ela mesma um simulacro.

(...) sua intenção é a de reproduzir o original tão fielmente quanto possa. Mas, contudo, ao fazer essa afirmação ele é forçado a admitir que haverá uma área de diferença, mesmo que desprezível, entre o que ele intencionava fazer e o que ele realmente faz. Essa pequena discrepância é suficiente para animar suas pinturas, para dar vida a elas como trabalhos de arte.⁵

De fato, o pintor invariavelmente infere suas marcas pessoais, por maior que seja o esforço para que isto não aconteça. E é justamente por essa mínima inferência que eu primo em meu processo poético. Com todas as implicações semânticas que essa sistemática traz consigo.

Para além dos pontos em comum de meu trabalho com a obra de Close devo fazer uma ressalva quanto à importante distinção semântica que as similitudes sintáticas revelam. Pois, como afirma o teórico Richard Wollheim (2002, p.17): “(...) duas pinturas podem ter a mesma propriedade, aliás, podem ter a mesma propriedade geral, ou forma geral, e em ambas isso pode ocorrer de modo essencialmente diferente, ou com intenções radicalmente distintas.”

O teórico Arthur Danto também sustenta essa idéia no primeiro capítulo de seu livro “*A Transfiguração do lugar-comum*” ao apresentar o exemplo hipotético de uma exposição de diversos quadros vermelhos, de mesmo tamanho e do mesmo vermelho, mas realizados por diferentes pintores, de diferentes épocas e com motivações totalmente distintas.

⁵ Livre tradução de: “In fact, it is not merely the technical skill of the performance which makes Close interesting as an artist, but the inevitable gap between the simulacrum and the reality – even if this “reality” is itself a simulacrum. (...) he wants to reproduce the original as closely as he can. But, nevertheless, in making this statement he is forced to admit that will be an area of difference however slight, between what he sets out to do and what he actually accomplishes. This tiny discrepancy is enough to animate his paintings, to give them life as works of art” (LUCIE-SMITH, 1981, p. 466)



Figura 06 – **Chuck Close**, *Lucas I* (detalhe), 1986-87



Figura 07
imersão noturna #047 (360 horas)
(detalhe), 2005

De fato, uma análise mais detalhada que considere a razão do resultado estético de cada um desses trabalhos, gerado pelas diferentes intenções de cada artista, demonstra suas particularidades distintas. No caso de Close, o quadriculado da imagem deriva de sua trajetória peculiar, isto é, da maneira como faz com que seu processo pictórico específico de cópia da fotografia (efetuado através de uma grade) venha a emergir no resultado sintático da pintura final. Já no caso da pintura “imersão noturna #047” o quadriculado deriva diretamente da codificação pixelada própria da imagem videográfica que foi fielmente transposta para a pintura, uma vez que procurei copiar a fotografia do vídeo inferindo o mínimo possível de manipulação pictórica.

As legendas textuais que são transpostas para as pinturas tal como foram captadas nas fotografias vem ao encontro da mesma intenção conceitual citada acima. Ou seja, o objetivo principal pretendido com as legendas vertidas para a superfície

pictórica é reforçar visualmente a origem daquela imagem (um filme cinematográfico exibido numa televisão com o auxílio de um videocassete). E, claro, obedecem, tal como todo o resto da imagem fotográfica, à minha práxis de apropriação – e são posteriormente transpostas para a pintura tal como as identifico na foto, sem incutir propositadamente nenhuma alteração.

A partir dessa atitude, fica evidente o motivo de, em seus resultados finais, as pinturas apresentarem tanto a figura como o texto precisamente do mesmo modo uniforme, uma vez que o tratamento pictórico foi exatamente o mesmo em cada pixel que compõe a imagem. Ou seja, o texto funciona, claro, como um texto que é (parcialmente) legível – porém, repercute em sua semântica a mesma idéia de diluição do conteúdo narrativo presente na imagem pintada – e, ao mesmo tempo, como figura.

Ou, como também atesta em sua dissertação de mestrado o artista e pintor Lauer Nunes dos Santos (1997, p.9) – que pesquisou as relações existentes no seu trabalho entre os textos que eram configurados no plano pictórico e a própria pintura como obra autônoma:

O que constatamos, neste caso, é que os conceitos de imagem e texto não se excluem estabelecendo uma oposição, mas, ao contrário, cruzam-se em diversos pontos. A imagem não exclui de seu interior o texto que a constitui tanto como elemento plástico, como enquanto signo. Da mesma maneira, o que torna sua compreensão possível é a capacidade de interpretação dessas imagens por uma conceituação lingüística através da articulação de um texto externo.

Dando seguimento a essa linha de raciocínio relativa a imagem fotográfica apropriada que explicita e sublinha a importância da identificação de sua origem e transposição fiel e friamente efetuada através dela do vídeo para a pintura, o teórico Arthur Danto (2005, p.52), no mesmo livro supracitado, relata a impressão de Narciso ao se deparar com seu reflexo:

Os rapazes de reflexo, supõe Narciso, não são verdadeiros rapazes, mas simulacros, e assim ele descobre espontaneamente um predicado ('de-reflexo') que, quando ligado a um sujeito, não produz as inferências que os predicativos normalmente ligados aos sujeitos produzem – rapazes gordos são rapazes, rapazes esguios são rapazes, mas rapazes-de-reflexo não são rapazes

É possível pensar minhas pinturas desta forma: um **filme-de-reflexo**. A pintura (ou a foto) de um *still* videográfico não é um verdadeiro fragmento do vídeo, mas sim um simulacro.

Com a transposição final da apropriação fotográfica para o meio pictórico sublinham-se da maneira mencionada acima os confrontos e relações existentes entre o sujeito e a interface eletrônica do vídeo (passando pela fotografia).

Um artista que explora criticamente no seu trabalho a interface do vídeo em relação à fotografia é Amílcar Packer, que

(...) apresenta fotografias retiradas da TV, feitas a partir dos registros em vídeo de performances realizadas em ambientes construídos. (...) As cores saturadas, resultado da somatória e do acúmulo das diversas etapas do processo de construção da imagem, apontam para a perspectiva sobre a qual o artista se debruça. Trata-se de um questionamento sobre o ser humano enquanto ser histórico-cultural-psicológico, e sobre as diversas estruturas que o circundam. (TREVISAN, 2005).

Entretanto, ao contrário das fotografias de Packer, as imagens que dão origem às minhas pinturas apresentam algo que não experienciei diretamente: o referente não é o meu corpo ou o seu entorno vivencial, mas sim o ato de assistir ao que chamo de “filme-excesso” (ver sub-capítulo **2.3.2**).

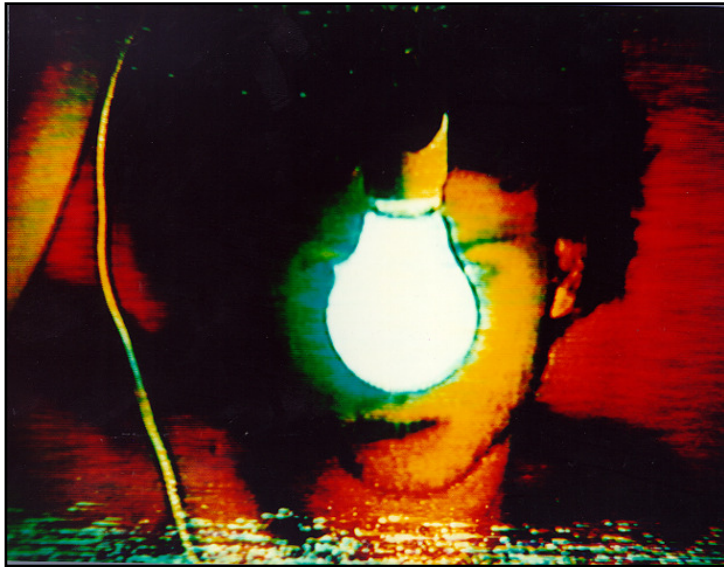


Figura 08
Amílcar Packer
Sem Título, 1997

Outra característica fundamental da imagem televisiva, que é posteriormente transferida dessa etapa do trabalho para a pintura, é o forte apelo tátil de sua malha de pixels. Esse aspecto é o responsável por fazer com que a pintura, apesar de sua textura física lisa e plana, tenha um considerável apelo visual tátil.

Dessa maneira coloco em causa no resultado final do processo de trabalho todas as transposições imagéticas, agora condensadas em um objeto híbrido, que apresenta de modo latente uma gama de possíveis significados únicos e peculiares.

II. APORTES TEÓRICOS E DELIMITAÇÃO HISTÓRICA

2.1 - A ATITUDE PICTÓRICA ANALÍTICA E SUAS ORIGENS

Ao iniciar esse levantamento de cunho histórico, que pretende proporcionar o embasamento teórico em relação à delimitação histórica da presente pesquisa, devo lembrar que o mesmo se origina a partir de minha prática e não tem a intenção de constituir uma pesquisa histórica exaustiva sobre a totalidade dos movimentos artísticos e aspectos aqui mencionados. Assim, os artistas e movimentos estudados são aqueles que influenciaram determinadamente o processo de elaboração das minhas pinturas, e foram seminais no processo de geração das mesmas.

Com efeito, a metodologia do processo pictórico empregado nessa pesquisa encontra suas raízes históricas mais profundas no movimento do final do século XIX e início do século XX chamado de neo-impressionismo. É lícito fazer tal afirmação ao considerarmos as semelhanças metodológicas entre o tipo específico de atitude que tenho perante o processo de pintar e o processo dos pintores neo-impressionistas, em particular Georges Seurat e Paul Signac.

O aspecto histórico que se colocou como maior fator de contribuição na constituição de minha prática pictórica é a abordagem tecnicista que o movimento tinha da pintura como um código, e não os seus repertórios formal ou iconográfico. Isto é, os aspectos técnicos que compõe essa pesquisa são devedores inegáveis do *modus operandi* desses artistas.

Dois aspectos constituintes de meu trabalho remontam, de fato, a esse tipo particular de atitude do pintor em relação ao seu meio, que foi mais intensa e claramente explorada por estes pintores neo-impressionistas. Essa atitude, denominada pelo teórico

Filiberto Menna como uma atitude analítica, traduzia-se nesse período correspondente ao neo-impressionismo pela observação das leis da cor, o uso exclusivo das cores puras em suas palhetas e o equilíbrio metódico dos elementos que regia o processo pictórico destes artistas.

E é precisamente essa atitude analítica que, ao ser trazida ao campo da pintura de um modo bastante pontual e específico por esses artistas, iria posteriormente reverberar pelos processos de inúmeros pintores e escultores ao longo do século XX, chegando até os dias atuais como herança processual. Como atesta Menna:

Conceitualismo, nova pintura e nova fotografia orientam suas investigações em uma mesma direção fundamental, e ainda que possuam procedimentos e características próprias, encontram seu denominador comum na atenção que compartilham por problemas de linguagem e de especificidade disciplinar de seus respectivos campos operativos. O artista adota **uma atitude analítica**, desloca os procedimentos, do plano imediatamente expressivo ou representativo, para **um plano reflexivo de ordem metalingüística**, engendrando um discurso sobre a arte, ao mesmo tempo em que, de maneira concreta, faz arte. Admite atuar em um âmbito estritamente disciplinar e **instaura o problema da transferência** sobre as bases sistemáticas de seus instrumentos lingüísticos próprios. (...) o intelecto humano, antes de refletir sobre o mundo, tem que refletir sobre si mesmo e comprovar suas capacidades e processos inerentes.⁶

⁶ Livre tradução de: "Conceptualismo, nueva pintura y nueva fotografia orientan la investigación em una misma dirección fundamental, aunque por medio de procedimientos de características propias, hallando su denominador común em la atención común por los problemas del language y de la especificidad disciplinar de los campos operativos respectivos. El artista adopta **una actitud analítica**, desplaza los procedimientos, del plano inmediatamente expresivo o representativo, a **un plano reflexivo de orden metalingüístico**, empeñándose en un discurso sobre el arte, en el mismo momento en que, de una manera concreta, hace arte. Admite operar en un ámbito estrictamente disciplinar y **plantea el problema de la transferencia** sobre las bases sistemáticas de sus instrumentos lingüísticos propios. (...) el intelecto humano, antes de reflexionar sobre el mundo, ha de reflexionar sobre si mismo, ha de comprobar sus facultades propias y sus propios procesos." (MENNA, 1977, p.10-12, grifos meus)

Apesar de, a exemplo dos pintores neo-impressionistas, eu utilizar um método rigoroso e analítico em meu processo, os objetivos são distintos. Procuro aqui realizar uma pintura que põe em questão justamente uma técnica específica de se efetuar transposições imagéticas a partir de determinados meios. Ou seja, busco elaborar uma pintura que coloca em causa um tipo específico de reprodução imagética. Uma pintura que se faz índice da fotografia ao configurar no plano pictórico o rastro da projeção do *slide* fotográfico. Ademais, uma foto – e não o mundo “real” e diretamente observável – é de fato o objeto de minhas pinturas.

Pinto de acordo com um método concebido a partir de noções do movimento fotorealista (como explicitado no sub-capítulo **1.1**) e que serve aos propósitos do tipo de pintura que elaborei nessa pesquisa. Meu protocolo pictórico (explicado em detalhes no capítulo **3**) apresenta características similares às do neo-impressionismo. Mas deve-se observar que, apesar de seus pontos em comum no que tange a aspectos práticos, a motivação e intenção conceitual por trás de cada um são diferentes.

Ou seja, aqueles pintores ocupavam-se com questões da cor e da luz no processo de captar uma imagem através da pintura, levando adiante os preceitos desenvolvidos anteriormente pelos pintores impressionistas (sendo que estes, por sua vez, não se preocupavam em seguir um método científico ou de sistemática rigorosa).

Minhas preocupações e motivações são outras, e não envolvem um estudo relativo aos princípios da cor ou da luz na pintura, nem a captação de uma imagem visualizada no mundo exterior. O objeto de minhas pinturas é a fotografia do vídeo (como demonstro e analiso no capítulo **2.3**).

De todo modo, há ainda uma outra influência latente nelas que deriva diretamente do trabalho de Seurat no que tange a uma relação histórica existente entre o meio pictórico e a televisão. Relação esta que é justamente inaugurada a partir da obra do pintor uma vez que a mesma pode ser considerada como precursora do princípio televisivo, pois suas pinturas remetem

prospectivamente à imagem eletrônica do vídeo e seus pixels. Como identifica Romanita Disconzi (1991, p.66) em sua tese de doutorado:

Com o Pontilhismo, o que Seurat cria é um processo, um sistema de pintar, que tem seu ponto principal de interesse no método de construção da imagem, mediante sua estruturação a partir de seus elementos constitutivos elementares enquanto imagem pictórica: as pinceladas. Sua visão, nesse sentido, é prospectiva em relação à imagem da TV, que também se delineia a partir das unidades estruturais de seu código, os "pixels".

A ambigüidade visual que as pinceladas instauram no trabalho dessa pesquisa, referente à representação sintática da imagem, é também outro ponto de influência e convergência com a pintura de Seurat. Pois, ao mesmo tempo em que ambos os casos instituem um espaço de profundidade visual, explicitam a superfície feita de múltiplas e pequeninas unidades na qual foram estruturadas. Ou, como também afirma Disconzi (1991, p. 27):

Os pontos criam um espaço de profundidade, mas também levam a ver a imagem como uma superfície estruturada, feita de unidades superpostas na tela. Essa observação torna evidente a similaridade dos métodos de Seurat e os da construção eletrônica da imagem.

No caso de minhas pinturas tal aspecto de ambigüidade é diretamente decorrente da trama dos pixels oriunda da televisão, e tem como intenção principal revelá-la, fazer com que essa informação transpareça no resultado final.

2.2 - A ARTE POP E O FOTOREALISMO: O REALISMO CODIFICADO DA FOTOGRAFIA INSERIDO NO PLANO PICTÓRICO

Os sub-capítulos que seguem abaixo entremeiam aspectos essenciais para essa pesquisa da pintura e da fotografia nas artes visuais, e suas respectivas imbricações históricas e conceituais. Assim como algumas das implicações semânticas decorrentes dessas imbricações.

O propósito aqui é dar continuidade ao resgate dos procedimentos pictóricos, que coexistem nas pinturas dessa pesquisa, por um viés histórico, nos limites que interessam ao foco do meu trabalho. Trata-se de uma tentativa de esclarecer onde estão historicamente enraizados estes fundamentos.

2.2.1 - A realidade iconográfica e fotograficamente codificada da Pop Arte.

Como identifica o teórico Alberto Tassinari no livro “O espaço moderno”, a idéia pré-moderna da pintura como uma janela transparente que dá a ver um espaço ilusório cede irremediavelmente lugar a idéia do plano pictórico como se tratando de um anteparo no mundo em comum sobre o qual o pintor agrupa matéria. A partir daí, o espaço do plano pictórico não compreende

mais – apenas – um espaço visual ilusório instituído como uma janela no quadro, este passa a englobar seus arredores diretamente adjacentes.

Jasper Johns e Robert Rauschenberg são artistas fundamentais na mudança de paradigma na abordagem figurativa e espacial da pintura. Os dois pintores retornam à figuração no momento após esta ter sido aparentemente banida da pintura.



Figura 09 – Jasper Johns, *Bandeira*, 1954-55



Figura 10 – Robert Rauschenberg, *Brace*, 1962

É importante notar que tal retomada não rompe de fato com a lógica pictórica modernista identificada e instituída pelo influente crítico Clement Greenberg, que primava pela ênfase no plano bidimensional da pintura⁷, pois as imagens que estes artistas empregam são entendidas como sistemas icônicos originalmente planos que são naturalmente integrados à planaridade do meio pictórico (no trabalho de Johns). Ou seja, o caso não é o de um retorno ao modelo ortodoxo de perspectiva renascentista aplicado na construção pictórica, mas sim o de a pintura começar a abranger também a prática da apropriação e, por conseguinte, uma lógica representacional codificada inerente ao meio fotográfico (no trabalho de Rauschenberg):

No contexto de revisão das linguagens abstratas, ensaiado no começo dos anos 50, não deixa de ser significativo que Robert Rauschenberg faça irromper a imagem na superfície da tela graças ao uso de fragmentos fotográficos, derivados de revistas, de fotografias refotografadas ou de própria autoria. (FABRIS, 1998, p.291)

Esse ponto fundamental de mudança na história da pintura teve seus desdobramentos posteriores no movimento da Pop Arte, fazendo com que a pintura se aproximasse ainda mais da lógica visual mecanicista do dispositivo fotográfico.

Pois se em Johns ou em Rauschenberg ainda é possível identificar elementos próprios da sistemática pictórica relativa ao Expressionismo Abstrato, nos artistas pertencentes ao movimento da Pop Arte tais elementos, quando emergem, despontam unicamente num sentido irônico.

⁷ “A arte realista, ilusionista, tinha dissimulado os meios, usando a arte para esconder a arte. O Modernismo usou a arte para chamar a atenção para a arte. As limitações que constituem os meios de que a Pintura se serve – a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades da tinta – foram tratadas pelos mestres antigos como fatores negativos que só podiam ser reconhecidos implícita ou indiretamente. A pintura moderna veio a considerar tais limitações como fatores positivos que devem ser reconhecidos abertamente. (...) A superfície plana, a sua bidimensionalidade, era a única condição da Pintura não compartilhada com arte alguma, e, portanto, a pintura moderna orientou-se para essa bidimensionalidade de maneira inequívoca.” (GREENBERG, 2004, p. 98)

Pintores como Andy Warhol, Roy Lichtenstein, James Rosenquist, entre outros, levaram adiante a retomada iniciada por Rauschenberg e Johns, reinstituindo de vez a figuração no espaço da pintura. Mas – e é relevante para essa pesquisa que esse ponto seja ressaltado – o fazem de modo absolutamente distinto dos pintores realistas pré-modernos.

Os artistas da Pop Arte não re-estabelecem a pintura como uma janela transparente que dá a ver um espaço ilusório. Empregam-na como um anteparo para imagens que apropriam dos meios de comunicação de massa. Imagens fotograficamente codificadas.

Ou seja, estes pintores não trabalham com a realidade diretamente observável, a exemplo dos pintores impressionistas e neo-impressionistas, mas sim com imagens de segunda geração.

Os motivos de suas pinturas constituem-se de signos e não de coisas, representam o representado. As imagens fotográficas são configuradas por esses artistas no plano pictórico sem haver a intenção de projetar quaisquer sentimentos pessoais.

Quando um artista como Warhol, por exemplo, retrabalha as cores das imagens originais nas suas pinturas, na verdade, evidencia a captura anterior. Captura imagética que faz com que a figuração pictórica torne-se então simbólica, e não mais objetual como no realismo pictórico pré-moderno⁸. E isto mesmo quando se tratam de retratos.

⁸ “Embora a fotografia seja claramente identificável como matriz das operações pop, ela é, contudo, retrabalhada, ampliada, multiplicada, pintada com cores muitas vezes extravagantes, que só fazem sublinhar o caráter segundo dos ícones selecionados, sua dimensão simbólica e não mais objetual.” (FABRIS, 1998, p. 292)



Figura 11 – Andy Warhol, *Auto-Retrato*, 1966

De fato, nos retratos pintados por Andy Warhol podem ser identificadas diversas características enfaticamente fotográficas. A noção de realidade é aí exterminada numa instantaneidade fatal em função da valorização da imagem, que não capta a identidade do retratado: transforma-o em um objeto equivalente a qualquer outro. Esses retratos são uma fachada em que não existe nenhum ser por trás.

O artista demonstra nesses trabalhos a insignificância dos objetos a serem fotografados (inclusive se esses 'objetos' tratam-se de celebridades). Nota-se assim em suas pinturas uma ênfase no simulacro fotográfico.

Sendo que todos os aspectos acima estão fundamentalmente presentes nas pinturas que elaboro nessa pesquisa, é possível notar o quanto meu trabalho demonstra uma influência considerável – não somente do movimento do Fotorealismo, mas também – do trabalho de Warhol, Lichtenstein e do movimento da Pop Arte.

2.2.2 - Desdobramentos da lógica fotográfica na pintura: o movimento do Fotorealismo e a retórica metafórica.

De um modo geral, os artistas da Pop Arte continuam em seus processos uma ambigüidade crítica entre o mecânico e o manual. Andy Warhol, por exemplo, nomeou seu ateliê de “Factory” (Fábrica, em inglês), fazendo com que sua práxis de trabalho aludisse à rapidez e multiplicidade de produção de uma fábrica industrial. Além disso, Warhol também aderiu à prática da serigrafia, deixando de lado os materiais comumente associados à prática da pintura.

Tal ambigüidade crítica tornou-se ainda mais tensa na produção do movimento dos anos 70 que foi conhecido como Fotorealismo (também identificado por Phillippe Dubois e alguns teóricos pelo nome de Hiper-Realismo). Entre alguns dos pintores principais, identificados por teóricos como estando ligados ao movimento, estão – além de Chuck Close – Richard Estes e Ralph Goings, para citar apenas alguns.

Do ponto de vista dessa pesquisa, que busca lançar mão nos dias atuais de uma pintura que pinta uma foto, o Fotorealismo representa a culminação da imbricação técnica e histórica entre os meios da pintura e da fotografia. Nesse sentido, radicaliza a sistemática figurativa pictórica em sua aproximação intensificada com o meio da fotografia (aparente e superficialmente

correspondente à complexidade da realidade observável) ao transpor para o plano pictórico uma imagem fotográfica com todos os “defeitos” peculiares à construção imagética fotográfica (tais como uma série de assimetrias inexistentes e planos fora de foco característicos da *profundidade de campo*). Torna-se evidente então que

O objetivo do hiper-realismo não é a reprodução, mas a representação: continua se tratando em um Chuck Close ou um Richard Estes, de representar os meios de representação, em particular por uma acentuação dos elementos constitutivos desta. O hiper-realismo usa o excesso de mimetismo, o demasiado de evidência da representação. Acrescenta, torna excessivo. (...) O artista projeta o slide numa tela de um formato enorme e nela pinta a imagem projetada, desmesuradamente aumentada, forçando seus parâmetros e os códigos de representação – o *fou*, o grão, a luz – até fazer surgir o excedente real desta.” (DUBOIS, 1993, p.274)

Alguns teóricos que pesquisaram o movimento identificam, como sendo preceitos essenciais deste, características como: a elaboração exagerada dos parâmetros e códigos de representação de outro meio na pintura (como foi comentado acima), o interesse focado no processo e o meio pictórico como uma nova variação do objeto apropriado.

Apesar da aparente ruptura radical com a tendência abstracionista vigente na pintura da segunda metade do século XX, os pintores fotorealistas (a exemplo dos artistas da Pop Arte) não apenas mantiveram-se fiéis a planaridade pictórica (tratando cada setor do quadro como se fosse o centro de interesse, sem aplicar ênfase em nenhum deles e evitando explorar ou evidenciar a gestualidade, a textura, as pinceladas ou as características estilísticas) como ainda intensificaram a ambigüidade crítica mencionada no início desse sub-capítulo.

Isto porque além da conjunção de um processo bastante laborioso (peculiar à pintura fotorealista) aliado à sublimação dos aspectos de constituição matérica, as pinturas apresentam ainda um grande descaso com os temas, sendo que apresentam

temáticas predominantemente banais e ordinárias. Opera-se assim um “esvaziamento” que, nesse sentido, iria além no caráter de reducionismo e “esvaziamento” conceitual característico do movimento do Minimalismo (que sucedeu o Fotorealismo).

Dessa forma, considerando-se estas diversas ‘anulações’, um dos únicos aspectos que parece realmente importar para esses artistas é o processo do pintar. Como afirmou o pintor Malcolm Morley, que era um dos artistas identificado em determinado momento ao movimento, “Morley disse certa vez que não achava as figuras particularmente interessantes por si próprias. O que lhe interessava era o processo de fazer um equivalente pictórico – fazer a mão o que já havia sido feito tão eficientemente pela máquina”⁹. Os pintores fotorealistas recriam então na pintura uma imagem fotográfica, num processo que é eminentemente manual, mas ao mesmo tempo guiado por um artifício mecânico.

Além do processo do pintar que compreende a minuciosa elaboração desse tipo de pintura, o outro aspecto que se coloca como primordial para os fotorealistas é o meio pictórico implementando uma nova variação do objeto apropriado. Pois estes pintores “vêm estas telas, com sua deliberada falta de um estilo imposto e sua aparente dependência escrava da câmera, como uma nova variação sobre o tema da apropriação do objeto”¹⁰.

Uma vez que as pinturas fotorealistas apropriam-se, no plano pictórico, de fotografias, essas pinturas apresentam, portanto, uma retórica metafórica das imagens fotográficas e de toda a lógica inerente ao dispositivo.

Os conceitos de retórica e de metáfora na sistemática de apropriação realizada pela pintura são analisados a fundo por Arthur Danto no livro “*A Transfiguração do lugar-comum*”. Tais conceitos são trazidos aqui apenas na medida em que tangem mais diretamente aos aspectos pertinentes a essa pesquisa, sem a intenção de discuti-los de maneira mais aprofundada.

⁹ Livre tradução de: “Morley has since said that he did not find the pictures themselves particularly interesting. What did interest him was the process of making a painted equivalent – of doing by hand what the machine already did so efficiently.” (LUCIE-SMITH, 1981, p. 458)

¹⁰ Livre tradução de: “They see these canvases, with their deliberate lack of an imposed style and their apparently slavish dependence upon the camera, as a new variation upon the theme of the found object.” (LUCIE-SMITH, 1981, p. 460)

Para dar início a esse estudo, Danto utiliza como exemplo uma pintura realizada por Lichtenstein em 1963, intitulada “Retrato de madame Cézanne”. O pintor efetua nessa pintura uma apropriação de um diagrama originalmente concebido pelo crítico Erle Loran – com intenções didáticas – a partir do célebre retrato que Cézanne fez de sua mulher.

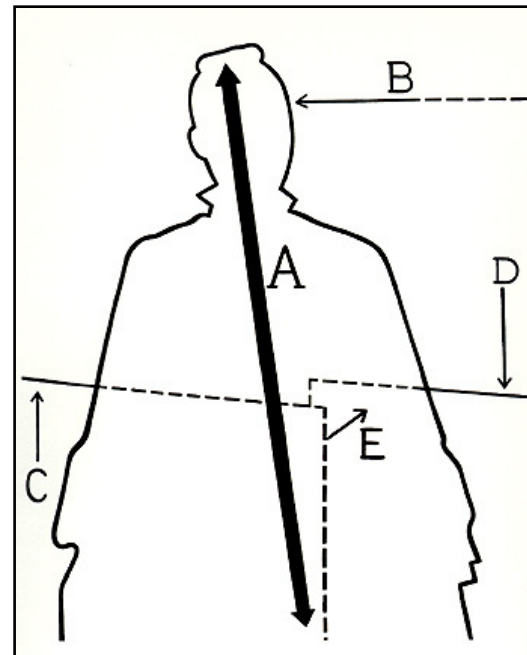


Figura 12 –
Roy Lichtenstein
Retrato de madame Cézanne, 1963

Danto (2005, p.214) identifica como consequência dessa atitude – e tal aspecto dialoga com os propósitos e intenções do tipo específico de apropriação realizada nessa pesquisa –

(...) uma transfiguração desumanizadora do objeto; como se a pessoa fosse não mais que uns tantos planos a serem tratados com uma intensidade ou uma subversão analítica nem maior nem menor do que a devida a umas quantas maçãs de cera.

Um pouco mais adiante nesse mesmo livro (p.220-221), o teórico segue a análise dos aspectos retóricos e metafóricos contido nesse tipo de apropriação:

Nessa obra, Lichtenstein faz um uso *retórico* do idioma diagramático. Loran não usa o idioma dos diagramas: ele simplesmente usa diagramas (...) O que quer que Lichtenstein esteja fazendo, não está fazendo um diagrama. (...) o uso que as obras de arte fazem dos meios de representação, em seu contraste categorial com as meras representações (...) transcende toda consideração semântica (...) Suponhamos que as obras de arte, além de se referirem a seja o que for, também se referem ao modo como abordam esse assunto, tendo, por assim dizer, conteúdos de primeira e de segunda ordem. Elas seriam então semanticamente complexas, incorporando uma sutil auto-referência.

É precisamente através da apropriação de um outro meio de representação que as pinturas dessa pesquisa demonstram sua intenção em instaurar a imagem apropriada de uma maneira metafórica. Ou seja, essa imagem fotográfica do vídeo está posta no plano pictórico, mas apresenta ali toda uma retórica que não é mais (somente) aquela que possuía quando era visualizada diretamente no vídeo, em sua condição imagética original.

Em decorrência das transposições, essa imagem agrega tanto os conteúdos de primeira (agora transformados e diluídos) e segunda ordem que Danto menciona. Fazem, portanto, com que o objeto final – as pinturas – carregue esse outro estatuto semântico por meio dessa sutil auto-referência.

De maneira que, esse tipo particular de apropriação – bem como as suas implicações, discutidas ao longo desse texto – é o que procurei levar a cabo em minhas pinturas.

Com efeito, por causa também do fato de que a fotografia invariavelmente carrega junto a si o seu referente, quando uma foto é transposta para a pintura seu caráter indicial original altera-se fundamentalmente em sua semântica. Dado que enquanto a fotografia traz o testemunho tangível de uma realidade anterior, a pintura é uma criação manual e artesanal.

Essa conjunção peculiar dos meios da fotografia e da pintura foi descrita pelo pintor Gerhard Richter (2006, p.114) em um texto seu, onde aborda esse tipo de transposição que ele próprio realiza de fotos para o meio da pintura:

A foto altera os modos de ver e pensar: fotos têm valor de verdade e os quadros têm valor de artifício. Não se podia mais acreditar no quadro pintado, sua apresentação [*Darstellung*] não evoluía mais, porque ela não era autêntica e sim inventada. (...) À medida que são pintados, eles não se referem mais a uma situação determinada, então a apresentação se torna absurda. Como quadro, aquilo tem um outro significado, outra informação.

De um meio para outro a noção de realidade volatiliza-se, pois a imagem não é mais aquela criada pela emanção do referente, mas pela mão do pintor que copia de modo fiel a codificação visual fotográfica. Instaura-se dessa maneira uma tensão ambivalente entre a realidade perfeitamente ilusória da fotografia e a construção pictórica, “uma espacialidade especial, que resulta da penetração e da tensão entre o apresentado e o espaço do quadro.” (RICHTER, 2006, p.118).

As imagens fotográficas retratadas de acordo com essa fidelidade nas pinturas de Richard Estes apresentam uma miríade de reflexos em vitrines e diversas superfícies brilhantes do meio urbano americano. Existe aí um jogo duplo em relação ao ‘real’, à noção de realidade. O pintor fixa e, ao mesmo tempo, nega a vida.

O misto das figuras de Narciso (apaixonado pela sua própria imagem) e do vampiro (desprovido de reflexo) proposto por Joan Fontcuberta no texto “Elogio del vampiro” (1997, p.40-41) seria encarnado por uma suposta personalidade impossível, que perseguiria o reflexo que não possui.



Figura 13 – Richard Estes, *Central Savings*, 1975

Os espelhismos sem fim, com seu aspecto brilhante e lustroso em demasia da pintura de Estes, parecem colocar o observador justamente nessa situação de ‘narciso-vampiro’. Uma situação em que a vida parece ausente no cenário anteriormente fotografado, e em que o ponto de vista perceptivo é o do dispositivo fotográfico.

Como se pode concluir a partir daí, o movimento do Fotorealismo aponta como um todo para transformações irreversíveis na natureza da percepção do sujeito, como as já explicitadas. Seja esta percepção uma percepção direta da realidade ou intermediada pela câmera fotográfica.

E, para além dos pintores essencialmente fotorealistas, podemos identificar também esse olhar perceptivo (igualmente implicado pela lógica do dispositivo fotográfico) em alguns outros casos pontuais de pintores relacionados em maior ou menor grau com o que constituiu originalmente o movimento.

Gerhard Richter é um desses casos exemplares, mais especificamente no que diz respeito à sistemática da apropriação fotográfica entremeada no interior de seus processos pictóricos. Sistemática que se torna plenamente evidente em seu trabalho “Atlas”.

“Atlas”¹¹ se constitui de um arquivo, uma coleção de imagens que são posteriormente transpostas por Richter para tela de pintura através de trabalho manual e artesanal. O artista sempre utiliza para isso a técnica de pintura a óleo.

Assim, “Atlas” coloca em causa a práxis da apropriação, de uma forma relacionada diretamente com a pintura. A obra postula o meio pictórico como um outro meio de representação diferenciado entre a totalidade de meios visuais disponíveis atualmente, dotado de uma linguagem semântica muito particular e específica. Tal padrão é encontrado também no *modus operandi* que Richter emprega ao longo do conjunto de sua obra, bem como ao longo de sua trajetória.

Relaciono o conjunto de apropriações fotográficas que efetuo para servir de base ao trabalho pictórico dessa pesquisa com “Atlas”, que se coloca como principal referência nessa prática.

¹¹ “No caso de Richter (...) é como se as fotografias fossem a sua realidade. Ele não é indiferente ao que se constitui a fotografia, mas o assunto dela freqüentemente não será algo que ele experienciou independentemente. Em 1964 Richter começa a organizar as fotografias em painéis – instantâneos, geralmente banais, recortando de jornais e revistas, e até mesmo algumas imagens pornográficas. Esses painéis tornaram-se um trabalho independente, ao qual Richter nomeou como Atlas.”
Livre tradução de: “With Richter (...) it is as if photographs are his reality. He is not indifferent to what a photograph is of, but the subject of the photograph will often not be something that he has experienced independently. In 1964 Richter began to arrange photographs on panels - snapshots, often banal, clippings from newspapers and magazines, even some pornographic pictures. These panels became a work in their own right, to which Richter gave the title Atlas.” (DANTO, 2003)



Figura 14 – Gerhard Richter, *Atlas*, 1964

Figura 15 – Gerhard Richter, *Atlas*, 1962



Figura 16 – Gerhard Richter, *Atlas*, 1969

Figura 17 – Gerhard Richter, *Atlas*, 1970

A constituição e posterior organização de um arquivo de fotos, a partir das imagens videográficas que foram por mim apropriadas, acabaram por gerar um trabalho independente das pinturas – intitulado “arquivamento” – apesar de estar intimamente ligado a elas.

O objetivo principal dessa longa série de fotografias, que captei a partir de imagens videográficas, é instituir um arquivo para posteriores transposições pictóricas. Apesar disso, é importante observar que a instalação que essas fotografias constituem sustenta-se ao mesmo tempo também como um trabalho individual - independente das posteriores transposições pictóricas.

Apesar de não fazer parte dessa pesquisa, entendo como sendo cabível realizar algumas breves considerações a respeito do “arquivamento”, para possibilitar dessa forma uma melhor apreciação do processo da pesquisa como um todo. Uma vez que este vasto apanhado foi, e ainda será utilizado, como base para a seleção de imagens visando posteriores transposições pictóricas.

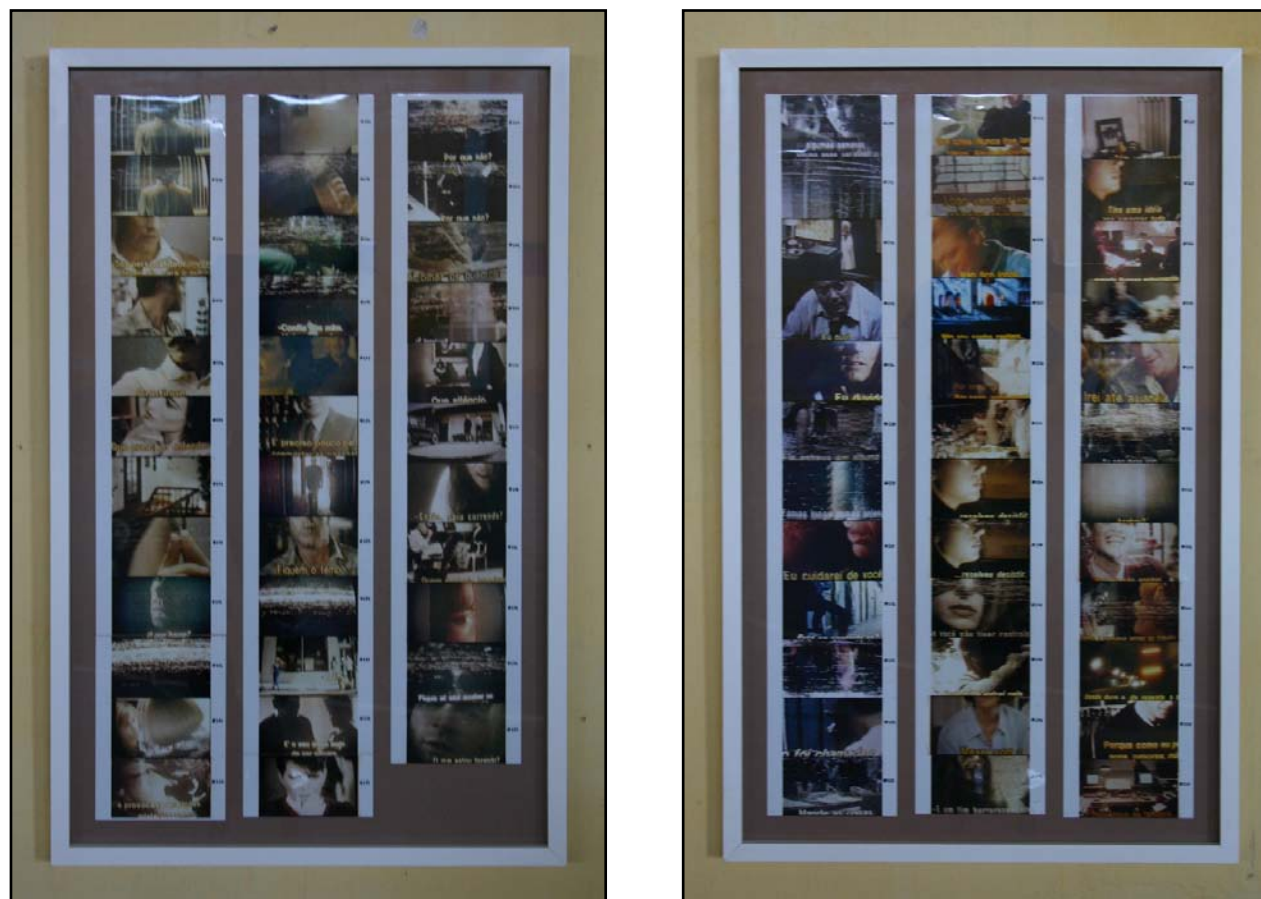
O “arquivamento” foi montado na forma de uma instalação (figuras 18 a 21). Instalação que compreende cinco painéis com três tiras fotográficas verticais emolduradas em cada um, que apresentam sem cortes os registros de captação de cenas cinematográficas realizado com os objetivos já enunciados. Além de uma caixa (ou mesa) de luz contendo 12 *slides* fotográficos instalados em um ‘sanduíche’ de vidro no seu interior e uma lupa. Aparato que por sua vez engloba e remete à última etapa do processo de apropriação que levo a cabo nessa pesquisa.

No âmbito das implicações que tal solução acarreta, o formato e a idéia de arquivo e coleção estão conseqüentemente explicitados, e se evidenciam nas leituras decorrentes dessa organização expositiva.

O fato da práxis de apropriação ter se adentrado de tal forma no campo da pintura ao longo da segunda metade do século XX não deixa de ser, ele mesmo, um outro sintoma decorrente da percepção fotográfica que temos atualmente do chamado “mundo real”.



Figuras 18 e 19 – Ricardo Mello, *"arquivamento"*, 2006



Figuras 20 e 21 – Ricardo Mello, "arquivamento" (painéis), 2006

2.3 - A SEMÂNTICA DA IMAGEM UTILIZADA

2.3.1 - Apropriações fotográficas: O ponto predecessor ao trabalho pictórico.

É pela fotografia que o recurso da apropriação começa a mover suas engrenagens em meu trabalho, e faz principiar o processo de transpor uma imagem entre uma série de determinadas mídias até a pintura. A foto sorve a imagem do vídeo, concretizando a apropriação, e assim as transposições efetivamente começam.

Através dessas transposições de um meio para outro em direção à pintura, indo aí deliberadamente no sentido contrário ao instituído pela evolução das tecnologias, procuro explorar as diferentes noções de percepção da realidade que esses meios determinam. Escolhi para isso recorrer ao ato específico de **transpor** para tentar literalmente “virar do avesso” diversas percepções automatizadas, sistemáticas de percepção que se encontram de modo definitivo profundamente entranhadas em nosso inconsciente.

Tenho a intenção de efetuar não apenas transposições visuais de determinadas imagens, invertendo a ordem historicamente instaurada das tecnologias, mas transposições perceptivas, transposições de pensamento. Ou, como nomeia Ernst Bloch (2005, p.14), **transposições efetivas**:

Pensar significa transpor. Contudo, de tal maneira que aquilo que está aí não seja ocultado nem omitido. Nem na sua necessidade, nem mesmo no movimento para superá-la. Nem nas causas da necessidade, nem mesmo no princípio da virada que nela está amadurecendo. Por essa razão, a transposição efetiva não vai em direção ao mero vazio de algum diante-de-nós, no mero entusiasmo, apenas imaginando abstratamente. Ao contrário, ela capta o novo como algo mediado pelo existente em movimento, ainda que, para ser trazido à luz, exija ao extremo a vontade que se dirige para ela.

A partir da ação de recorte espacial e temporal fotográfico, a imagem se desloca por uma zona abissal que é interior a ela. Perpassa diferentes meios para ir de encontro a ela mesma. Busca de modo intermitente, ao chegar na pintura, a sua especificidade enquanto imagem. Sem, porém, nunca encontrar. Este movimento por entre meios acrescenta à imagem o acúmulo de resíduos da ação deles. Ruídos que se agregam à imagem expandindo-a como camadas, veladuras. A apropriação fotográfica de um instante fílmico parece macerar a imagem e dela extrair o suco, que, depois, escorrerá pela pintura.

Assim, tem-se aí como fio condutor as transformações que se instauram na imagem em cada etapa de representação do “real”, tais como a sua subsequente perda do referente inicial.

No filme cinematográfico “sempre há referente fotográfico, mas esse referente desliza, não reivindica em favor de sua realidade, não declara sua antiga existência” (BARTHES, 1984, p.133).

No vídeo a imagem se transfigura “em alguma coisa que não existe senão em estado virtual, desmaterializada em fluxos de corrente elétrica” (MACHADO, 1990), com seu referente sofrendo aí mais um outro distanciamento. Persiste, porém, uma relação ainda próxima de identificação com o referente inicial.

A fotografia, como afirma Roland Barthes (1984, p.115), traz sempre consigo o seu referente: possui uma idéia inerente de presença, “na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá*. Há dupla posição conjunta: a de realidade e de passado”.

Uma vez que o referente vai perdendo-se em cada transposição realizada no meu processo de trabalho, a hipótese que se coloca em relação às implicações semânticas específicas no uso que faço da fotografia é a seguinte: estabelece-se um paradoxo de percepção, no qual a foto do vídeo não privilegia o que é visto, isto é, a re-apresentação do referente cinematográfico original (uma vez que os “ruídos”, as interferências do vídeo, são deliberadamente sublinhados na foto), mas sim a experiência visualmente imersiva ocorrida durante o ato do registro videográfico.

O referente não é mais aquele da câmera cinematográfica (nesse caso, o rosto dos atores), mas o próprio aparelho de TV, mais especificamente a tela da televisão. O que então a fotografia revela abarca não apenas um pedaço da imagem do filme, mas principalmente o momento de contato direto com a exibição do mesmo (minha ação como fotógrafo frente à televisão num ambiente privado).

A respeito desses entremeios, o artista e teórico Victor Burgin (p.393-394) declara:

(...) a teoria passou a considerar não apenas a estrutura de apropriação para a ideologia daquilo que é “expresso” em fotografias, mas também as implicações ideológicas no interior da *performance* da expressão. Essa investigação dirige a atenção para o objeto/sujeito construído dentro do próprio aparato técnico. O sistema de significação da fotografia, assim como o da pintura clássica, retrata ao mesmo tempo a cena e o *olhar do espectador*, um objeto e um sujeito que vê.

Ou, como atesta Barthes (1984, p.145-146): “cada foto é lida como a experiência privada de seu referente (...) publicidade do privado: o privado é consumido como tal, publicamente”.

Conseqüentemente, um dos principais motes semântico-conceituais nesse fazer é o registro, através do ato fotográfico, dessa experiência visualmente imersiva socialmente difundida devido às facilidades de acesso inauguradas com o advento do videocassete (e ampliadas com o surgimento do sistema chamado de DVD).

Experiência cuja situação e inserção social foi originalmente descrita por Walter Benjamin (1995, p.179) (guardando na citação abaixo a devida proporção de diferenças entre a época em que foi escrito – década de 30 – para os dias de hoje):

(...) é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. A noite, as mesmas massas enchem os cinemas para assistirem à vingança que o intérprete executa em nome

delas, na medida em que o ator não somente afirma diante do aparelho *sua* humanidade (ou o que aparece como tal aos olhos dos espectadores), como coloca esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo.

Por fim, em minhas pinturas o referente inicial se esvai, por pouco não desaparecendo totalmente. Existe ali apenas como um “fantasma”, um resquício longínquo, fadado a residir derradeiramente em uma zona instável e limiar, em uma zona incrustada na derme do plano pictórico.

Ao final desse percurso a pintura pronta carrega, portanto, de forma a deixar transparecer, as instâncias que a antecede (o recorte fotográfico da tela de televisão e a lenta transposição manual deste para o plano pictórico). Insinuando os métodos empregados para a construção da imagem, a pintura revela sua cúmplice: a fotografia.

E nas fotografias transpostas para o meio pictórico o que escapa ao olhar – além de uma identificação prévia e de um nítido detalhamento visual (que é anulado pelo adensamento das interferências subseqüentes dos meios do vídeo, da foto e da mão) – é o que Jacques Aumont (1993, p.129) chama de *fora-de-campo*. Através do recorte que a foto opera na cena original institui-se uma relação entre campo e fora-de-campo que “evoca outra relação, entre o lugar para o qual todo olhar se vê denegado, da castração, e o lugar “bem ao lado” que é o do fetiche”. Ao observador é dado a intuir ainda o que Ronaldo Entler (2005) chama de *extra-instante*: “a reconstituição dos tempos excluídos da imagem” que “nos leva a pensar no fluxo que foi ocultado”.

2.3.2 - Imaginário pessoal: A imagem cinematográfica no vídeo.

A partir do início do século XX, o advento social de diversas atividades noturnas relacionadas ao uso dos meios de comunicação (estimulado pela descoberta da eletricidade e suas crescentes aplicações decorrentes) tornou-se cada vez mais intenso¹². Este panorama deve muito, particularmente, à televisão e seus fluxos intermitentes de imagens.

Em um mundo que se organiza cada vez mais em sintonia e dependência com a difusão e produção de imagens e informações, as imagens da mídia acabam por definir toda uma realidade coletiva. Encontramo-nos em um “universo da sobreexposição e da obscenidade, saturado de clichês, onde a banalização e a descartabilidade das coisas e imagens foi levada ao extremo” (PEIXOTO, 1988, p.361).

Em meio a esse cenário, o cinema em particular – com suas imagens e narrativas – tornou-se ainda mais difundido no decorrer das últimas duas décadas. Difusão essa decorrente em grande parte ao advento da possibilidade de sua transposição para o vídeo. O que veio confirmar enfaticamente sua importância como mídia fundamental na formação de uma sistemática de percepção socialmente compartilhada: “a indústria cinematográfica tem todo interesse em estimular a participação das massas através de concepções ilusórias e especulações ambivalentes.” (BENJAMIN, 1995, p.184). Intensificação de sua situação anterior, na qual identificava-se “milhares de pessoas que se tornaram freqüentadoras de salas de cinema (...), visionários banais cuja vida cotidiana é nada mais do que uma mixagem fílmica, uma realidade em permanente superimpressão” (VIRILIO, 2002, p.80). Este fundo de realidade tornando-se dessa forma superfície.

Victor Burgin (2006, p.399) também ressalta esse panorama ao mencionar em um texto seu uma

¹² “Como vimos, o público experimentava a imensa necessidade de outras luzes que não as do dia, luzes que, como as da cidade, não fossem mais produto da natureza ou do Criador, mas do homem iluminando o homem.” (VIRILIO, 2002, p. 58)

(...) teoria recente **[que]** considerou o filme o *apogeu* do trabalho em uma “máquina de realização de desejos”, um projeto para o qual a fotografia, segundo essa perspectiva, é apenas um momento histórico – a escuridão do cinema é tomada como condição para uma “regressão” artificial do espectador, e o filme, é comparado à hipnose.

Dando seguimento a essa corrente de pensamento, “impressão de realidade” é a maneira como Jacques Aumont (1993, p.122-123) chama o mecanismo perceptivo do cinema que provoca

(...) processos emocionais incompletos, já que não há passagem da emoção à ação, nem verdadeira comunicação entre espectador e imagem. (...) Nesse caso, há bloqueio emocional, já que o espectador não pode de fato reagir (pode apenas repetir compulsivamente a experiência, indo ver outro filme)

Graças ao surgimento do sistema de vídeo VHS no início da década de 80, filmes cinematográficos puderam, a partir de então, ser transpostos para fitas do tamanho de um livro. Essa “portatibilidade” dos filmes proporcionou o surgimento de estabelecimentos comerciais dedicados exclusivamente a disponibilização do seu aluguel domiciliar, isto é, as locadoras de vídeos. Dessa maneira o indivíduo adquire a possibilidade de, não apenas imergir na narrativa visual cinematográfica¹³, mas também decidir quando, em que lugar, como, e de que modo assistir. No videocassete, as imagens e as representações que a fita contém podem ser congeladas com um comando, seu fluxo pode ser acelerado, desacelerado, ou até mesmo invertido. E, nesse sentido, o novo sistema chamado de DVD vai além, pois oferece ao usuário opções quanto à linguagem e *extras*. A experiência

¹³ A narrativa visual específica do cinema, como afirma Jean-Louis Baudry citado por Jacques Aumont, “determina um estado regressivo artificial (...), “O aparelho de simulação consiste em transformar uma percepção em quase-alucinação, dotada de um efeito do real incomparável ao que é trazido pela simples percepção.” (AUMONT, 1993, p. 189).

coletiva do cinema tende a tornar-se, portanto, cada vez mais individualizada. Instituem-se atualmente então inserções socialmente compreendidas “onde a própria sensação visual é recuperada através da máquina” (BARDONNÈCHE, 1997, p.199).

Tirei partido assim dessa situação contraditória que é corrente e indistinta nos dias de hoje, na qual o filme originário do circuito das salas projetivas de cinema é exibido em ambiente privado por meio de um aparelho televisivo, conseqüentemente numa situação muito diversa àquela de um auditório coletivo às escuras.

Este universo cinematográfico disponível socialmente pela mídia do vídeo, isto é, em fitas de videocassete pressupõem algumas idiosincrasias em comparação ao estatuto das mídias em geral (suas disponibilizações e inserções contemporâneas). Tais como a já mencionada disponibilização de seus produtos, expostos em prateleiras, nos estabelecimentos comerciais que os alugam. Essa situação rompe, por um lado, com o consumo passivo de imagens transmitidas unilateralmente pelos canais de televisão. E mantêm, por outro, as características de passividade que são próprias ao espectador de cinema.

Amplifica-se, por conseguinte, o acesso crescente ao universo das narrativas visuais do cinema, catalisando um consumo maior e mais numeroso dessas imagens. Dando vazão a características que parecem tanger as de um vício: “as próprias palavras e imagens são drogas, segundo Burroughs, por meio das quais poderes invisíveis controlam uma população de viciados em imagens. ‘Imagens, milhões de imagens, eis o que devoro’ ” (LASCH, 1987, p.122).

Também em relação ao intenso consumo contemporâneo de imagens, Susan Sontag (1986, p.141) discorre: “A nossa era não prefere as imagens às coisas reais por perversidade mas, em parte, como reacção [sic] às formas como a noção do real progressivamente se complicou e debilitou”.

Este panorama já tão familiarizado nos desdobramentos do fluxo das imagens correntes constitui, por esta razão, percepções conseqüentemente automatizadas.

Ou, como pontua Paul Virilio (2002, p.86):

De fato, não se pode falar hoje do desenvolvimento do audiovisual sem interrogar igualmente este desenvolvimento da imagerie virtual e sua influência sobre os comportamentos ou ainda sem anunciar também esta nova industrialização da visão, a instalação de um verdadeiro mercado da percepção sintética com o que isto supõe de questões éticas, (...) sobretudo a questão filosófica daquele desdobramento do ponto de vista, daquela divisão da percepção do ambiente entre o animado, o sujeito vivo, e o inanimado, o objeto, a máquina de visão.

Vale ressaltar que as teorias de Virilio guiaram em grande parte a direção conceitual dessa pesquisa. O pensamento do teórico apresenta uma reflexão a respeito das profundas alterações de percepção espaço-tempo do sujeito contemporâneo inserido nesta nova configuração midiática.

Todas colocações acima apontam para as razões pelas quais busco em minha poética pictórica (valendo-me do recurso da apropriação fotográfica) a retenção desse fluxo constante e contínuo. Retenção essa promovida no trabalho através da retirada de fragmentos de imagens cinematográficas na televisão que apresentam “fenômenos de participação afetiva favorecidos, paradoxalmente, pela relativa irrealdade (ou antes, imaterialidade) da imagem fílmica” (AUMONT, 1993, p.110).

Partindo dessas premissas, para levar a cabo a prática de apropriação eu optei por fazer uso do meio fotográfico. Uma vez que

(...) essa prática do empréstimo, da tomada de matéria, extraindo uma imagem do corpo fluido do filme, desviando-a de seu modo de existência original, embalsamando-a na eternidade de uma imagem ex-posta, representa um *gesto* radical de arrebatamento (DUBOIS, 2004, p.232)

Dessa maneira tomo do vídeo, como ponto de partida, uma “imagem ‘ruidosa’ que denuncia sua natureza fantasmática” (MACHADO, 1990) transposta para uma captação fotográfica (marca, traço direto do real), “poderoso instrumento de despersonalização da nossa relação com o mundo” (SONTAG, 1986, p.147).

A fotografia recorta um pedaço, do campo integral original, no tipo de plano cinematográfico específico que foi escolhido para essa proposição pictórica: o *close* (identificado pelo diretor de cinema Jean Epstein como sendo “a alma do cinema”¹⁴). A escolha desse plano específico nesses recortes retirados do vídeo retoma a história do cinema e a modificação que este promoveu em nossa percepção ao longo do século XX. De fato, o cinema está tão entranhado no nosso modo de ver que é impossível pensar atualmente a sistemática da percepção sem considerá-lo.

Ao invés de trabalhar e manipular na pintura uma imagem mental (como faziam, por exemplo – de maneiras muito próprias e singulares – os pintores expressionistas e os pintores surrealistas) ou uma imagem abstrata, eu apodero-me de cenas provenientes do fluxo prévio de um filme cinematográfico – visto por intermédio da televisão. Faço uso assim do processo conhecido no campo das artes visuais pelo nome de apropriação como ponto de partida para o trabalho prático. “Apropriando-se de imagens descartadas” como fazem, para citar alguns artistas, Rosângela Rennó, Mario Ramiro e Marta Penter¹⁵, posto que “já há um excesso de imagens no mundo atual, isto é, talvez o artista não necessite, ou não queira, criar novas imagens devido ao superfluxo de informação, despejada pelo mundo real e virtual (irreal)” (MOREIRA, 2002).

De maneira a tornar evidenciado em meu trabalho esse excesso de imagens no mundo contemporâneo, os filmes que selecionei e colecionei para servir como base na captura de imagens fotográficas têm como característica principal um certo

¹⁴ O *close* revelou-se muito perturbador “quando começou a mostrar, no cinema, corpos humanos vistos de perto e, depois, de muito perto. Os primeiros planos enquadrando o busto, até mesmo a cabeça, produziram durante muito tempo rejeição, ligada não só ao irrealismo dessas *ampliações*, mas a um aspecto percebido como monstruoso. (...) Ora, pouco tempo depois, nos anos 20, Jean Epstein podia dizer que o *close* era “a alma do cinema”. “ (AUMONT, 1993, p. 140-141)

¹⁵ Mais sobre o trabalho de Penter e a influência que este teve sobre a evolução de meu trabalho no sub-capítulo 1.1.

anonimato, dando forma a imagens que tem chances remotas de serem identificadas. Denominei esse tipo peculiar de filme como “filme-excesso”.

Entre outras coisas, procurei alcançar com isso um resultado que levasse à dissociação entre a imagem e a lembrança de sua origem. Dissociação que reforça a diluição semântica já promovida primeiramente pelo esmorecimento do referente original através das transposições imagéticas que foram efetuadas. Essa dissociação seria prejudicada caso as imagens fossem provenientes de narrativas de conhecimento geral e socialmente difundidas.

A escolha desse tipo de imagem específica no vídeo tem como um dos seus principais objetivos justamente essa tentativa de estabelecer uma reflexão poética a respeito de determinados entremeios midiáticos inseridos no contexto urbano, e suas respectivas implicações na vida contemporânea. Essas imagens visualizadas por intermédio do vídeo carregam em si uma diluição de limites entre um mundo interior (imaginário privado) e um mundo exterior (“indústria” produtora de um imaginário coletivo).

A produção massiva que essa indústria do cinema despeja ano a ano no mercado audiovisual foi responsável por gerar os vídeos que, por conseguinte, intitulo como “filme-excesso”. Isto é, uma invasão de mais fitas do que o público consegue, ou mesmo, quer consumir. Esses vídeos acabam “encalhados” nas locadoras, e eventualmente têm como destino as lojas popularmente chamadas de “sebos”.

Logo, não por acaso que montei uma coleção, um imaginário pessoal, desse tipo peculiar de filme visitando os “sebos”. Constituindo por conta desse hábito de colecionar um imaginário com memórias e simulacros de vivências que não são minhas, e que se dão de maneira passiva. Cujas imagens, ao serem empregadas nessa pesquisa fazem com que o Eu do artista permaneça oculto na iconografia das pinturas.

Em relação a essa escolha que fiz de tirar partido desse universo particular, um texto do pintor Richard Prince (um artista que também emprega imagens retiradas de coleções suas para elaborar pinturas) exerceu uma importante influência. Abaixo cito alguns trechos desse texto:

Por um ano ele alugou filmes - fitas de videocassete - e assistiu a todos eles em uma televisão Sony de 25 polegadas no apartamento dela. Ele assistia os filmes sozinho, tarde da noite, depois que ela já havia ido dormir. Ele assistiu duzentos e setenta e cinco filmes naquele ano. Ele alugava os filmes na "Mundo dos Filmes". Parte de sua rotina era ir até a loja de vídeos e escolher o que iria assistir naquela noite. (...) Tudo que ele fazia era assistir filmes. (...) Ele contou a ela sobre os filmes que vinha assistindo no videocassete no último ano e sobre a TV... Sobre o fato de que tudo que queria era sentar-se no sofá, assistir um filme e tomar um drink. Sobre o quanto ele queria assistir tantos filmes e tomar tantos drinks quanto pudesse antes que caísse no sono. Contou a ela o quanto queria fazer isso todas as noites (...)¹⁶

Essa “alienação” imersiva perceptiva estaria aqui sugerida também pelo título das pinturas: “**imersão noturna**”. Título que remete ao fato de a imagem cinematográfica ter sido utilizada como tema para uma imersão visual. A imersão visual que me refiro trata-se do momento de captação fotográfica do *still* videográfico, um momento anterior ao início do trabalho pictórico.

Nesse sentido, esbarrando em conceitos relativos aos do ato da apropriação, Susan Sontag (1986, p.144) identifica a fotografia como “uma forma de imobilizar e aprisionar a realidade, considerada rebelde e inacessível (...) possuir o mundo sob a forma de imagens é, precisamente, voltar a sentir a irrealidade e o afastamento do real”.

¹⁶ Livre tradução de: “For one year he rented movies - VCR videos - and watched them on a twenty-five inch color Sony monitor at her apartment. He watched the movies alone, late at night after she had gone to bed. He watched two- hundred-and-seventy-five movies that year. He rented the movies from World of Video. Part of the routine was going to the video store and going over and selecting what he could watch that night. (...) All he was doing was watching videos. (...) He told her about the VCR movies he'd been watching for the last year and the t.v... About all he wanted to do was lie down on the couch and watch a movie and have a drink. About how he wanted to watch as many movies and drink as many drinks as he could before he fell asleep. He told her how he wanted to do this every night (..)” (PRINCE, 2004)

Isto posto, no âmbito de toda a produção cinematográfica, é particularmente no “filme-excesso” que identifico de maneira mais explícita e intensa um vazio, um distanciamento das coisas, do real, da experiência concreta.

No sentido de esclarecer em termos técnicos a abrangência imagética que essa pesquisa envolve em sua totalidade, é cabível ressaltar que uma transposição de imagens cinematográficas fílmicas (da película em celulóide) para o meio videográfico coloca-se como implícita e anterior ao processo de trabalho realizado nessa pesquisa. Isto porque a captação fotográfica das imagens de cinema se deu somente em frente à tela de televisão (através de um mecanismo de reprodução de vídeo), e não numa sala de cinema.

Essas mídias peculiares foram eleitas aqui a partir da intenção poética¹⁷ de explorar percepções midiáticas enraizadas em nosso contexto atual (denominado por Paul Virilio como *a era da lógica paradoxal*¹⁸ da imagem).

De acordo com Virilio, que identifica a ordem cronológica assimilada historicamente das eras de propagação das imagens, é possível afirmar que percorro de modo proposital o caminho inverso no decorrer do processo poético dessa pesquisa. Subvertendo esta lógica, esta logística da imagem e das eras de propagação.

A opção de utilizar o meio da pintura, frente à variedade de outras mídias atualmente exploradas no campo das artes visuais, demonstra a intenção de instituir um distanciamento no que tange à percepção rotineira da visualidade cinematográfica acessada por meio do vídeo, que institui por sua vez toda uma sistemática de percepção coletiva e socialmente compartilhada.

¹⁷ Intenção esta já presente desde a minha produção de 2002, através das fotografias e instalação que compunham o trabalho intitulado “imersões noturnas”. As “imersões noturnas” caracterizavam uma tentativa de captar o ambiente urbano, como o meio em que vive a sociedade, com todo o isolamento e outras características inerentes à vida moderna e contemporânea. A pretensão como um todo é, generalizando, abordar essas *representações contemporâneas* do sujeito e seu ambiente, e o que elas implicam hoje na vida, no processo do viver.

¹⁸ O autor institui como a era da *lógica paradoxal* da imagem (na qual estaríamos atualmente inseridos) a que começaria com a invenção da videografia, da holografia e da infografia. De acordo com sua classificação, esta seria posterior à era da *lógica dialética* (da fotografia e cinematografia) do século XIX, que por sua vez é posterior à era da *lógica formal* (da pintura, gravura e da arquitetura) (VIRILIO, 1993, p. 91)

Num mundo em que a simulação não é a pretensão de uma “experiência real”, mas é em si mesma o único tipo de realidade que podemos esperar¹⁹, procurei também – a partir da hipótese de trabalho aqui proposta – buscar uma possibilidade essencial da pintura enquanto linguagem inserida no contexto atual da arte.

¹⁹ “(...) um mundo em **que** as imagens não mais representam um objeto real, mas remetiam o espectador para outra imagem, e depois para outras, numa seqüência interminável.” (ARCHER, 2001, p. 182)

III. ESPECIFICIDADE DA PRODUÇÃO PROPOSTA

3.1 - A MINUCIOSA LENTIDÃO DO FAZER

A transposição final do processo de trabalho leva a imagem videográfica para o plano pictórico através de uma técnica que elaborei a partir de meu conhecimento e noções do movimento Fotorealista, que apresentei anteriormente.

Porém, apesar de tomar essa práxis de trabalho fotorealista como referência na constituição do processo pictórico, este na verdade acabou revelando-se bastante peculiar e pessoal. De maneira que, o resultado final da pintura é aproximado ao de uma foto, mas ao mesmo tempo, paradoxalmente, afasta-se da ilusão fotográfica da imagem original.

Pinto em cor-pigmento o que se vê como cor-luz na imagem projetada pelo *slide*, pixel a pixel, da maneira mais fiel possível. Opto por deixar pela maior parte da pintura o que é visto na imagem videográfica original como ausência de cor-luz (preto) traduzida aqui por um tom acinzentado, que confere uma aparência levemente esbranquiçada ao longo das áreas escuras das imagens.

Esse aspecto, juntamente a outros do processo que serão discutidos a seguir, corrobora para que a imagem resultante na pintura, ao contrário da imagem **saturada** do vídeo, tenha uma aparência **dessaturada** (desbotada). Dentre diversas implicações, tais aspectos promovem deliberadamente uma quebra da perfeita ilusão e profundidade fotográficas na imagem pintada, salientando ali todo o acúmulo e adensamento da soma de interferências do vídeo, da fotografia, e da mão do pintor.

As pinturas são feitas de modo minucioso. É um processo laborioso que leva, literalmente, centenas de horas. A pintura “**imersão noturna #047 (359 horas)**”, por exemplo, levou, como seu título indica, 359 horas desde a primeira até a última pincelada. Como o tempo de cada sessão de trabalho é sempre anotado, sei exatamente a quantia de horas de trabalho despendida em cada pintura. E o quanto já foi despendido até então em qualquer momento ao longo do processo. Esse, aliás, é mais outro dado que comprova a importância que o processo possui nessa pesquisa.

Processo que demanda dedicação de trabalho em ateliê e um ritmo diário contínuo de um número mínimo de horas de trabalho. Considero duas a três horas como o mínimo a ser trabalhado num só dia. Tendo mantido ao longo da pesquisa a meta constante de procurar atingir de 8 a 9 horas a cada dia. Ao seguir tal dedicação com afinco, os trabalhos levam, em média, 4 a até 8 meses cada um para ficarem prontos.

Essa variação que existe entre a média de duração para a finalização de cada uma das pinturas justifica-se por não depender somente do ritmo de trabalho, mas também da complexidade que carrega cada foto em particular que é transposta para a pintura. Visto que essa complexidade varia de acordo com o tamanho dos pixels (que por sua vez depende da distância da câmera fotográfica frente à televisão no momento de captura da imagem), com a interação das cores e com a quantidade de informação contida na estrutura gráfica da imagem videográfica tal como é capturada na foto.

Esse tempo prolongado do processo pictórico é um tempo do humano, que gera um objeto sensível, organicizando a imagem da máquina. Para tal coloco em prática uma vagarosa alquimia da imagem que é diametralmente oposta à sistemática atual dos meios digitais, por exemplo, que dão ao usuário a possibilidade de formar inúmeras imagens pelo simples apertar de botões.

Assim, há nesse ínterim uma dedicação crítica, uma **espera ativa** pelo resultado que é contraditoriamente inesperado. Considero a este respeito as seguintes palavras de Ernst Bloch (2005, p.13):

O ato de esperar não resigna: ele é apaixonado pelo êxito em lugar do fracasso. A espera, colocada acima do ato de temer, não é passiva como este, tampouco está trancafiada em um nada. O afeto da espera sai de si mesmo, ampliando as pessoas, em vez de estreitá-las: ele nem consegue saber o bastante sobre o que interiormente as faz dirigirem-se para um alvo, ou sobre o que exteriormente pode ser aliado a elas. A ação desse afeto requer pessoas que se lancem ativamente naquilo que vai se tornando (...) e do qual elas próprias fazem parte.

A espera é, dessa forma, intrínseca a esse processo, que envolve paciência e abrange invariavelmente a dimensão daquilo que é irrealizável e incontrolável.

Tal práxis pode ser identificada como o cerne de uma atitude utópica, que intenciona abrir “uma dimensão de reflexão crítica e introduz no espaço da vida uma zona de imaginação, de desequilíbrio, de suspensão.” (SOUSA, 2002, p.38). A noção de utopia contempla em seu embrião a dimensão do irrealizável e do incontrolável que se concretiza em pequenos movimentos, pequenos atos, mínimas inferências.

O elemento incontrolável referido aqui está presente de maneira inseparável em minha obsessiva sistemática de trabalho como já assinalei no início do sub-capítulo **1.2**, ao ponderar sobre a mínima inferência pessoal que guia o processo pictórico e adentra-se no resultado final.

Contudo, há ainda outra particularidade no processo de trabalho que também contribui para que haja um resultado visual inesperado. E essa particularidade é decorrente de uma questão puramente prática.

Pinto – durante todo o tempo que dura o processo – somente a partir da projeção do *slide*, o que obriga o projetor a ficar permanentemente ligado ao longo de todas as horas que compõem a elaboração da pintura. Isso faz com que o *slide* sofra, pouco a pouco, as degradações que a luz e o calor intensos da lâmpada do projetor emitem. Ou seja, o *slide* vai literalmente derretendo ao longo do processo.

Dessa forma, os referenciais visuais que utilizo para pintar a imagem também vão desaparecendo no decorrer do trabalho na pintura. E, como havia sido indicado anteriormente, este é um dos outros principais motivos de seu caráter de imprevisibilidade e do seu aspecto dessaturado.

Ressalto que, em meu trabalho como pintor, procuro não adicionar, inventar ou subtrair elementos visuais à imagem original que é transposta para a pintura. Trabalho assim no entremeio da ambivalência existente entre a tentativa de uma frieza sistemática num método analítico de trabalho e a inevitável intervenção artesanal da mão.

Uma sistemática análoga pode ser encontrada também no processo de trabalho de Gerhard Richter (2006, p.116), como ele próprio assinala: “Gostaria de deixar as coisas como elas são, por isso não planejo nem invento, não acrescento nada e não retiro nada. Ao mesmo tempo sei que isso não pode ser diferente do fato de eu planejar, inventar, alterar, fazer e manipular. Mas não sei.”.

No desenrolar dos meses em que a pintura vai sendo elaborada, não opero correções no desbotamento da fotografia, e acabo assim por incorporar esse desbotamento na pintura. Isto é, poderia certamente me valer de subterfúgios tais como o de utilizar duas (ou mais) fotos idênticas para que pudesse substituir progressivamente os *slides* conforme os mesmo fossem se desgastando.

Entretanto, o próprio procedimento do pintar – com seu tempo dilatado – acaba deliberadamente por destruir o *slide*. O elemento temporal orgânico adentra-se dessa maneira específica no meu processo. Porém, a imagem que é empregada nessa transposição permanece e sobrevive como memória e interpretação de meu fazer pictórico. Levando isto em consideração nota-se que o caso aqui não é o de uma atitude iconoclasta, mas sim o de executar uma transferência, um decalque, uma transmissão física que transporta – pedaço a pedaço, partícula por partícula – a imagem fotográfica em pleno processo de decomposição do

slide para a superfície pictórica. Busquei a partir dessas escolhas processuais e metodológicas capturar nesse intervalo a própria passagem do tempo que impõe essa deterioração física ao *slide*.

Meu propósito é assim fazer com que o aspecto temporal adentre-se de modo indelével na pintura finalizada. A partir daí é possível concluir que meu objetivo real não é o de fazer uma simples cópia da imagem da televisão, mas sim o de procurar especificar o tempo. E tal direção poética tornou-se cada vez mais evidente no decorrer dos dois anos que constituíram essa pesquisa. Haja vista que nas duas últimas pinturas da pesquisa, e em especial na última, a estrutura pictórica empregada como alicerce na laboração dessas transposições torna-se – de maneira crescente – manifesta.

Também tive como intenção, ao transpor a imagem fotográfica captada da televisão para o plano pictórico, trazer esse “resto de imagem” para o campo da arte e valer-me assim da retórica distinta e peculiar que este adquire aí.

Em relação a essas intenções que comandam os diferentes gestos, produzindo determinados resultados particulares, Richard Wollheim (2002, p.17-18) pondera:

(...) uma pintura é uma obra de arte em virtude da atividade da qual se originou, mais precisamente, em virtude da maneira como essa atividade foi realizada. (...) a cada descrição de uma ação corresponde um pensamento; uma ação é intencional de acordo com certa descrição, se o que a governa é o pensamento correspondente. Um pensamento orienta uma ação quando, ao mesmo tempo, é sua causa e modela sua natureza. (...) As maneiras de pintar coincidem com os tipos de intenção.

Como vem sendo mencionado ao longo do texto, a imagem foi transposta para a pintura com o mínimo de inferências pictóricas – expressivas e gestuais – possíveis. Pode-se dizer que realizei uma **deleção** das características estilísticas pictóricas. Deleção, de acordo com Wollheim (2002, p.23) é quando “(...) o agente tematiza um aspecto da obra e, logo depois, trata de assegurar que esse aspecto não se mostre na superfície, ou apareça apenas atenuado.”.

Como artista adentrei-me no campo da pintura, mas operando aí uma deleção das peculiaridades normalmente associadas à pintura (gestualidade, textura e pinceladas).

O resultado final, tal como é identificado na configuração visual “dissolvida” e “etérea” que a imagem pintada apresenta, alcança uma oposição metodicamente equilibrada na conjunção existente entre o trabalho árduo, que envolve esse processo, e a suavidade de sua realização. A representação imagética chega igualmente a um limite visual dúbio, limite esse que faz a imagem anteriormente reconhecível e fotográfica tornar-se diluída e imprecisa, alcançando um ponto limítrofe entre a figura e abstração quando vista de perto, e de muito perto.

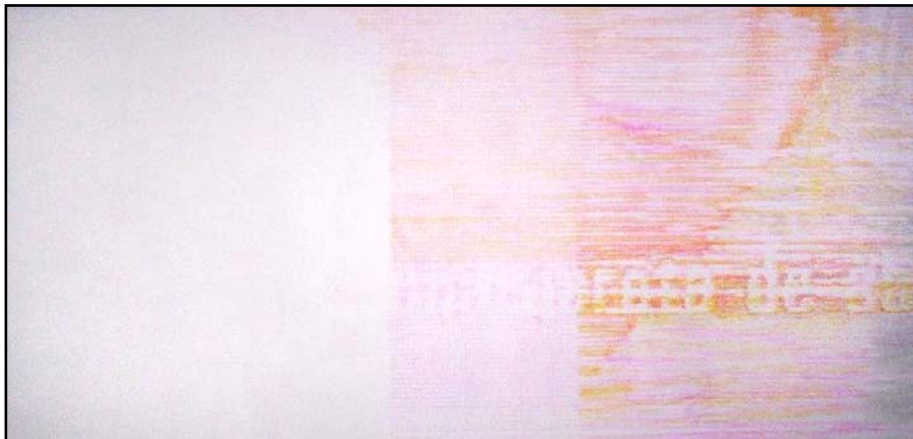
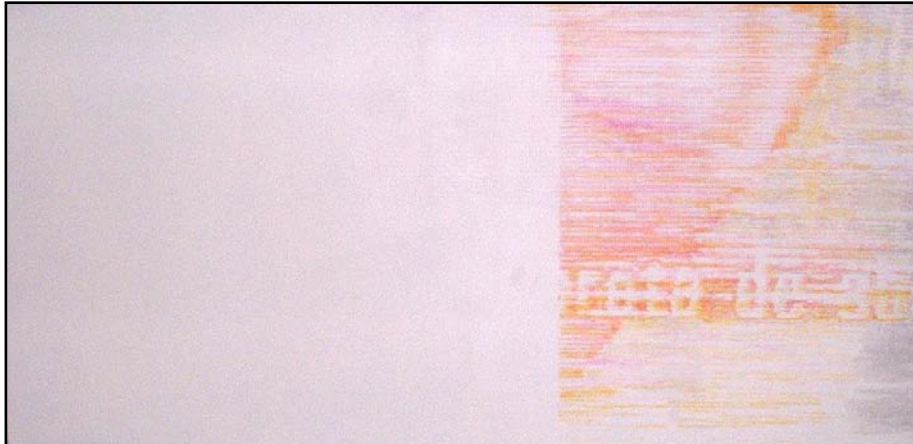
Isto tudo acontece em função desta operação pictórica que é eminentemente sutil, configurada com uma quantia mínima de tinta e pigmento. Delineei dessa maneira uma fatura lisa e delicada através de pequeninas pinceladas milimétricas que se estendem ao longo de uma superfície com dois metros quadrados de extensão.

Trata-se de um trabalho mínimo, mas, ao mesmo tempo, exaustivo, longo e demorado. Esse tempo amplo e lento do fazer promove, e inclusive impregna fisicamente a sintática pictórica com, uma especificação do tempo. Portanto, o resultado final das pinturas dessa pesquisa encontra-se imbuído da impressão de um extensivo e minucioso trabalho que pinta pontos.

Com efeito, ocupo-me unicamente em pintar de maneira muito aproximada o que identifico visualmente apenas como sendo pixels de televisão. Pode-se dizer que é uma pintura “cega”, pois não pinto uma imagem na qual reconheço, interpreto e traduzo mentalmente um determinado referente visual para a tela da pintura.

Ao pintar, utilizo pincéis pequenos que vão do tamanho zero ao dez, sendo que o maior é empregado apenas na finalização da pintura (que compreende as últimas dezenas de horas trabalhadas). Na quase totalidade do processo são utilizados apenas os pincéis tamanho zero e tamanho um.

Cada pixel é moldado na tela com várias pinceladas repetidas e superpostas, nas quais a tinta vai sendo aplicada inicialmente bastante diluída, se tornando um pouco mais encorpada a cada pincelada. Essa atividade segue até o ponto de maior aproximação entre o pixel pintado e o pixel da projeção do *slide*, quando então passo para o pixel diretamente adjacente. Trabalho, dessa forma, de linha a linha de pixels, atuando de modo similar ao de uma impressora de computador.



**Figuras 22 e 23 – processo da pintura “#imersão noturna
#047 (360 horas)”, 2005**

Cabe relatar também que divido horizontalmente a tela em três secções (direita, centro e esquerda, respectivamente) equivalentes entre si (em tamanho) durante o processo de trabalho, pintando as linhas de pixels apenas em cada uma dessas áreas por vez. Ou seja, primeiro executo apenas as linhas de pixels da área da direita, começando do início da parte superior vertical até a parte mais inferior desta, sem deixar qualquer margem em branco. Concluída a área da direita, passo para a execução das linhas de pixels do centro, seguindo o mesmo sistema da anterior, e, por fim faço as linhas da esquerda.

Essa sistemática nada mais é do que outra particularidade do processo e justifica-se metodologicamente como um auxiliar organizacional. Tal práxis de trabalho repete-se na sua totalidade para cada camada de cor em separado, uma vez que não misturo cores ou tintas em nenhum momento de meu processo. A ordem das cores que aplico vai das cores quentes para as cores frias, e é a seguinte: magenta (que é a camada de cor mais importante de todas – a que confere a estrutura básica para as camadas subseqüentes), amarelo, vermelho, verde, azul e cinzas.

Em qualquer uma dessas camadas aplico direto do tubo de tinta unicamente a cor pura (sendo essa diluída com água). Houve pequenas variações na ordem de cores ao longo das pinturas que compõe essa pesquisa (como a aplicação precoce de azul na última pintura), mas não de modo que alterasse a metodologia básica desse sistema.

Todos esses aspectos de meu processo pictórico atestam e reforçam a anteriormente referida direção utópica que move o trabalho dessa pesquisa. Pois se tratam de aspectos que vão deliberadamente de encontro às características culturais que particularizam a época de instantaneidade e superficialidade informacional em que vivemos. Ou, como esclarece Frederic Jameson citado por Affonso Romano de Sant' Anna (2003, p.137-138):

‘O que caracteriza a pós-modernidade na área cultural é a supressão de tudo que esteja fora da cultura comercial, absorção de todas as formas de arte, alta e baixa, pelo processo de produção de imagens. Hoje, a imagem é a mercadoria e é por isso que é inútil esperar dela

uma negação da lógica de produção de mercadorias. É também por isso que toda beleza hoje é meretrícia e que todo apelo a ela no pseudo-esteticismo contemporâneo é uma manobra ideológica, e não um recurso criativo’.

Conforme assinaei, emprego a tinta acrílica bastante diluída. Meu processo guarda dessa maneira uma aproximação com o processo da aquarela. E, além da tinta muito diluída, a exemplo do que acontece na aquarela, não utilizo a cor branca em minhas pinturas. Valho-me aqui da técnica de sucessivas veladuras, da transparência das camadas de cores. O que possibilita um resultado distinto do que é próprio ao processo de pintura a óleo, em que as tintas são opacas e é possível sobrepor cores mais intensas ou escuras com o branco ou com cores claras.

No meu processo as veladuras fazem com que as camadas de cores funcionem como se fossem lâminas de transparência, e o que é dado a ver é essa junção das diversas camadas pintadas. Uma camada não esconde a anterior, tudo se sobrepõem visualmente e o resultado final é uma soma de todas as mínimas inferências pictóricas, que vão desde a primeira pincelada até a última delas.

Tem-se aí, com efeito, a já mencionada especificação do tempo. Uma soma visual de meses e centenas de horas de trabalho pictórico, e das mínimas inferências e minúsculas interferências que o tremular da mão incute a cada pincelada singular. Pinceladas que são registros anímicos e emocionais de cada momento particular que compõe a totalidade do processo.

Essa interferência do trabalho artesanal da pintura, que constitui a última e principal transposição que a imagem desse processo sofre, faz com que o resultado final seja muito distinto da imagem na foto ou no vídeo. O que se coloca como justificativa de minha atitude de optar pela pintura ao invés de configurar as imagens dessa pesquisa em outro meio visual. E que, por conseguinte, institui o que pode ser identificado como uma pintura que busca a sua auto-afirmação no campo atual das artes visuais ao insistir no exclusivismo de sua especificidade.

Contudo, ao mesmo tempo em que se obstina no seu caráter de auto-afirmação, esse trabalho pictórico manual faz analogia à tessitura imagética mecânico-eletrônica dos meios pelos quais a imagem passou anteriormente. Imbui conseqüentemente a imagem pintada com o adensamento resultante da soma das interferências de todas as suas transposições preliminares (eletrônicas, mecânicas e químicas).

Nesse sentido, a escolha do suporte específico que foi utilizado – uma chapa de metal galvanizado – era a escolha mais lógica a ser tomada. Isto porque foi o tipo de suporte encontrado cuja lisura conferiria a menor intervenção de textura física prévia no plano pictórico, proporcionando com que a tênue fatura pictórica não sofresse competição.

De fato, sua ausência de uma textura perceptível a olho nu mostrou-se compatível com o delicado e sutil depósito de tinta e pigmento no plano pictórico. Ademais, trata-se de um suporte “frio”, isto é, oriundo de um material inorgânico (ao contrário da tela de madeira e tecido). O que confere, juntamente ao tipo de tinta utilizada (acrílica), um caráter mecânico e industrial ao trabalho. Esse caráter é reforçado ainda pela ausência proposital de qualquer tipo de moldura, que deixa à mostra as beiradas laterais metálicas do suporte.

Uma vez que faço uso da pintura, que é uma categoria histórica e artesanal da arte, a intenção contida no emprego desses materiais “frios” é mais uma vez o propósito recorrente de explorar e colocar em causa o paradoxo contido num trabalho que percorre em sua poética o caminho contrário ao da história das tecnologias, mas se valendo dela.

IV. CONCLUSÕES E POSSIBILIDADES INCONCLUSAS

A realização dessa pesquisa e, conseqüentemente, das pinturas e da reflexão teórica que a compreenderam, teve como intenção investigar minha produção pictórica dos últimos três anos a partir do ponto de vista de sua concepção e dos procedimentos adotados ao longo do processo.

Nesse momento de encerramento e de verificação das conclusões (assim como das inevitáveis possibilidades inconclusas) é relevante ressaltar a notória evolução processual e a subseqüente sensível alteração no resultado final das pinturas dessa pesquisa que essa evolução acarretou.

Refiro-me à crescente diluição da imagem ao longo do percurso cronológico das três pinturas que compõem a pesquisa – diluição e desbotamento que tiveram o seu ápice na terceira e última pintura. Com efeito, a pintura “imersão noturna #061 (246 horas)” acabou sendo a mais esbranquiçada, clara e “etérea” da série, e parece transparecer e ficar especialmente evidente ali que a imagem foi de fato pintada a partir de uma projeção de luz que esvaeceu ao longo dos meses de trabalho em ateliê. De modo que a própria “impressão” do processo, com todas as peculiaridades que lhe são próprias, ficou particularmente evidenciada no resultado final dessa pintura.

Esse direcionamento estético demonstra o quanto o processo poético de criação artística resulta realmente de um diálogo constante e reflexivo entre o artista e seu trabalho. Baseio-me, para fazer essa afirmação, no fato de que meu objetivo e intenção originais, ao iniciar em 2005 o processo de trabalho da primeira pintura – “imersão noturna #047 (360 horas)”, se davam no sentido de fazer uma cópia absolutamente fiel da fotografia original – tal como tinha feito até então com algumas pinturas de cunho

fotorealistas que havia elaborado (Anexos **1, 2 e 5**). Ou seja, minha idéia era a de preservar na pintura os mesmos parâmetros de relações de intensidade de cores, matizes, tons e ‘claro e escuro’ que a fotografia carrega. Porém, o próprio trabalho em ateliê e a experiência de embate que o diálogo existente no fazer pictórico carrega foram responsáveis por levar o trabalho para um resultado final que apresentou uma autonomia em relação às minhas intenções iniciais.

Em decorrência disso, ao longo dos anos em que cursei o mestrado, houve um “rebaixamento” de cores que progrediu da primeira pintura (“imersão noturna #047 (360 horas)”), passando pela segunda pintura (“imersão noturna #053 (424 horas)”), e tendo seu ápice na terceira pintura (“imersão noturna #061 (246 horas)”).

Ou seja, encerro essa pesquisa com conclusões que apontam no sentido de novos caminhos relativos a esse tipo de concatenação midiática e direções afins que apontam futuros desdobramentos para o meio da pintura frente aos outros meios tecnológicos inseridos na totalidade do processo dessa pesquisa. Assim como também chego ao final desse período com inúmeras possibilidades inconclusas que deixam esses mesmos desdobramentos hipotéticos como uma dúvida no sentido de como exatamente poderiam se dar factualmente.

Da miríade de possibilidades teóricas e metodologias que poderia optar para levar a cabo as reflexões teóricas presentes nessa dissertação procurei escolher as que – com o auxílio de minha orientadora – julguei mais pertinentes, assim como as que contribuíram de modo mais significativo e que se fizeram mais presentes no decorrer do processo.

Pois uma vez que busquei concatenar aqui temáticas amplas, inúmeras concessões e restrições decorrentes do escopo dessa pesquisa, do tempo hábil para realizá-la, e de também de minhas próprias limitações como pesquisador, colocaram-se como situação incontornável. Portanto, procurei compor, a partir dessa situação, uma soma que não é exaustiva, mas é certamente muito específica e particular – assim como trabalho que foi concretizado nessa pesquisa.

Porém, todos esses estudos, que ficaram de certa maneira pendentes, compactuam com as possibilidades inconclusas que me referi acima, e também intencionaram contribuir a indicar próximas investigações e pesquisas nos campos e áreas das artes visuais que visei me aprofundar nesse texto.

De maneira geral, o que realmente parece ter cada vez mais se aproximado de um estado limítrofe foi a soma das diferentes transposições – sua hibridação. Transposições que, acumuladas e condensadas na pintura, tenderam-se a uma mistura crescentemente sutil, equilibrada e, ao mesmo tempo, consideravelmente tensa.

Concluo, a partir daí, que a ênfase de minha poética centrou-se aqui nas interferências que a imagem carrega ao fim do processo – identificadas na sintaxe da linguagem pictórica – incutidas anteriormente pela imagem do vídeo (com seus pixels e suas linhas de varredura de baixa definição) na forma tal como essa aparece quando é captada pela fotografia (que a congela em alta definição). Acúmulo e adensamento de interferências que oblitera a consistência figurativa original das imagens, corroendo com a sua semântica prévia.

De modo que a poética não abrangeu apenas as imagens videográficas capturadas pela fotografia ou apenas seus posteriores equivalentes pictóricos, mas, ao buscar um rumo peculiar e um tipo específico de hibridação como possibilidade para a constituição de um trabalho pictórico inserido no contexto contemporâneo das artes visuais, contemplou fundamentalmente todas as interferências entre essas transposições.

ANEXOS

Anexo 1 – Ricardo Mello - “Sem Título”, acrílico sobre papel, 56 x 83 cm, 2003;

Anexo 2 – Ricardo Mello - “Sem Título”, acrílico sobre papel, 83 x 56 cm, 2003;

Anexo 3 – Processo da pintura “Sammy”, 2003;

Anexo 4 – Processo da pintura “Sammy”, 2003;

Anexo 5 – Ricardo Mello - “Sammy”, acrílico sobre papel paraná, 80 x 100 cm, 2003;

Anexo 6 – Slides que foram usados no processo das pinturas dessa pesquisa;

Anexo 7 – Projeção do slide da pintura “imersão noturna #053 (424 horas)” sobre a tela em ateliê, abril de 2006;

Anexo 8 – Processo em ateliê da pintura “imersão noturna #053 (424 horas)”, agosto de 2006;

Anexo 9 – Processo em ateliê da pintura “imersão noturna #053 (424 horas)”, março de 2007;

Anexo 10 – Projeção do slide da pintura “imersão noturna #061 (246 horas)” sobre a tela em ateliê, agosto de 2007;

Anexo 11 – Processo em ateliê da pintura “imersão noturna #061 (246 horas)”, outubro de 2007;

ANEXO 01

ANEXO 02

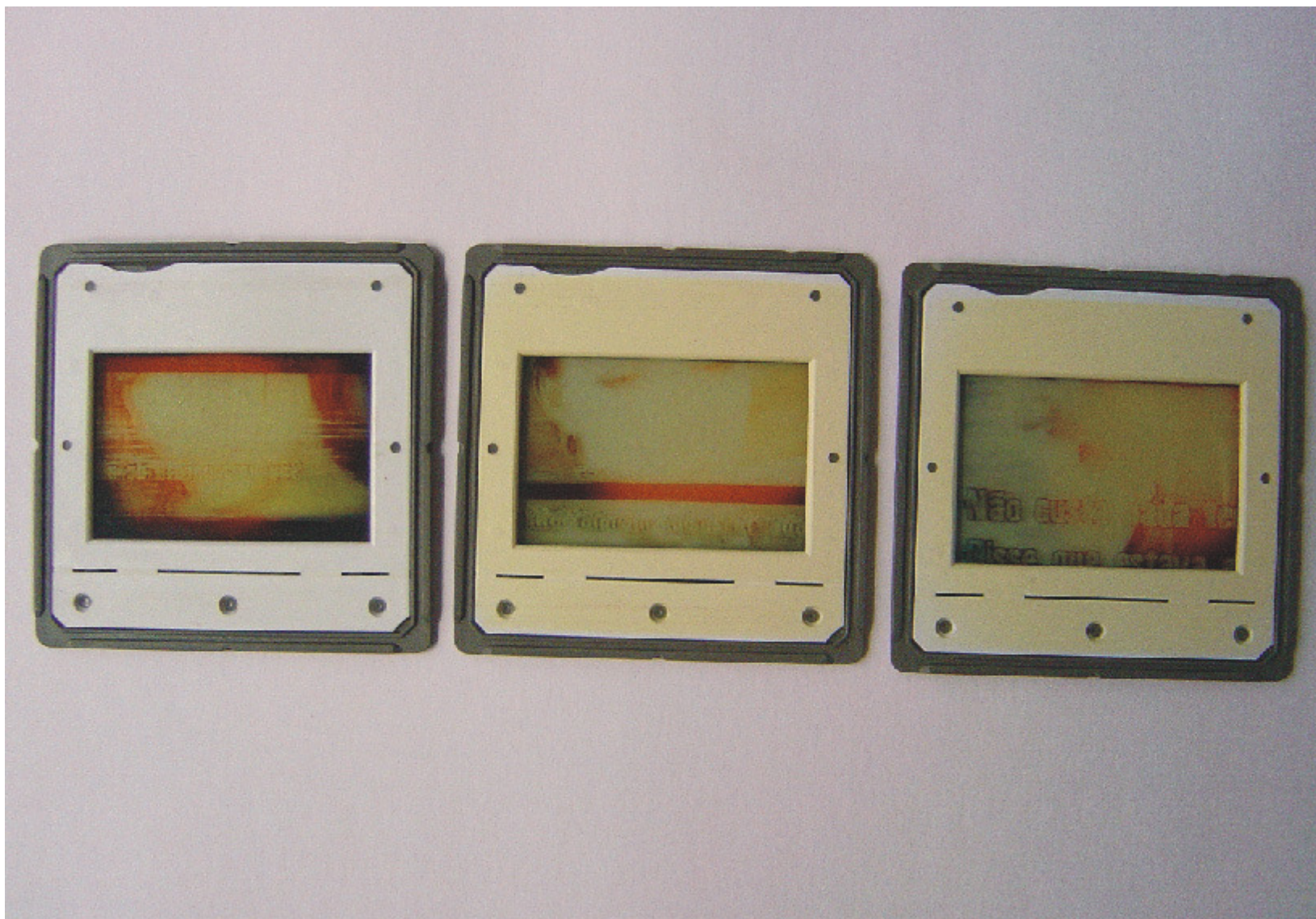
ANEXO 03



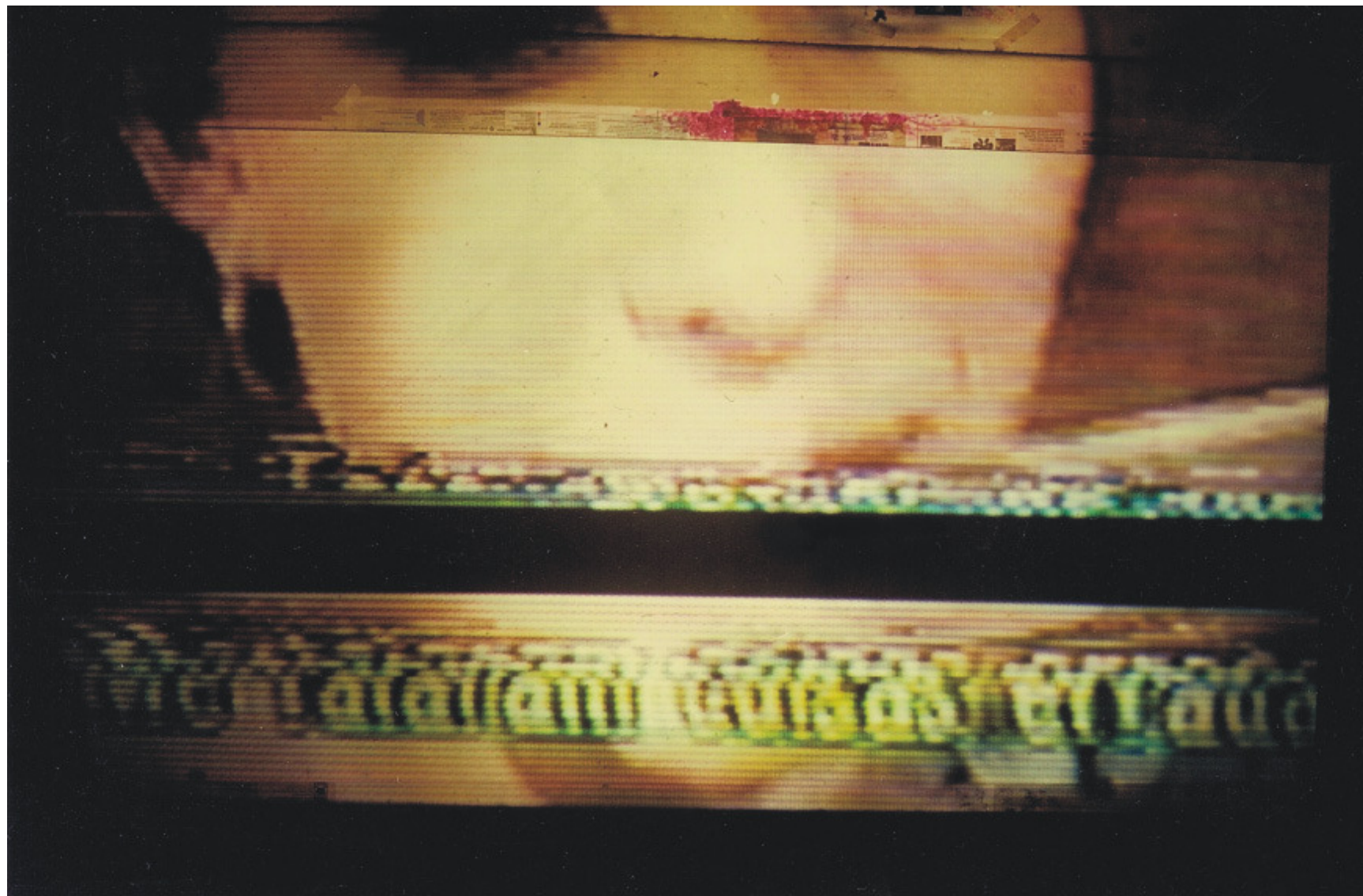
ANEXO 04



ANEXO 05

ANEXO 06

ANEXO 07



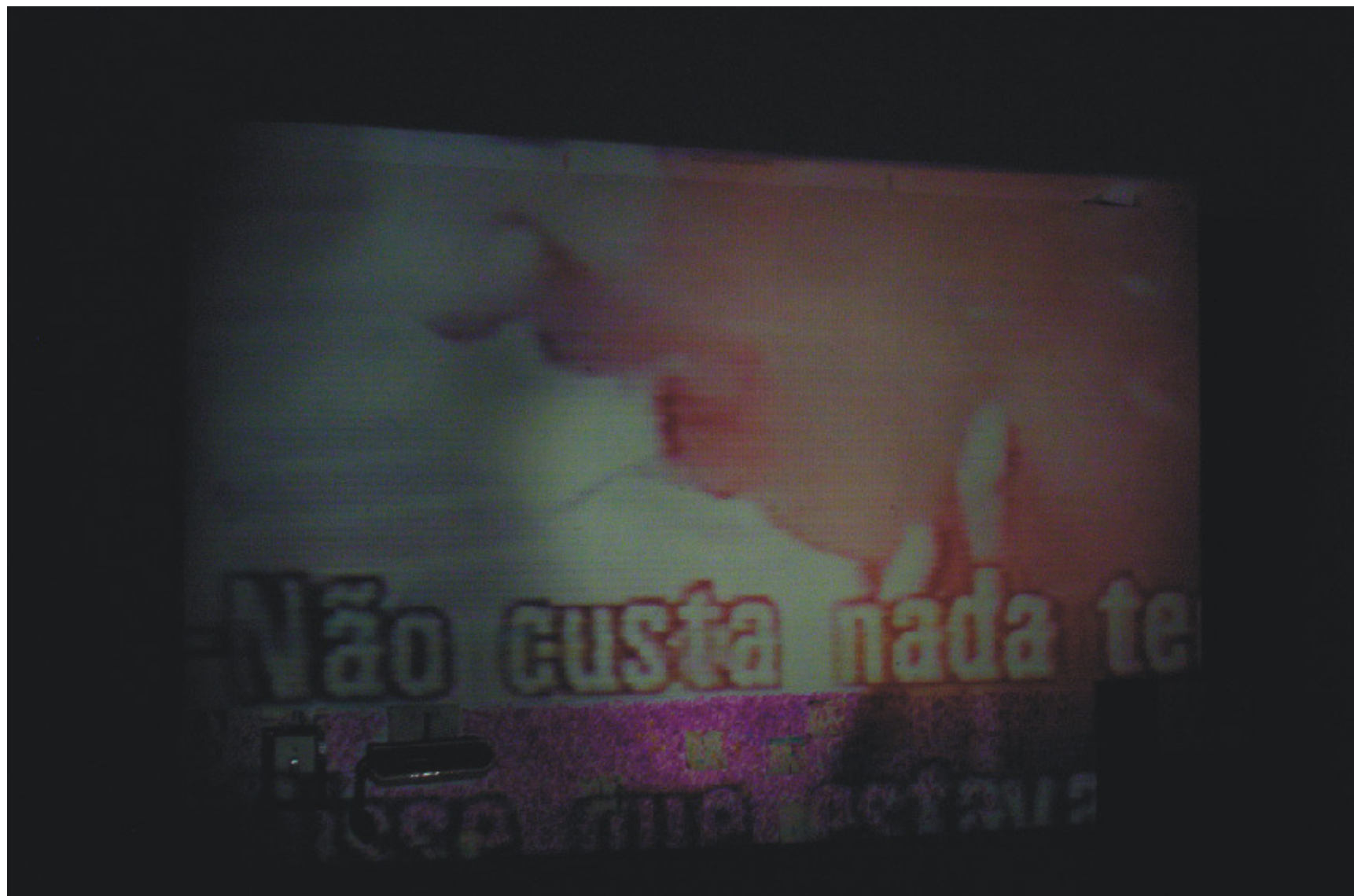
ANEXO 08



ANEXO 09



ANEXO 10



ANEXO 11



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Geral

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARDONNÈCHE, Dominique de. “Espécies de espaços”. In: DOMINGUES, Diana (Org.). *A Arte no Século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 1997. p. 195-200.

BLOCH, Ernst. “Prefácio”. In: _____. *O Princípio Esperança- Vol. 1*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2005. p. 13-28.

FONTCUBERTA, Joan. “Elogio del vampiro”. In: *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustav Gili, 1997. p. 36-51.

GREENBERG, Clement. “A pintura moderna”. In: BATTCKOCK, Gregory (Org.). *A Nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004. p. 95-106.

- LASCH, Christopher. "A estética Minimalista: Arte e literatura em época terminal". In: _____.
O mínimo Eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis. São Paulo: Editora
Brasiliense, 1987. p. 117-147.
- MACHADO, Arlindo. "As formas migrantes de Diana Domingues". In: Catálogo "*Connexio – Uma
vida óptico-eletrônica para as imagens*". 1990.
- MCCARTHY, David. *Arte Pop*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- MOREIRA, Fábio Merker. *Notas sobre a exposição apropriações e coleções &
objetos do desejo*. [on-line]. Arte Web Brasil. Porto Alegre, 2002. Disponível em:
<<http://www.artewebbrasil.com.br/missa/fabio.htm>>
Acesso em: 15 setembro 2005.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. "O olhar do estrangeiro". In: NOVAES, Adauto (Org.). *O Olhar*. São
Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 361-365.
- SANT' ANNA, Afonso Romano de. "A cultura do dinheiro". In: _____. *Desconstruir Duchamp:
arte na hora da Revisão*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2003. p. 136-139.

SANTOS, Lauer A. N. dos. *Enunciados Verbais no Espaço de Representação Pictórica*. 1997. 99 f.
Dissertação (Mestrado) - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

SILVA, Fernando Pedro da. *Rosângela Rennó: Depoimento*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2003.

SOUSA, Edson. "Por uma cultura da utopia". *Unicultura*, Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 36-45.

TREVISAN, Ricardo. *Textos Críticos*. [on-line]. Itaú Cultural. São Paulo. Disponível em:
<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_criticas&cd_verbete=1037&cd_item=15&cd_idioma=28555>
Acesso em: 16 janeiro 2008.

VIRILIO, Paul. *O Espaço Crítico*. São Paulo: Ed. 34, 1993.

WALKER, John A. *A arte desde o Pop*. Barcelona: Ed. Labor do Brasil S/A, 1977.

WOLFE, Tom. *A Palavra Pintada*. Porto Alegre: L&PM, 1987

Específica

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. Campinas: Papyrus, 1993.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica".

In:_____. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense S/A, 1995.
p. 165-196.

BULHÕES, Maria Amélia. *Cruzamento de tempos/cruzamento de meios*. [on-line]. Galeria Bolsa de Arte. Porto Alegre, 2004. Disponível em:
<http://www.bolsadearte.com.br/exposicao/index.asp?var_cod_exposicao=49>
Acesso em: 12 janeiro 2008.

CLOSE, Chuck. *Finding the color world: an interview with chuck close by john clay*. [on-line]. Artzar. 2002. Disponível em:
<<http://www.artzar.com/content/close/page1.html>>
Acesso em: 21 novembro 2007.

DANTO, Arthur C. *A Transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. *History in a Blur*. [on-line]. Artchive. 2003. Disponível em:

<<http://www.artchive.com/artchive/R/richter.html>>

Acesso em: 15 setembro 2007.

DISCONZI, Romanita. “Pintura Pós-TV: Uma reflexão sobre o meio eletrônico”. [on-line] *Periscope*

Magazine, Florianópolis, v. 3, maio 2002. Disponível em:

<<http://www.casthalia.com.br/periscope/romanitadisconzi/pinturapostv.htm>>

Acesso em: 17 agosto 2006.

_____. *Pintura Pós-TV*. 1991. 145 f. Tese (Doutorado) - Departamento de Artes

Plásticas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.

DUBOIS, Phillipe. “A arte é (tornou-se) fotográfica?: Pequeno percurso das relações entre a arte contemporânea e a fotografia do século XX”. In: _____. *O ato fotográfico*.

Campinas: Papirus, 1993. p. 251-307.

_____. "Efeito filme: figuras, matérias e formas do cinema na fotografia". In: SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Org.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: UFRGS, 2004. p. 230-258.

ENTLER, Ronaldo. "O corte fotográfico e a representação do tempo pela imagem fixa". [on-line] *Studium*, Campinas, v. 18, 2004. Disponível em:
<<http://www.studium.iar.unicamp.br/18/corte/index.html>>
Acesso em: 04 maio 2007.

FABRIS, Annateresa. "A pós-imagem mecanizada: fotografia e arte pop". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 27, 1998. p. 290-299.

FISCHER, Peter. "Pop and Much More: Complexity in the Work of Warhol, Polke and Richter".
In: _____. *Warhol, Polke, Richter: In the Power of Painting 1*. Londres: Thames and Hudson, 2001. p. 11-23.

LUCIE-SMITH, Edward. "Superrealism". In: _____. *Art Now, from abstract Expressionism to Superrealism*. New York: William Morrow & Company INC, 1981. p. 455-493.

MENNA, Filiberto. "I. La actitud analítica". In: _____. *La opción analítica en el arte moderno*. Barcelona: Ed. Gustavo Gilli, S/A, 1977.

PRINCE, Richard. *Anyone Who Is Anyone, Parkett 6, 1985* [on-line] Official Site. 2004. Disponível em:

<http://www.richardprinceart.com/write_publicities.html>

Acesso em: 17 dezembro 2007.

RICHTER, Gerhard. “Notas, 1964-1965”. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 113-119.

SONTAG, Susan. “O mundo das imagens”. In: _____. *Ensaaios sobre fotografia*. Lisboa:

Publicações Dom Quixote, 1986. p. 135-158.

TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

WOLLHEIM, Richard. *A pintura como arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

RICARDO PERUFO MELLO

INTERFERÊNCIAS *entre* TRANSPOSIÇÕES

(Uma Poética Pictórica de Acumulação e Adensamento de Imagens Videográficas)

VOL. II

PRANCHAS FOTOGRÁFICAS

Porto Alegre (RS)

Maio, 2008

DOCUMENTAÇÃO FOTOGRÁFICA

Prancha 01. Ricardo Mello - “imersão noturna #047 (360 horas)”, acrílico sobre metal galvanizado, 194x94cm, 2005;

Prancha 02. Ricardo Mello - “imersão noturna #047 (360 horas)” (*detalhe*), acrílico sobre metal galvanizado, 194x94cm, 2005;

Prancha 03. Ricardo Mello - “imersão noturna #047 (360 horas)” (*detalhe*), acrílico sobre metal galvanizado, 194x94cm, 2005;

Prancha 04. Ricardo Mello - “imersão noturna #047 (360 horas)” (*visão lateral*), acrílico sobre metal galvanizado, 194x94cm, 2005;

Prancha 05. Ricardo Mello - “imersão noturna #053 (424 horas)”, acrílico sobre metal galvanizado, 194x94cm, 2006-2007;

Prancha 06. Ricardo Mello - “imersão noturna #053 (424 horas)” (*detalhe*), acrílico sobre metal galvanizado, 194x94cm, 2006-2007;

Prancha 07. Ricardo Mello - “imersão noturna #053 (424 horas)” (*detalhe*), acrílico sobre metal galvanizado, 194x94cm, 2006-2007;

Prancha 08. Ricardo Mello - “imersão noturna #061 (426 horas)”, acrílico sobre metal galvanizado, 194x94cm, 2007;

Prancha 09. Ricardo Mello - “imersão noturna #061 (426 horas)” (*detalhe*), acrílico sobre metal galvanizado, 194x94cm, 2007;

Prancha 10. Ricardo Mello - “imersão noturna #061 (426 horas)” (*detalhe*), acrílico sobre metal galvanizado, 194x94cm, 2007;

