

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**OBJETOS MEDIADOS:
PINTURAS MISTIÇAS**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Ricardo de Pellegrin

**Santa Maria, RS, Brasil
2013**

OBJETOS MEDIADOS: PINTURAS MISTIÇAS

Ricardo de Pellegrin

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de concentração Arte e Visualidade, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM,RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Artes Visuais**.

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes

**Santa Maria, RS, Brasil
2013**

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Pellegrin, Ricardo de
Objetos mediados: pinturas mestiças / Ricardo de
Pellegrin.-2013.
98 p.; 30cm

Orientador: Paulo César Ribeiro Gomes
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais, RS, 2013

1. Pintura 2. Mediação Técnica 3. Natureza-morta 4.
Óptica 5. Ruído I. Gomes, Paulo César Ribeiro II. Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

OBJETOS MEDIADOS: PINTURAS MESTIÇAS

de

Ricardo de Pellegrin

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

COMISSÃO EXAMINADORA:


Paulo César Ribeiro Gomes, Dr.
(Presidente/Orientador)


José Luiz de Pellegrin, Dr. (UFPEL)


Rebeca Lenize Stumm, Dr.^a (UFSM)

Santa Maria, 05 de março de 2013.

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria

OBJETOS MEDIADOS: PINTURAS MISTIÇAS

AUTOR: RICARDO DE PELLEGRIN

ORIENTADOR: PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES

Local e Data da Defesa: Santa Maria/RS, 5 de março de 2013.

A presente pesquisa em Poéticas Visuais foi desenvolvida entre 2011 e 2013, como uma investigação que se estabeleceu na conjugação da prática artística a uma reflexão teórica, cujo resultado aborda as estratégias poéticas adotadas na concepção e realização desses trabalhos. A proposta instaura-se nas problemáticas contemporâneas da representação de objetos na pintura (natureza-morta) através do emprego da imagem técnica, processo pictórico relacionado ao conceito de mestiçagem. Identificadas nas estratégias poéticas as questões deslocaram-se dos objetos para o ruído gerado pela mediação técnica (óptica) do modelo. O confronto entre a prática de ateliê e os dados coletados, visuais e conceituais, pretende revitalizar a pintura, permeando este fazer manual com a percepção adquirida da mediação técnica, a fim de gerar uma visualidade que dialogue com as questões eminentes da contemporaneidade.

Palavras-chave: Pintura, Mediação Técnica, Natureza-morta, Óptica, Ruído.

ABSTRACT

Master Course Dissertation
Professional Graduation Program in Visual Arts
Universidade Federal de Santa Maria

MEDIATED OBJECTS: MISCEGENATED PAINTINGS

AUTHOR: RICARDO DE PELLEGRIN

ADVISER: PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES

Defense Place and Date: Santa Maria/RS, March 5th, 2013.

The present research on Visual Poetics was developed between 2011 and 2013 as an investigation that was established by the combination of artistic practices and theoretical reflections, whose results reflect upon poetic strategies adopted by the conception and realization of those works. The proposal is based on contemporary issues that deal with the representation of objects in painting (still life) through the use of technical image, pictorial process that relates the concept of miscegenation. It was identified in those poetic strategies that the questions moved from the objects to the noise through mediated technique (optic) of the model. The confrontation between practice of studio and the data collected, visual and conceptual, intend to revitalize painting, permeating manual work with the perception from the mediated technique in order to demonstrate a view that makes connection with the issues from contemporaneity.

Keywords: Painting, Mediation Technique, Still life, Optics, Noise.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Ricardo de Pellegrin, <i>Cena I</i> , 2006, óleo sobre tela, 115 x 150 cm	15
Figura 02 – Ricardo de Pellegrin, <i>Cenário</i> , da série <i>Cena</i> , 2009, óleo sobre tela, 200 x 400 cm	18
Figura 03 – Ricardo de Pellegrin, <i>Despejo do Artista</i> , 2011, acrílica sobre parede [Casa de Cultura de Santa Maria], 300 x 150 cm	19
Figura 04 – Ricardo de Pellegrin, <i>Estação Destempo</i> , 2012, acrílica sobre parede, 300 x 600 cm, Foto: Daniel Paz	20
Figura 05 – Ricardo de Pellegrin, <i>Sem título VIII</i> , da série <i>Cena</i> , 2007, óleo sobre tela, 60 x 80 cm	22
Figura 06 – Michelangelo Merisi de Caravaggio, <i>A Vocação de São Mateus</i> , 1599-1600, óleo sobre tela, 340 cm x 322 cm	22
Figura 07 – Ricardo de Pellegrin, <i>Sem título</i> , da série <i>Cena</i> , 2007, óleo sobre tela, 30 x 40 cm	24
Figura 08 – Contracapa do livro <i>Degas</i> , da coleção Biblioteca de Arte: Os Impressionistas, publicado pela Editora Três, 1973	24
Figura 09 – Michelangelo Merisi de Caravaggio, <i>A Ceia em Emaús</i> , 1601, óleo sobre tela, 140 x 195 cm, National Gallery, Londres	27
Figura 10 – Willem Kalf, <i>Natureza-morta com a taça da Guilda dos Arqueiros de São Sebastião, lagosta e copos</i> , 1653, óleo sobre tela, 86,4 x 102,2 cm, National Gallery, Londres	29
Figura 11 – Paul Cézanne, <i>Natureza-morta com maçãs e um pote de Prímulas</i> , 1890, óleo sobre tela, 73 x 92.4 cm, The Metropolitan Museum of Art	29
Figura 12 – Ricardo de Pellegrin, Coleção de objetos, 2012	33
Figura 13 – Ricardo de Pellegrin, <i>Melancólica II - corredor</i> , 2012, óleo sobre tela, 115 x 300 cm	35
Figura 14 – Ricardo de Pellegrin, <i>Melancólica III</i> , 2013, óleo sobre tela, 74 x 100 cm	36
Figura 15 – Ricardo de Pellegrin, Bibelô da coleção pessoal de objetos, 2013, fotografia	38
Figura 16 – Ricardo de Pellegrin, Bibelô da coleção pessoal de objetos, 2013, fotografia	38

Figura 17 – Farnese de Andrade, <i>Doum</i> , 1988, objetos e resina, 37 x 18 x 15 cm, coleção Diógenes Paixão	40
Figura 18 – Farnese de Andrade, <i>Doum</i> [detalhe], 1988, objetos e resina, 37 x 18 x 15 cm, coleção Diógenes Paixão	40
Figura 19 – Ricardo de Pellegrin, <i>Arranjo</i> , 2012, objetos, instalação elétrica, luminárias, mesa e tapete, dimensões variáveis	41
Figura 20 – Ricardo de Pellegrin, <i>Arranjo</i> , 2012, objetos, instalação elétrica, luminárias, mesa e tapete, dimensões variáveis	41
Figura 21 – Ricardo de Pellegrin, <i>Outpainting</i> [montagem], 2011, intervenção urbana	45
Figura 22 – Ricardo de Pellegrin, <i>Outpainting</i> , 2011, intervenção urbana	46
Figura 23 – Ricardo de Pellegrin, Estudos fixados na parede do ateliê, 2012, impressões color laser	48
Figura 24 – Andy Warhol, <i>Natureza-morta</i> [detalhe], 1975, grafite sobre papel, 68,3 x 102,9 cm, The Foundation for the Visual Arts	50
Figura 25 – Théodore Géricault, <i>Corrida de Cavalos em Epson</i> [detalhe], 1821, óleo sobre tela, 92 x 122,5 cm, Musée du Louvre	55
Figura 26 – Eadweard Muybridge, <i>Movimento de um cavalo a galope</i> [detalhe], 1872, sequência fotográfica, Kingston-upon-Thames Museum	55
Figura 27 – Edgar Degas, <i>Jóquei</i> [detalhe], 1889/1917, desenho	55
Figura 28 – E. J. Marey, <i>Cronofotografia</i> [detalhe], 1882, fotografia	56
Figura 29 – Marcel Duchamp, <i>Nu descendo uma escada - segunda versão</i> , 1912, óleo sobre tela, 146 x 89 cm, coleção de Louise e Walter Arensberg	56
Figura 30 – Ricardo de Pellegrin, <i>Abstrato óptico</i> [processo/projeção], 2012, óleo sobre tela, 50 x 50 cm	59
Figura 31 – Ricardo de Pellegrin, <i>Trio de soldadinhos mutilados</i> [processo], 2012, óleo sobre tela, 110 x 150 cm	61
Figura 32 – Ricardo de Pellegrin, <i>Vitrine</i> [processo], 2012, óleo sobre tela, 50 x 80 cm	62

Figura 33 – Ricardo de Pellegrin, <i>Vitrine</i> , 2012, óleo sobre tela, 50 x 80 cm	62
Figura 34 – Ricardo de Pellegrin, <i>Pintura</i> , 2012, óleo sobre tela e projetor artesanal, [lentes de lupa, transparência com impressão color laser, madeira, lâmpada alógena, instalação elétrica, tripé]	63
Figura 35 – Ricardo de Pellegrin, <i>Pintura</i> , 2012, óleo sobre tela e projetor artesanal, [lentes de lupa, transparência com impressão color laser, madeira, lâmpada alógena, instalação elétrica, tripé]	63
Figura 36 – Ricardo de Pellegrin, <i>Estudo [detalhe]</i> , 2011, óleo sobre tela, 50 x 80 cm	65
Figura 37 – Ricardo de Pellegrin, <i>Nu artístico - Zoom [detalhe]</i> , 2011, óleo sobre tela, 50 x 80 cm	65
Figura 38 – Ricardo de Pellegrin, <i>Processo de construção da pintura [Nu artístico - Zoom]</i> , 2011	66
Figura 39 – Ricardo de Pellegrin, <i>Estudo de cor - amarelo de cádmio</i> , 2012, óleo sobre tela	66
Figura 40 – Ricardo de Pellegrin, <i>Globo [detalhe]</i> , 2012, óleo sobre tela, 80 x 80 cm	68
Figura 41 – Ricardo Perufo Mello, <i>Imersão noturna #47 (360 horas)</i> , 2005, acrílica sobre chapa de metal galvanizado, 194 x 94 cm	69
Figura 42 – Ricardo de Pellegrin, <i>Estação Destempo</i> , 2012, acrílica sobre parede, 300 x 600 cm, Foto: Tamiris Vaz	71
Figura 43 – Ricardo de Pellegrin, <i>Estação Destempo</i> , [processo], 2012, acrílica sobre parede, 300 x 600 cm, Foto: Rebeca Stumm	72
Figura 44 – Ricardo de Pellegrin, <i>Estação Destempo [detalhe]</i> , 2012, acrílica sobre parede, 300 x 600 cm, Foto: Tamiris Vaz	73
Figura 45 – Ricardo de Pellegrin, <i>Estação Destempo [detalhe]</i> , 2012, acrílica sobre parede, 300 x 600 cm, Foto: Tamiris Vaz	73
Figura 46 – Ricardo de Pellegrin, <i>Trio de soldadinhos mutilados [estudos]</i> , 2011, fotografias usando uma peça de retroprojetor como lente	76
Figura 47 – Ricardo de Pellegrin, <i>Trio de soldadinhos mutilados</i> , 2012, óleo sobre tela, 110 x 150 cm	77
Figura 48 – Ricardo de Pellegrin, <i>Abstração óptica [estudos]</i> , 2011, fotografias usando um globo de vidro como lente	79
Figura 49 – Ricardo de Pellegrin, <i>Abstração óptica</i> , 2012, óleo sobre tela, 50 x 50 cm	80

Figura 50 – Jan Vermeer, <i>A rendeira</i> , 1669-1670, óleo sobre tela, 24,5 x 21 cm, Musée du Louvre	83
Figura 51 – Jan Vermeer, <i>A rendeira</i> [detalhe], 1669-1670, óleo sobre tela, 24,5 x 21 cm, Musée du Louvre	83
Figura 52 – Ricardo de Pellegrin, <i>Globo</i> [processo], 2011, óleo sobre tela, 80 x 80 cm	86
Figura 53 – Ricardo de Pellegrin, <i>Globo</i> [processo], 2011, óleo sobre tela, 80 x 80 cm	86
Figura 54 – Ricardo de Pellegrin, <i>Globo</i> , 2011, óleo sobre tela, 80 x 80 cm	86
Figura 55 – Ricardo de Pellegrin, <i>Grande panorama portátil</i> , 2011, óleo sobre tela, 40 x 90 cm [tríptico]	87
Figura 56 – Ricardo de Pellegrin, <i>Mecanismo óptico</i> , da série <i>Caixa</i> [vista exterior], 2010, MDF, lentes de lupa, espelho, lâmpada 7 w, objetos, tecido, vidro e cola, 15 x 40 x 15 cm	89
Figura 57 – Ricardo de Pellegrin, <i>Mecanismo óptico</i> , da série <i>Caixa</i> [vista interior], 2010, MDF, lentes de lupa, espelho, lâmpada 7 w, objetos, tecido, vidro e cola, 15 x 40 x 15 cm	89
Figura 58 – Ricardo de Pellegrin, Processo de construção de um projetor artesanal, 2012, lentes de lupa, transparência com impressão color laser, madeira, lâmpada alógena, instalação elétrica	90
Figura 59 – Ricardo de Pellegrin, Processo de construção de um projetor artesanal, 2012, lentes de lupa, transparência com impressão color laser, madeira, lâmpada alógena, instalação elétrica	91
Figura 60 – Ricardo de Pellegrin, Processo de construção de um projetor artesanal, 2012, lentes de lupa, transparência com impressão color laser, madeira, lâmpada alógena, instalação elétrica	91

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 SOBRE A REPRESENTAÇÃO DE OBJETOS	14
1.1 Uma abordagem contemporânea para a natureza-morta	14
1.2 A natureza-morta como imaginário instituído	26
1.3 Objetos/Personagens	31
2 PINTURA E IMAGENS TÉCNICAS: PROCESSOS MISTIÇOS	42
2.1 O olhar mediado	42
2.2 A fotografia como estudo	47
2.3 Reflexos da mediação técnica na linguagem pictórica	52
2.4 Mestiçagens	57
3 RUÍDOS ÓPTICOS	75
3.1 O Ruído como indício da técnica	75
3.2 Uma verificação na obra de Jan Vermeer	81
3.3 Experimentos com aparatos ópticos simplificados	84
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	95

INTRODUÇÃO

A pesquisa *Objetos mediados: pinturas mestiças* foi desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria, na linha de pesquisa Arte e Visualidade. É um estudo que se localiza no território das poéticas visuais, no qual foram investigadas as problemáticas decorrentes do meu processo poético, no período de 2011 e 2013. Os trabalhos realizados durante a pesquisa foram pinturas a óleo, produzidas a partir de estudos fotográficos, e também foram desenvolvidas experiências em outras configurações – instalação, intervenção urbana –, propostas estas que ampliaram as possibilidades percebidas no meu discurso poético, evidenciando questionamentos decorrentes do próprio fazer.

O foco da investigação em Artes Visuais, realizada pelo artista-pesquisador, segundo definição de René Passeron, corresponde a: “reflexão sobre a conduta criadora” (2004, p. 10). Neste sentido, o presente texto não versará a respeito de obras acabadas, o que caracterizaria um discurso em estética, crítica ou teoria da arte, mas investiga as estratégias poéticas do ponto de vista do artista instaurador. Consequentemente, por escolha metodológica, os trabalhos realizados são analisados e comentados na medida em que colaboram para elucidar aspectos do processo, não tratando especificamente de questões intrínsecas a cada proposta.

O título central deste texto, *Objetos mediados*, advém do vértice processual/conceitual da poética em questão, que consiste de uma investigação visual fundada na percepção gerada pela mediação técnica de objetos, cujos trabalhos (como resultado final) fundem o pictórico à imagem técnica a partir do conceito operatório de mediação. Os objetos, ao qual o título se refere, são os modelos empregados na elaboração das imagens, elementos que vinculam esta produção e sua reflexão à tradição do gênero pictórico natureza-morta. O termo “mediados” dá conta da passagem técnica, marca da sociedade contemporânea, propiciadora de uma experiência de observação do visível. Por fim, a mestiçagem é adotada segundo definição cunhada, para as artes visuais,

pela teórica e crítica de arte Icleia Borsa Cattani, em sua obra “Mestiçagens na arte contemporânea” (2009), na qual ela estuda trabalhos nos quais os diversos meios empregados atuam em constante tensão.

As implicações decorrentes do processo de mestiçagem resultam da contraposição entre a tecnicidade dos processos de mediação e a materialidade da pintura, construída manualmente por camadas de tinta sobrepostas no suporte. A estratégia da mestiçagem objetiva somar as qualidades dos dois meios empregados, pintura e fotografia, sem anular suas características elementares, fundando uma aparência que pode se opor a condição contemporânea de efemeridade da imagem técnica. Neste sentido, o resultado principal buscado é o de realizar trabalhos, a partir do confronto entre os diferentes meios de representação bidimensional empregados em diálogo a linguagem pictórica, revitalizando a pintura em consonância com o contexto contemporâneo.

Esta pesquisa se justifica, dentro da comunidade acadêmica, por abordar as problemáticas da imagem a partir de processos de criação mestiços, tecendo caminhos para a pintura, meio visual em constante litígio, mas seguidamente retomado e reafirmado, inclusive pelo desenvolvimento de diversas pesquisas acadêmicas nos últimos anos. Esta pesquisa configura-se então como uma abordagem para o fenômeno da mediação técnica, enquanto motivadora das mudanças nos paradigmas de representação da pintura.

O texto foi dividido em três capítulos. O primeiro capítulo versa sobre as motivações iniciais do estudo: neste efetuo o resgate de questões presentes nos trabalhos da série *Cena* (2006-2010), relacionando algumas situações recorrentes com os trabalhos da atual pesquisa, como, por exemplo, o aspecto do citacionismo. Deste modo surge a oportunidade para apresentar uma reflexão sobre a natureza-morta, enquanto imaginário e enquanto gênero instituído na cultura visual ocidental. Com base nas definições tradicionais de natureza-morta e dos seus desdobramentos, diferencio e caracterizo os objetos que emprego como modelos no meu processo poético.

O segundo capítulo trata das aproximações entre pintura e os processos técnicos empregados na mediação do visível. A partir de considerações de teóricos sobre a presença da imagem técnica na contemporaneidade, empreendo algumas colocações a respeito do uso da fotografia como estudo para o processo de representação. Tal abordagem leva a considerações, calcadas em exemplos visuais de obras históricas, que revelam os primeiros impactos que a mediação técnica provocou nos meios de representação bidimensional, trazendo, por fim, essas especificidades para análise e compreensão do meu processo pictórico.

O terceiro capítulo aborda o pensamento possível para o ruído óptico que é agregado nos trabalhos devido à origem processual técnica. Partindo das concepções do filósofo Michel Serres (1982) delineio um desenvolvimento conceitual para a expressão ruído, interferência verificada, enquanto exemplo visual, por meio dos indícios visuais presentes na obra de Jan Vermeer. Comparando os resultados obtidos na investigação, retomo a minha poética, relacionando os aparatos ópticos simplificados que são desenvolvidos ao conceito de *low tech*, cuja principal acepção se dá na oposição às tecnologias de ponta.

1 SOBRE A REPRESENTAÇÃO DE OBJETOS

1.1 Uma abordagem contemporânea para a natureza-morta

Considerando a classificação primária da pintura em gêneros – grosso modo, paisagem, retrato e natureza-morta –, os trabalhos que realizo podem ser consideradas imagens do gênero natureza-morta¹, pois, em suma, são representações de objetos. Decorrente de um processo mestiço, o qual integra pintura e fotografia, a aparência desses trabalhos resulta do emprego de estudos² fotográficos como estratégia de mediação dos modelos³ representados. A mediação através de um aparato técnico – como, por exemplo, a câmera fotográfica – altera os paradigmas de observação do modelo, produzindo outras maneiras de olhar e de se relacionar com objetos banais.

Nas pinturas da série *Cena*, realizadas entre 2006 e 2010, localizam-se as motivações, visuais e conceituais, que desencadearam na proposta do presente estudo. Esses trabalhos relacionam-se diretamente aos atuais, como os galhos de uma árvore que se conectam ao seu tronco, ou como as folhas que se ligam aos galhos a fim de se sustentar. Desta maneira eles tornam-se indispensáveis para a compreensão da produção atual, uma vez que demonstram a perenidade das questões investigadas, revelando, portanto, uma consciência poética em formação. Como pode ser observado em *Cena I* (2006) (Figura 01), pintura elementar em minha trajetória, precursora da série *Cena*, revelou a potência de uma abordagem pictórica contemporânea através do uso de objetos como modelo.

¹ A natureza-morta surge como gênero pictórico na arte ocidental entre os séculos XVI e XVII, caracterizando-se por imagens que representam elementos inanimados como frutas, flores, mesas postas, livros, velas e as *vanitas* (CANTON, 2004).

² Para o termo estudo será adotada a definição do sinônimo esboço, que se trata do: “projeto inicial de qualquer obra artística [...]. O processo mais frequente de fazer um esboço é o desenho [...]” (MARCONDES, 1998, p. 104). Nesta investigação, diferenciando-se do procedimento mais usual, os estudos são produzidos em fotografia. As implicações do procedimento que adoto na elaboração dos estudos são tratadas no subtítulo 2.2 A fotografia como estudo.

³ A palavra “modelo” será empregada no mesmo sentido de seu uso na expressão “modelo vivo”, onde se refere à situação onde uma “pessoa posa para um artista” (MARCONDES, 1998, p. 192). Assim, para modelo, leia-se como algo diante do artista a fim de ser representado.



Figura 01 – *Cena I*, 2006, óleo sobre tela, 115 x 150 cm

A recorrência da natureza-morta na tradição da arte ocidental inseriu definitivamente este gênero em nosso imaginário, constituindo um repertório que serve como referência aos artistas visuais contemporâneos. Segundo Katia Canton⁴: “A natureza-morta é, afinal, um gênero que dialoga com a história da arte ocidental e os sistemas estéticos de forma abrangente. Na arte contemporânea, o conceito de natureza-morta perpetua-se, expandindo-se numa proliferação de suportes e maneiras de lidar com sua forma, sentido, atitude” (2004, p. 12).

Proponho meus trabalhos a partir desse repertório visual – estabelecido para a representação de objetos na pintura –, pois, como argumenta o artista visual Manoel Veiga⁵: “Quem opta por trabalhar dentro da pintura obrigatoriamente estará lidando com a tradição, das mais longas que temos em nossa cultura, saiba o artista ou não.” (2009, p. 278). No meu processo, o reconhecimento desta tradição instituída, como já levantado anteriormente, ultrapassa o mero resgate e constitui-se de parte da elaboração poética dos trabalhos – é com este olhar que me aproximo da história da arte no subtítulo 1.2 A natureza-morta como imaginário instituído.

Devido ao emprego inusitado dos parâmetros institucionalizados pela tradição da pintura no ocidente, com mais de 500 anos, as imagens que produzo podem ser encaradas como representações irônicas. A respeito destes parâmetros, refiro-me, por exemplo, ao conhecido fato de que tradicionalmente as pinturas em óleo sobre tela, especialmente as de grande dimensão, eram dedicadas a temas considerados maiores, como cenas bíblicas e históricas, restando para a natureza-morta, avaliada como uma temática de “segunda linha”, os formatos menos nobres.

⁴ Katia Canton (1962-) possui doutorado em Artes Interdisciplinares pela Faculdade de Artes Visuais e Educação, da New York University. Docente e crítica de arte, já atuou como curadora do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MAC-USP), período no qual assinou, juntamente com Ann Gallagher, a curadoria da exposição *Still Life/Natureza-Morta*. A exposição *Still Life/Natureza-Morta*, foi organizada pelo MAC-USP, ocorreu no período de 3 de agosto a 31 de outubro de 2004, na galeria de Arte do Sesi, São Paulo/SP, apresentando uma coletânea de artistas, brasileiros e britânicos, que trabalham em diferentes linguagens a natureza-morta a partir do olhar contemporâneo.

⁵ Manoel Veiga (1966-) é artista visual, natural de Recife.

Na produção pictórica que desenvolvo tanto o suporte quanto o veículo⁶ mais tradicionais da pintura são mantidos, ou seja, tela e óleo⁷, inovando na adoção de objetos como modelo para trabalhos de grande formato, escala que se opõem à dimensão “domesticada” das naturezas-mortas usadas como peças decorativas. Além do embate estabelecido com a superfície pictórica, por tratar-se de um grande campo de cor⁸, a imagem representada em grande proporção propõe um confronto diferente entre imagem e espectador, redimensionando a escala do modelo, uma vez que, os objetos possuem originalmente poucos centímetros, disponibilizando uma experiência diferenciada de observação.

A relação de escala descrita evidencia-se inicialmente no trabalho *Cenário*, da série *Cena*⁹ (2009) (Figura 02), pintura de 200 x 400 cm, a qual traz a representação de bibelôs em um diálogo real com a dimensão humana, contexto que sugere a inserção do espectador na cena, como ocorre com os atores e o cenário. Considerada como uma estratégia poética, essa situação de escala foi retomada com frequência na produção recente, por exemplo, nos trabalhos *Despejo do Artista*¹⁰ (2011) (Figura 03) e *Red Light Project* (2011), onde se estabelecem um embate entre o espectador e as personagens. Apesar de não partir de uma personagem, a pintura *Estação Destempo* (2012) (Figura 04), na ocupação que faz do espaço, também produz uma provocativa similar de percepção.

⁶ Veículo refere-se à substância que entra na composição das tintas juntamente com os pigmentos. Sinônimo de aglutinante.

⁷ Frente às facilidades que os veículos modernos a base de água oferecem – como tempo de secagem, odor, baixa toxicidade –, a minha persistência em trabalhar com tinta a óleo deve-se a tradição que este material reporta, ao status de nobreza que ainda detém dentre as técnicas do domínio das artes visuais. Fato verificado no mercado, onde as obras produzidas em óleo sobre tela permanecem como os objetos mais bem cotados. Além do caráter histórico verificado na pintura a óleo, os efeitos plásticos da tinta acrílica, a meu ver, são demasiadamente “plastificados” diante da sutileza que pode ser obtida com o emprego de camadas fluidas de tinta a óleo. Somente recorro a outro material quando realizo trabalhos diretamente na parede, optando nestes casos pela tinta acrílica, estas exceções são os trabalhos *Despejo do Artista* (2011) e *Estação Destempo* (2012).

⁸ Devemos ter em mente as experiências modernas que Clement Greenberg definiu como *Colorfield Painting*, a pintura do campo de cor.

⁹ A pintura *Cenário* (2009) foi apresentada na exposição coletiva *Cartão de Visita II*, mostra com curadoria do Prof. Dr. Paulo Gomes, realizada na Galeria Gestual, Porto Alegre/RS, no período de 03 a 24 de novembro de 2012.

¹⁰ O trabalho *Despejo do Artista* (2011) foi realizado durante a mostra: *27 HORAS ininterruptas*. Evento com curadoria da Prof. Dr. Rebeca Stumm, ocorreu na Casa de Cultura de SM, Santa Maria/RS, no período de 27 a 28 de agosto de 2011. A pintura, resultado da ação de ocupar o espaço com o ateliê deslocado, tornou-se um mural permanente no prédio da Casa de Cultura de SM.



Figura 02 – *Cenário*, da série *Cena*, 2009, óleo sobre tela, 200 x 400 cm



Figura 03 – *Despejo do Artista*, 2011, acrílica sobre parede, 300 x 150 cm



Figura 04 – *Estação Destempo*, 2012, acrílica sobre parede, 300 x 600 cm
Foto: Daniel Paz

Voltando às questões da série *Cena*, a referência à tradição visual ocidental aparece difusa nos diversos elementos constituintes dos trabalhos, evocadas por meio da citação de clichês visuais emblemáticos, como, por exemplo: a dramaticidade da iluminação, explorando o recurso do claro-escuro¹¹; a citação à pose de personagens; os enquadramentos; o uso de objetos como modelo; e a escolha do óleo sobre tela como material. Nos meus trabalhos, distanciando-se da ideia de releitura que pode pressupor uma abordagem mais superficial, as citações realizadas não são reproduções óbvias, uma vez que tratam-se de apropriações sutis, de elementos pontuais.

Tais elementos constitutivos podem ser verificados na pintura *Sem título VIII*, da série *Cena*, (2007) (Figura 05). A figura central da pintura sugere, pela sua postura/gesto, uma ação, instante registrado que permite estabelecer uma série desdobramentos possíveis para a cena; configuração esta que pode, em um primeiro plano de leitura, ser relacionada à obra *A Vocação de São Mateus* (1599-1600) (Figura 06), do artista italiano Michelangelo Merisi de Caravaggio (1571-1610).

A respeito do interesse na obra de Caravaggio, cabe esclarecer que ele desejava em suas pinturas representar cenas que provocassem no espectador a sensação de que se desenrolavam diante dos seus olhos. Para atingir tal objetivo, Caravaggio reconstituiu as passagens com figurantes buscando seu ápice dramático, instante capaz de resumir toda a narrativa do tema. Segundo Gotthold-Rphraim Lessing (*apud* AUMONT, 1993) este momento pode ser definido como “instante pregnante”, o qual corresponde: “ao instante que exprime a essência do acontecimento” (*apud* AUMONT, 1993, p. 231). São instantes dotados deste estado de suspensão que me interessam explorar, imagens que detenham este potencial latente.

¹¹ “Em pintura, é o contraste equilibrado de luzes e sombras que servem para dar relevo as formas e criar um efeito de espaço e de profundidade na composição [...]”. (MARCONDES, 1998, p. 64)



Figura 05 – *Sem título VIII*, da série *Cena*, 2007, óleo sobre tela, 60 x 80 cm



Figura 06 – Michelangelo Merisi de Caravaggio, *A Vocação de São Mateus*, 1599-1600, óleo sobre tela, 340 x 322 cm

A posição da personagem central não é a única referência à história da arte na pintura *Sem título VIII, da série Cena*, (2007) (Figura 05). Pode ser identificada também na reprodução da escultura *O pensador* (1904), do francês Auguste Rodin (1840-1917), que integra o arranjo representado, objeto que já havia sido empregado no modelo da pintura *Cena I* (2006) (Figura 01).

De modo semelhante, através de uma reprodução, o modelo composto para a pintura *Sem título, da série Cena* (2007) (Figura 07) incluiu um livro (Figura 08) dedicado à vida e obra do pintor Edgar Degas (1834-1917). O detalhe da pintura *O foyer da dança na ópera* (1872), impresso na capa/contracapa do volume, compõe o modelo juntamente com objetos banais, colocando lado a lado as famosas bailarinas de Degas e os banais bibelôs de minha coleção pessoal. A fotografia, empregada como recurso no processo, permite condensar referências de diferentes períodos históricos, origens, culturas, em um mesmo plano, conferindo uma unidade de valor em toda a superfície da imagem, aparência que é traduzida para a pintura.

Lançar olhares para o passado parece ser uma prática que se prolifera na poética de diversos artistas contemporâneos¹². Estratégias como a retomada de linguagens tradicionais, no meu caso a pintura, bem como a alusão a obras do passado, reportam ao conceito de citacionismo. Tendência que emergente nas artes visuais do Brasil a partir dos anos 1990, repercutindo na contemporaneidade, funda-se sob a influência do universo de imagens técnicas – panorama que já se encontrava estabelecido – no qual o acesso à história da arte é facilitado por meio das reproduções mecânicas.

¹² O trabalho da artista visual Adriana Varejão (1964-) pode ser tomado como exemplo de produção citacionista brasileira. Nome significativo da arte contemporânea internacional, Varejão dedica-se a pintura desde os anos 80, quando iniciou sua formação na Escola de Artes do Parque Laje (1983). As imagens que Varejão adota como referências descendem da tradição visual, como os azulejos decorados em azul tradicionais em Portugal, trabalhadas pela artista na pintura, adquirem um aspecto barroco, carnal. Persistente em investigar as possibilidades da pintura, Varejão emprega a tradição da arte como material de trabalho em sua poética, estratégias que permitem relacionar sua obra ao citacionismo.

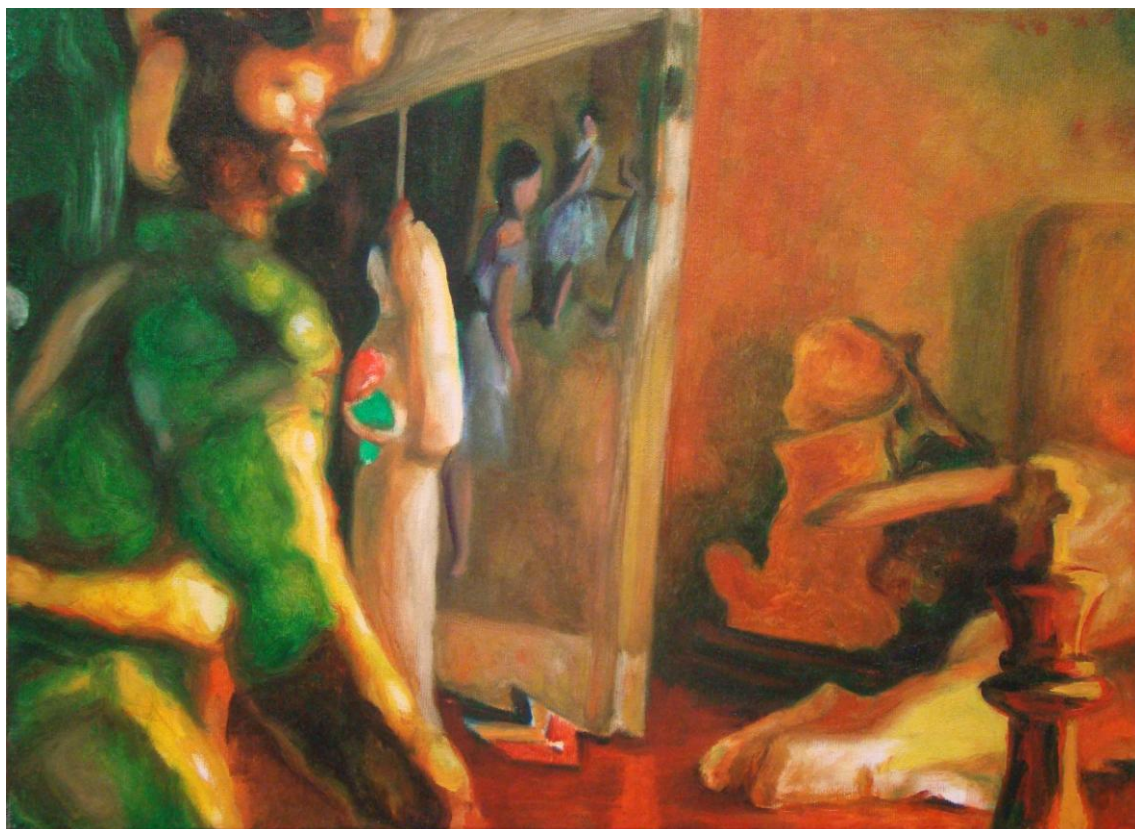


Figura 07 – *Sem título*, da série *Cena*, 2007, óleo sobre tela, 30 x 40 cm

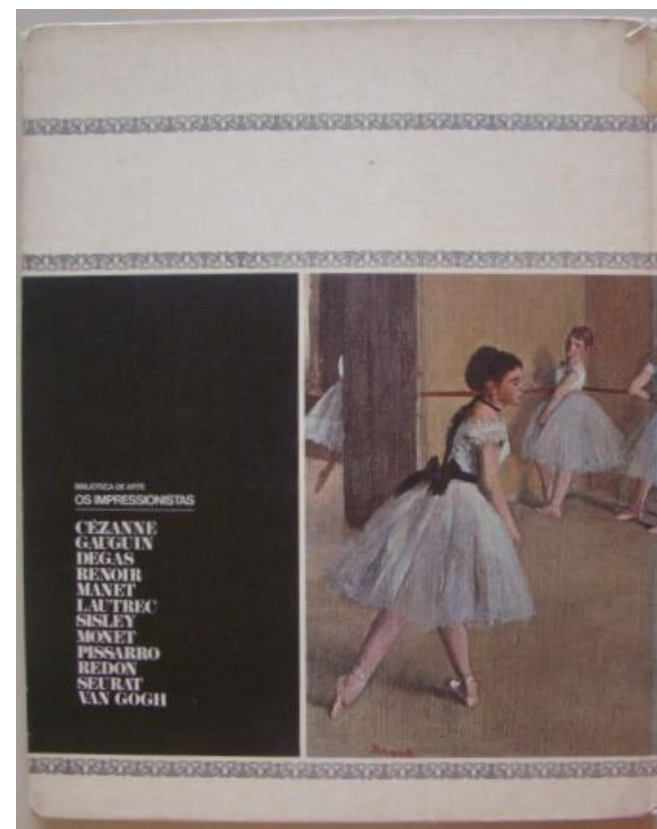


Figura 08 – Contracapa do livro *Degas*, da coleção *Biblioteca de Arte: Os Impressionistas*, publicado pela Editora Três, 1973

A respeito do citacionismo, o crítico de arte Tadeu Chiarelli¹³ (2001) comenta que contrariando a ideia vanguardista de evolução, esta tendência se caracterizaria pela presença constante de um olhar retrospectivo para o passado. Neste sentido Chiarelli diz:

Essa produção [...] não se adaptaria ao cunho evolucionista que caracterizou o período moderno, baseado na busca do novo e do original. Ao contrário, percebe-se nela a necessidade de manter um olhar retrospectivo, produzindo obras cujo valor não está na novidade absoluta das formas – que caracterizou principalmente as vanguardas históricas – mas sim na elaboração de outros sistemas visuais significativos, criados a partir da conjunção de imagens e procedimentos linguísticos preexistentes (e muitas vezes conflitantes) [...]. (2001, p. 257)

As pinturas da série *Cena*, além de seu aspecto citacionista, evidenciam qualidades visuais eminentes da fotografia, meio técnico empregado como recurso de mediação do modelo no processo pictórico. Indício verificado nos enquadramentos, na saturação das cores, na construção do espaço por planos de cor, e no ponto de vista aproximado, macro, das personagens. Neste sentido, pode ser destacada na pintura *Sem título, da série Cena* (Figura 07) a personagem em primeiro plano, que devido ao uso do estudo fotográfico, corta o campo visual de observação e cria uma diferença espacial entre os planos, aspecto evidenciado pelo tratamento pictórico.

As qualidades visuais da imagem fotográfica, que emergem sutilmente nas pinturas da série *Cena*, persistem nos trabalhos posteriores, ganhando evidência na investigação. Deste modo, mantém-se o uso de objetos como modelo, o aspecto citacionista dos materiais e da tradição da natureza-morta, porém o foco da produção converge gradativamente para o ruído gerado pela mediação técnica empregada no processo pictórico.

¹³ Tadeu Chiarelli (1956-) é Doutor pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, curador, crítico de arte e docente.

1.2 A Natureza-morta como imaginário instituído

A natureza-morta, como já levantado anteriormente, constitui-se de um gênero pictórico recorrente na tradição da arte ocidental, e foi fundado neste imaginário que estabeleci minha pesquisa poética. O conceito de natureza-morta descende da palavra holandesa *stilleven*, em inglês *still life*, que: “se refere a uma natureza parada, inerte, composta de objetos inanimados” (CANTON, 2004, p. 11). Partindo de diferentes motivações, com o intuito de refletir crenças, ideologias ou contextos culturais, a escolha dos objetos usados no modelo, somada ao tratamento pictórico adotado, erigem o sentido latente destas obras.

Inicialmente os objetos compunham como elementos decorativos das cenas dos temas maiores – religiosos, mitológicos e históricos –, ornamentos alegóricos secundários nos ambientes ocupados pelas personagens centrais. Com estas intenções, Caravaggio na pintura *A Ceia em Emaús* (1601) (Figura 09) representa sobre uma mesa, com grande sofisticação e rigor mimético no tratamento pictórico, uma série de objetos que narram a cena. Entre eles há um cesto de frutas, um pão, dois jarros – possivelmente correspondentes ao vinho e água –, alimentos que aludem ao ritual da ceia na crença cristã.

Na arte ocidental, a representação de objetos como motivo central da pintura, obras genuinamente do gênero natureza-morta, pode ser datada, segundo Canton, entre os séculos XVI e XVII. Durante este período o uso de objetos como modelo passou a definir um ramo específico da pintura. Assim, tais artistas dedicaram-se a explorar harmonias em montagens de objetos sobre a mesa, composições com vasos de flores, frutas, porcelanas, bibelôs, entre outros. A respeito das tradicionais pinturas do gênero natureza-morta, o teórico Ernst H. Gombrich diz que estas obras: “exibem belos vasos cheios de vinho e frutas apetitosas, ou outras iguarias convidativamente dispostas em requintadas porcelanas. Tais quadros se harmonizavam bem com uma sala de jantar e não faltavam, por certo, compradores” (1995, p. 430).



Figura 09 – Michelangelo Merisi de Caravaggio, *A Ceia em Emaús*, 1601, óleo sobre tela, 140 x 195 cm, National Gallery, Londres

O tratamento pictórico, em contrapartida a aparente banalidade do tema, recebe um acabamento requintado, com volumes e colorido sedutores ao olhar. O enquadramento adotado para essas naturezas-mortas contemplam, costumeiramente, a observação de todo o arranjo de objetos, transpondo para a tela o ponto de vista do artista que, a certa distância, observa e reproduz a mesa disposta a sua frente. Tal composição pode ser observada nos trabalhos de Willem Kalf (1619-1693) (Figura 10), mas também, séculos depois, na pintura de Paul Cézanne (1839-1906) (Figura 11).

Algumas características identificadas nos objetos, como a escala reduzida e a imobilidade facilitaram o seu emprego como modelo na pintura, permitindo aos artistas contemplar com maior facilidade as suas pesquisas de cor e harmonia. Estes podem ser alguns dos motivos que colaboraram para a permanência do interesse na natureza-morta por parte dos pintores. Segundo relato de David Sylvester: “Se ao preparar um arranjo de natureza-morta o pintor deseja um outro volume pequeno num canto, coloca ali outra laranja” (2006, p. 109). Comodidade similar não é encontrada na paisagem, pois “montar” um modelo de paisagem ao gosto e objetivo do artista é uma investida demasiado custosa.

A dimensão da natureza-morta possibilita aos artistas o total domínio sobre o arranjo, permite que a posição de cada elemento compositivo seja definida estrategicamente. Ao organizar os modelos para pintar uma natureza-morta, Paul Cézanne (1839-1906) considerava suas equivalências no bidimensional, posicionando-os em circunstâncias naturalmente insustentáveis, para tanto, recorreu a moedas para dar apoio e equilibrar cada elemento na posição desejada (SYLVESTER, 2006). Segundo Gombrich: “Cézanne escolheu os seus motivos para estudar alguns problemas específicos que queria resolver. Sabemos que ele estava fascinado pela relação da cor com a modelação. Um sólido redondo, brilhante e colorido, como uma maçã, era um motivo ideal para explorar essa questão” (1995, p. 543). Em seu processo pictórico Cézanne rejeitava o ilusionismo a fim de: “transmitir a sensação de solidez e profundidade, e descobriu que podia fazê-lo sem recorrer ao desenho convencional” (GOMBRICH, 1995, p. 544). Aspecto que permite a alguns autores relacionarem a solidez representada por Cézanne nas dobras das toalhas à aparência das montanhas.



Figura 10 – Willem Kalf, *Natureza-morta com a taça da Guilda dos Arqueiros de São Sebastião, lagosta e copos*, 1653, óleo sobre tela, 86,4 x 102,2 cm, National Gallery, Londres



Figura 11 – Paul Cézanne, *Natureza-morta com maçãs e um pote de Prímulas*, 1890, óleo sobre tela, 73 x 92.4 cm, The Metropolitan Museum of Art

A postura de Cézanne diante do modelo denota uma importante mudança na concepção da natureza-morta, como comenta Canton: “a natureza-morta desabrochou como objeto de desejo encenado, composto numa moldura de tela para se tornar um potente exercício de cor, forma, luz e sombra, perspectiva, textura” (2004, p. 11). Em tais trabalhos, os volumes correspondentes aos objetos são encarados como elementos visuais de uma investigação plástica.

Na produção visual dos cubistas, diferenciando-se dos exemplos anteriores, a natureza-morta surge através de um caráter mais formalista, por meio da prática que se tornou conhecida como *collage*. A facilidade de agregar os objetos, ou fragmentos, na superfície da tela, levou-os a esses modelos inanimados, prática impossível, ou improvável, de se realizar com outro tipo de modelo. Os objetos que compõem o repertório dos cubistas refletem determinado estilo de vida. Carregados de sentidos, os jornais, os cachimbos, os instrumentos musicais e as garrafas, são objetos que remetem ao cotidiano boêmio daqueles artistas.

Importante artista que investiga as possibilidades pictóricas da natureza-morta, o italiano Giorgio Morandi (1890-1964), cuja produção não se enquadra em nenhum movimento em específico, transformou as pinturas de objetos banais em verdadeiros: “estudos metafísicos de composição, silêncio, meditação” (CANTON, 2004, p. 12). Morandi em seus arranjos como garrafas, potes e vasos – objetos costumeiramente tratados pelo artista com tinta para remover o brilho do vidro – explora as diversas possibilidades de ângulos e montagens, levando os modelos ao esgotamento. Percebo que a repetição de um mesmo objeto em diferentes trabalhos gera a possibilidade de criar narrativas a partir daquelas diferentes aparições, confesso que muitas vezes deparei-me diante das obras de Morandi a fim de solucionar este “jogo dos sete erros”.

Na Pop Art, a repetição e a escolha dos objetos apontam para o estilo de vida pré-determinado pela mídia, com a ostentação da fama e da popularidade. As imagens técnicas, em efervescência, adquirem o caráter de objeto, são apropriadas e empregadas diretamente no processo artístico, redefinindo os valores e os significados atribuídos usualmente aos objetos. Com tais intenções, Andy Warhol (1928-1987) reproduz, incessantemente, a imagem da lata de sopa *Campbell's* do mesmo modo que

faz com a fotografia de Marilyn Monroe, reafirmando a ideia, emblemática da sociedade dos anos 1960, de massificação da cultura.

Na tradição da arte ocidental a representação de objetos assumiu diferentes conotações, apresentações que constituem um imaginário visual para este gênero pictórico. Em tais obras, os objetos adquirem sentidos variados, cujos significados decorrem, entre outros fatores, das variações do arranjo, dos modelos escolhidos, da escolha técnica, e do tratamento conferido à imagem. Todo este repertório estabelecido para natureza-morta serve de referência para minha pesquisa poética, investigação que afere possibilidades para a representação de objetos no contexto conceitual da contemporaneidade.

1.3 Objetos/Personagens

A escolha dos objetos para compor o modelo – arranjo registrado em uma série de estudos fotográficos – constitui-se de uma das estratégias poéticas do processo pictórico que desenvolvo. Os objetos são selecionados dentre as figuras que compõem uma coleção de miniaturas que comecei a formar a alguns anos, cujo momento e motivações são dados indeterminados até mesmo para mim. Fato que se tornou um hábito pessoal acumular bibelôs de “gosto duvidoso”, objetos que podem ser relacionados ao *kitsch*¹⁴. Provenientes de diferentes situações, ganhados de familiares e amigos, ou adquiridos em lojas de R\$1,99¹⁵, antiquários e feiras de quinquilharias, correspondem a minha matéria bruta de trabalho.

¹⁴ O *kitsch* é cercado de conotações pejorativas. Segundo Umberto Eco: “a palavra *kitsch* remontaria à segunda metade do século XIX, quando os turistas americanos em Munique, querendo comprar quadros, mas com preços mais baixos, pediam um desconto (*sketch*). Daí viria o termo, designando quinquilharias para compradores desejosos de experiências estéticas fáceis. [...] Outra acepção do mesmo verbo seria “maquiar moveis para que pareçam antigos” e há também o verbo *verkitschen* para “vender barato”. [...] A “alta” cultura define como *kitsch* os anões de jardim, as imagens devocionais, os falsos canais venezianos dos cassinos de Las Vegas [...] (ECO, 2007, p. 394).

¹⁵ A respeito das lojas populares, Moles (1994) diz que: “O *kitsch* é a mercadoria ordinária (Duden), é uma secreção artística derivada da venda dos produtos de uma sociedade em grandes lojas que assim se transformaram, a exemplo das estações de trem, em verdadeiros templos” (MOLES, 1994, p. 10).

Os objetos da minha coleção pessoal (Figura 12), na maioria das vezes, não se relacionam de modo evidente, ou, análogo a um criptograma, sua leitura enquanto grupo não se revela de imediato. Esta coleção, contrariando as mais típicas, não se trata de uma série de pinguins, bruxinhas ou anjinhos, cuja afinidade seria óbvia, mas, seu fator comum é de ordem mais subjetiva. Considerando as motivações específicas da presente pesquisa, é possível estabelecer uma aproximação à definição do grupo de “objetos marginais” do filósofo Jean Baudrillard¹⁶ (1994).

A respeito dos objetos marginais, Baudrillard (1994) diz que: “parecem contradizer as exigências do cálculo funcional para responder a um propósito de outra ordem: testemunho, lembrança, nostalgia, evasão” (1994, p. 81). A condição periférica verificada coloca-os em uma posição interessante, desprovidos de valor econômico ou refinamento estético, são considerados e adquirem importância por seu caráter simbólico. Percebo este caráter nos objetos que integram minha coleção, potência simbólica que me fez reavaliar esses modelos banais.

Com o advento da industrialização pode ser observada a produção de objetos em larga escala, com baixo custo, e em diferentes materiais - gesso, plástico, resina. Entretanto, com a cópia da cópia, resultam figuras com poucos detalhes e com os volumes deturpados pela imprecisão do processo de reprodução. Por exemplo, um pacote de soldadinhos, confeccionados em plástico, segundo princípio serial que perpassa essas peças, teoricamente seriam iguais. Mas, ao observar estas miniaturas industriais deparamo-nos com formas distorcidas, deformadas. As falhas do processo de fabricação alteram a aparência das diversas cópias, conferindo-lhes certa individualidade através da imperfeição. Assim, o defeito os torna únicos, mas, por outro lado, “mutilados”.

¹⁶ Jean Baudrillard (1929-2007) é sociólogo e filósofo francês.



Figura 12 – Coleção de objetos, 2012

Sobre as relações culturais entre sujeito e objeto, o teórico Abraham Moles (1994), observa que os objetos cotidianos podem ser incluídos lado a lado às obras dos museus. Moles diz que os objetos: “são produtos do homem e nos quais ele se reflete. A forma do prato ou da mesa é a própria expressão da sociedade, objetos portadores de signos assim como as palavras da linguagem” (1994, p. 12-13). Diante da abrangência da afirmação de Moles, posso cotejar que os objetos de minha coleção pessoal versam sobre a sociedade que os produz, revelando, até mesmo por seu acúmulo, aspectos da cultura contemporânea.

Inseridos no espaço da casa/ateliê, ambiente mestiço de doméstico e público, esses objetos se impregnam da rotina daquele espaço e das pessoas que por ali passam. Negando a impessoalidade dos produtos seriados, estes bibelôs apresentam desgastes, trincados, quebras e sujeiras; carregam vivências e adquirem a função de interlocutores. Neste sentido, retomando o pensamento a cerca dos objetos no contexto da arte, Canton afirma que na contemporaneidade: “A natureza-morta se torna um coringa para mesclar-se às mais densas questões que tangenciam a existência humana” (2004, p. 12).

Ao modo do apontamento de Canton, os temas das pinturas que produzo a partir de objetos, além da aparência dos modelos, localizam-se em problemáticas eminentes na sociedade contemporânea, partindo de conflitos/descobertas/vivências, positivos ou negativos, que funcionam como mote no processo de trabalho. Entretanto, esses temas permanecem suspensos, apenas enunciados no título dos trabalhos. Como, por exemplo, nas pinturas *Melancólica I* (2012), *Melancólica II - corredor*¹⁷ (2012) (Figura 13) e *Melancólica III* (2013) (Figura 14). Em tais pinturas, um bibelô é destacado no primeiro plano, diante do fundo desfocado, revelando pelo olhar da personagem, disperso no horizonte, um estado de solidão. Para além dos aspectos estéticos da imagem, que evidenciam as qualidades fotográficas, essas telas exprimem uma sensação de “sozinho na multidão”, percepção que acredito ser um traço da contemporaneidade.

¹⁷ A pintura *Melancólica II - corredor* (2012) integrou a exposição IN&OUT, curadoria Prof.^a Dr.^a Rebeca Stumm. Evento foi realizado simultaneamente na Sala Cláudio Carriconde e nas dependências do CAL/UFMS [prédio 40], no período de 23 a 27 de outubro de 2012.



Figura 13 – *Melancólica II - corredor*, 2012, óleo sobre tela, 115 x 300 cm



Figura 14 – *Melancólica III*, 2013, óleo sobre tela, 74 x 100 cm

Certa vez, folhando um livro sobre a obra de Francis Bacon, deparei-me com o poema *Gesso* (1984, p. 45-46) do escritor modernista Manuel Bandeira (1886-1968), texto que relata precisamente o sentido temporal que percebo em meus objetos. O autor narra o trágico percurso de um objeto personificado pela ação do tempo, figura que devido à fragilidade de seu material, o gesso, sofreu marcas, registros de histórias:

Esta minha estatuazinha de gesso, quando nova
 — O gesso muito branco, as linhas muito puras —
 Mal sugeria imagem de vida
 (Embora a figura chorasse).
 Há muitos anos tenho-a comigo.
 O tempo envelheceu-a, manchou-a de pátina
 [amarelo-suja.
 Os meus olhos, de tanto a olharem,
 Impregnaram-na da minha humanidade irônica e tísico.
 Um dia mão estúpida
 Inadvertidamente a derrubou e partiu.
 Então ajoelhei com raiva, recolhi aqueles tristes fragmentos,
 [recompus a figurinha que chorava.
 E o tempo sobre as feridas escureceu ainda mais o sujo
 [mordente da pátina...

Hoje esse gessozinho comercial
 É tocante e vive, e me fez agora refletir
 Que só é verdadeiramente vivo o que já sofreu

O “tempo” impregnado na pátina amarela dos objetos revela vivências. Não são simplesmente produtos industriais retirados de saquinhos plásticos, eles possuem marcas, ferimentos, como as cicatrizes em meu corpo que denunciam as minhas experiências, índices que forjam narrativas entre o objeto e o sujeito. Identifico essas qualidades, visuais e conceituais, nos objetos de minha coleção pessoal, como podem ser verificadas nas figuras 15 e 16.



Figuras 15 e 16 – Bibelô da coleção pessoal de objetos, 2013, fotografia

Na arte contemporânea, objetos que partilham de qualidades de tempo similares podem ser identificados nas obras do artista visual mineiro Farnese de Andrade (1926-1996). A respeito do aspecto temporal que adere aos objetos, Farnese relata que coleta aqueles com: “marcas da passagem do tempo, com aspecto de coisa usada, desgastada, machucada, vivida.” (p. 181). Marcas de tempo que podem ser facilmente identificadas nos objetos que compõem o trabalho *Doum* (1988) (Figuras 17 e 18). Obra em que Farnese eterniza em um bloco de resina semitransparente um arranjo de dois objetos – uma boneca e uma imagem religiosa – e uma fotografia. Interesse-me especialmente no discurso de Farnese pelo emprego das palavras “machucada e vivida”, expressões que costumeiramente são aplicadas a organismos dotados de vida, nesse contexto passaram a adjetivar objetos inanimados, afirmando o potencial de coringa apontado por Canton (2004) para o objeto na arte contemporânea.

Neste sentido, após apresentar todas essas especificidades, evidencia-se o fato de que os objetos da minha coleção, apesar de banais, pertencem a um grupo específico, e, de algum modo, podem ser compreendidos como autobiográficos. Com esses itens configuro arranjos efêmeros que servem de modelo, onde um recorte é destacado pelo enquadramento da fotografia, estudo transposto para a pintura. A importância que estes objetos ocupam dentro de minha poética levou-me a experimentar a situação de apresentar diretamente no espaço expositivo o arranjo que serve de modelo. Entretanto, na maioria das vezes, o objeto serve apenas como motivação, restando na pintura somente o vestígio de sua presença no processo.

A configuração de montagem do trabalho *Arranjo*¹⁸ (2012) (Figuras 19 e 20) traz um grupo de objetos ao modo como estabelecimento durante meu processo. Assim, disposto sobre uma mesa, elevada a altura dos olhos, um aglomerado de objetos demonstra o indício de uma presença/passagem. O foco de luz, produzido por uma luminária de cabeceira, orienta o sentido de captura da cena. Paralelamente à apresentação deste arranjo de objetos, na mesma exposição, foi exposto o trabalho *Melancólica II – corredor* (2012) (Figura 13), pintura realizada a partir de um estudo fotográfico produzido nesse modelo.

¹⁸ O trabalho *Arranjo* (2012) integrou a exposição *IN&OUT*, curadoria Prof.^a Dr.^a Rebeca Stumm. Evento foi realizado simultaneamente na Sala Cláudio Carriconde e nas dependências do CAL/UFMS [prédio 40], no período de 23 a 27 de outubro de 2012.

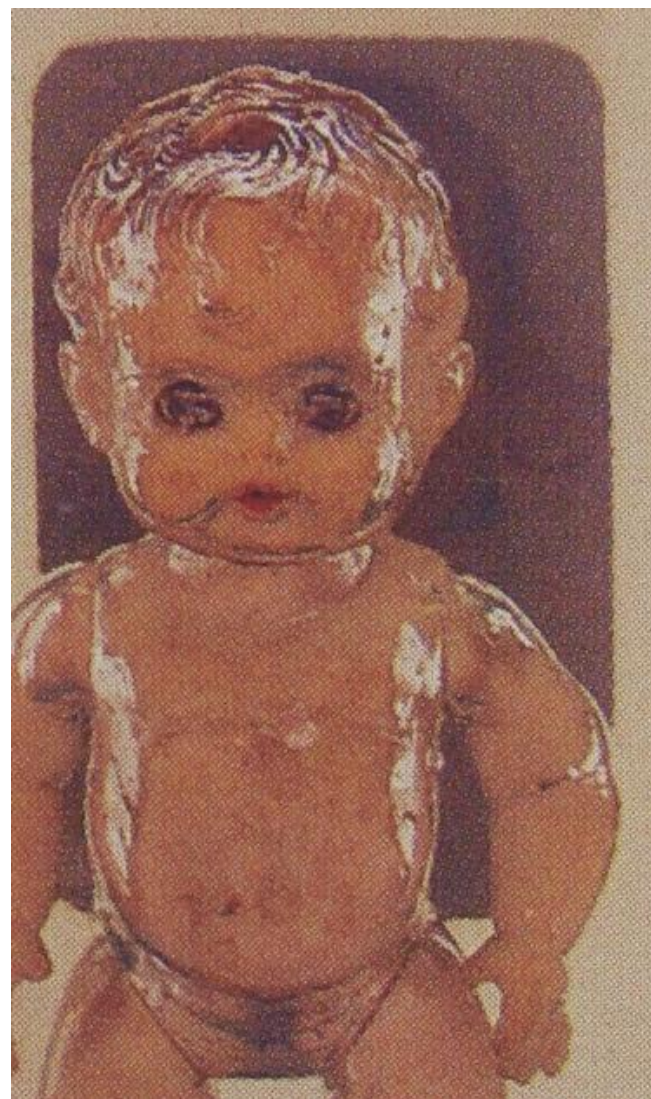
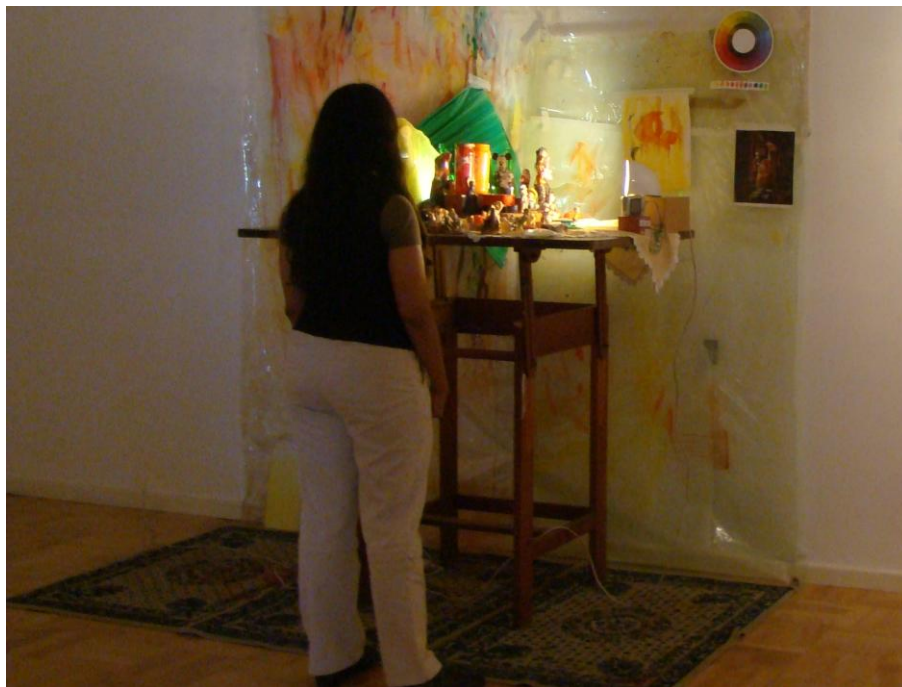


Figura 17 – Farnese de Andrade, *Doutor*, 1988, objetos e resina, 37 x 18 x 15 cm

Figura 18 – Farnese de Andrade, *Doutor* [detalhe], 1988



Figuras 19 e 20 – *Arranjo*, 2012, objetos, instalação elétrica, luminárias, mesa e tapete, dimensões variáveis

2 PINTURA E IMAGENS TÉCNICAS: PROCESSOS MISTIÇOS

2.1 O olhar mediado

[...] a mediação da realidade [é] o fato central da vida contemporânea e a fotografia o exemplo central da mediação. (HEARTNEY, 2002, p. 33)

Na contemporaneidade as imagens técnicas¹⁹ se tornaram um importante instrumento de mediação entre o homem e a realidade. Vivemos definitivamente em um mundo de imagens. A massificação das tecnologias de produção de imagens provocou uma situação de saturação, geradas e disponibilizadas em fluxo contínuo e desgovernado, para todo o lugar em que olhamos somos atingidos por informações visuais. Esse confronto vivenciado na atualidade definiu novas maneiras de se relacionar com o mundo, e conseqüentemente com a arte. Neste sentido Klaus Honneth (1990, p. 73) afirma que:

Para onde quer que se olhe, surgem imagens – imagens fotográficas em jornais e revistas, em colunas para colar cartazes, em grandes painéis publicitários, as sugestivas imagens dos filmes que, sob a luz dos projetores, adquirem uma realidade própria, as imagens da onnipresente televisão.

A câmera digital popularizou o processo secular da fotografia graças aos constantes avanços na tecnologia de gravação da imagem. Disponibilizada através de diversos dispositivos de visibilidade – revista, *outdoor*, TV, cinema, internet – toda essa massa de informação visual estabeleceu novos cânones perceptivos, conformando o olhar do sujeito aos modos de ver da máquina;

¹⁹ A adoção do termo imagens técnicas segue apontamento de Arlindo Machado que, a “grosso modo” define: “tais imagens como aquelas cujo modo de enunciação pressupõe algum tipo de mediação técnica. O exemplo mais óbvio e mais citado é a fotografia” (1994, p. 9).

indivíduo que, para além de qualquer ingenuidade, dialoga com esta realidade estabelecida. Sobre a influência das imagens técnicas na formação do olhar do sujeito contemporâneo, o crítico Tadeu Chiarelli afirma que:

Essa nova geração, nascida após o termino da Segunda Guerra Mundial, vivenciou de maneira mais totalizadora (praticamente do berço), os novos meios de comunicação – sobretudo a televisão, mas também revistas, cinema etc. -, recebendo sem nenhum tipo de resistência preconcebida um universo de informações fragmentado, cheio de imagens das mais diversas épocas e procedências, todas elas homogeneizadas em suas diferenças por essas mesmas mídias. (2001, p. 265)

As implicações da presença das imagens técnicas se refletem na aparência das obras de arte, mas de modo especial na pintura. Ciente desta contaminação, Honneth tece uma leitura da pintura que revela a influência das imagens técnicas no modo de ver e de criar dos artistas atuais:

Através do desenvolvimento específico da pintura contemporânea, pode-se verificar facilmente como a imagem fotográfica do mundo influencia tão acentuadamente o modo de ver e de pensar. De um lado, imagens que recusam qualquer espécie de modelo, que nada representam, e que devem ser percebidas e compreendidas simplesmente como imagens autônomas; no outro lado, imagens inspiradas na fotografia sem, no entanto, constituírem reproduções fotográficas ou duplicados. (1990, p. 73)

Pensando na formação do olhar, o estudo da arte também passa a ser afetado pela imagem técnica. Fato que ocorre inclusive em nível superior, onde os aspirantes a artistas, na maioria das vezes, acessam as obras de arte a partir de reproduções e não através do contato direto com os originais. Sobre esse aspecto Sandra Ramalho e Oliveira²⁰ argumenta que:

²⁰ Sandra Ramalho e Oliveira (1953-) é Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC São Paulo (1998), com pós-doutoramento na França em Semiótica Visual (2002). Atua como pesquisadora e professora da Universidade do Estado de Santa Catarina/UEDESC.

Nas escolas, a arte está terceirizada em livros, slides, transparências e, mais recentemente, em PowerPoint. Assim, os alunos não estão estudando arte, mas outra mídia, geralmente a fotografia “da” arte (e não a fotografia “de” arte). E pelo fato de ser outra mídia, a imagem fotográfica que reproduz a arte geralmente a modifica em, no mínimo, três de seus elementos constitutivos: **dimensão, cor e textura**. Esses elementos, já que são “constitutivos”, são básicos, eles constituem a imagem, eles engendram sua significação. E se eles estão distorcidos (ou modificados), conseqüentemente, implicam modificações na sua significação. (2009, p. 16)

Corroborando com essa ideia, no livro *Vera Chaves Barcellos: obras incompletas*, o autor François Soulages adverte seus leitores de que: “as imagens que este livro te apresenta não são obras, mas imagens de obras; nunca as esqueças” (2009, p. 19). Assim, Soulages reafirma que a reprodução técnica sempre configura-se como uma segunda apresentação do trabalho. Sem qualificar esta situação, a reprodutibilidade da imagem técnica surge como questão na proposta da intervenção urbana *Outpainting* (2011) (Figuras 21 e 22)²¹.

O neologismo *Outpainting* contempla o conceito operatório fundamental deste projeto, ou seja, alocar a pintura fora do espaço institucional da galeria. A intervenção consiste do deslocamento da imagem de uma pintura para o espaço urbano, através da reprodução fotográfica impressa em grade formato colada sobre aparato midiático do tipo outdoor. O processo de reprodução altera a visualidade da pintura (no mínimo em sua dimensão, cor e textura, como apontado por Oliveira (2009)), agregando na imagem as qualidades visuais do meio técnico empregado.

²¹ A intervenção urbana *Outpainting* (2011) integrou a mostra 5 lugares: Mestrados PPGART de curadoria da Prof.^a Dr.^a Rebeca Stumm, na cidade Santa Maria/RS, no período de 30 de novembro a 7 de dezembro de 2011. O outdoor foi instalado na esquina da Rua Serafim Valandro com Avenida N. Senhora Medianeira, no Bairro Centro de Santa Maria/RS.



Figura 21 – *Outpainting* [montagem], 2011, intervenção urbana



Figura 22 – *Outpainting*, 2011, intervenção urbana

Em *Outpainting* (2011) me instigava o conflito gerado pela justaposição de uma pintura (embora reproduzida) no contexto da paisagem da cidade, tornar perceptível nesta circunstância inusitada não apenas a imagem estranha inserida, mas o próprio espaço urbano. Sobre tal pretensão, Daniel Acosta²² ressalta que a intervenção urbana objetiva: “mudar a visão que as pessoas têm do seu meio ambiente e, até mesmo, provocar um reconhecimento mais claro de seus atributos positivos e negativos” (2009, s.p.). Os benefícios da utilização do outdoor como suporte para intervenções urbanas são notórios, mas seu impacto no contexto da cidade é difícil de quantificar. O outdoor, diferente da pintura a óleo, é de produção rápida e fácil aplicação, sua posição de destaque viabiliza o acesso da imagem a um grande número de pessoas em um breve espaço de tempo.

A pintura, a fotografia e o cinema são os principais meios responsáveis pelas mudanças na concepção da imagem no ocidente, com consequências intimamente ligadas à formação do olhar do espectador nos diferentes períodos. As aproximações entre a pintura e os meios técnicos de produção sempre ocorreram, entretanto, é na contemporaneidade que pode ser verificada grande efervescência deste tipo de conduta poética mestiça. Na minha produção esta mestiçagem se dá, na maioria das vezes, pelo uso da fotografia enquanto estudo para a pintura, mas também, assim como em *Outpainting*, se estabelecem outras possibilidades de abordagem poética.

2.2 A fotografia como estudo

A produção pictórica, na maioria dos casos, perpassa a constituição de um estudo preparatório, esboço onde constam as diretrizes para a execução do trabalho. Os estudos podem ser desenvolvidos em diferentes materiais, de modo que esta escolha inicial implica na aparência final do trabalho. No meu processo pictórico a fotografia é usada como recurso de elaboração dos estudos (Figura 23) reproduzidos em óleo sobre tela, estratégia que confere a visualidade ruidosa que é percebida nas pinturas.

²² Daniel Albernaz Acosta (1965-) é artista visual e docente, Doutor em poéticas visuais pela Escola de Comunicações e Artes da USP.



Figura 23 – Estudos fixados na parede do ateliê, 2012, impressões color laser

O método de trabalho mais tradicional pressupõe a observação direta do modelo, e sua replicação no suporte, no qual o artista tateia a forma em busca do lugar preciso de cada traço. Segundo David Hockney, o: “fazer a olho” refere-se: [...] ao modo como o artista se senta na frente de um modelo e desenha ou pinta um retrato usando apenas a mão e olho e nada mais, observando a figura e tentando depois recriar a semelhança no papel ou na tela”. (2001, p. 23)

Os meios técnicos de produção de imagens fazem a passagem mecânica do mundo visível, para o bidimensional. Estas imagens se constituem a partir de uma organização particular, aparência que diverge da visualidade produzida através do “fazer a olho”. Observando sobre as implicações visuais decorrentes da escolha pela imagem técnica como recurso para a captura do modelo, Hockney realiza a leitura de alguns desenhos de Andy Warhol, entre eles *Natureza-morta* (1975) (Figura 24). A respeito desta imagem, Hockney afirma que: “o desenho não teria essa aparência se ele tivesse [...] desenhado direto do natural” (2001, p. 123). A respeito do método de trabalho que Warhol empregou neste desenho, o aspecto decalcado dos traços e a precisão na posição das linhas apontam para o recurso da projeção que foi utilizado. Segundo Hockney:

Warhol usou projetor para fazer desenhos como esse. Seu traço tem uma óbvia aparência “decalcada” [...] a borda esquerda da tigela move-se nitidamente para baixo, mas em vez de continuar ao redor do fundo da tigela para descrever seu formato, o traço inflete de forma precisa para a esquerda, formando uma sombra. (2001, p. 25)

Perante a profusão de imagens à qual o sujeito contemporâneo é submetido, desaprendemos a olhar sem a mediação da imagem técnica, tornando-se natural que a imagem técnica, em especial a fotografia, seja um recurso amplamente utilizado pelos pintores no processo de trabalho. Esta mediação, através da imagem técnica, não disponibiliza a mesma experiência de observação do modelo, pois traduz um correspondente plano de maneira específica e ruidosa. No entanto, o seu uso no processo pictórico é considerado, pelo senso comum, uma trapaça, um atestado de incompetência artística.

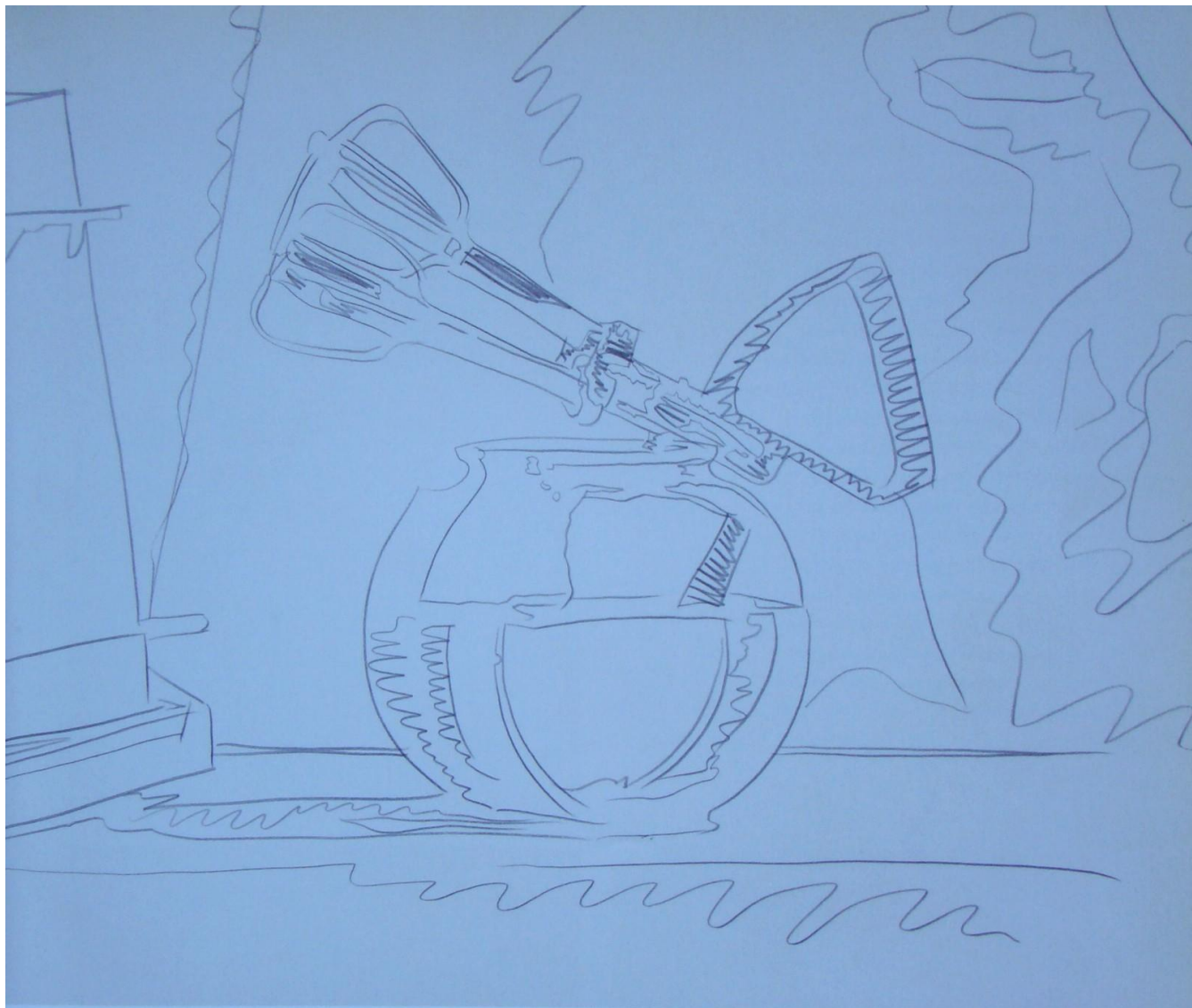


Figura 24 – Andy Warhol, *Natureza-morta* [detalhe], 1975, grafite sobre papel, 68,3 x 102,9 cm, The Foundation for the Visual Arts

A diferença fundamental entre os procedimentos mencionados está no tipo de experiência visual que é utilizada na concepção da imagem: a primeira dá conta da visão binocular, que corresponde à percepção humana; a outra, da visão da máquina, monocular, mediada por procedimentos técnicos. No processo dos pintores que trabalham a partir da fotografia, a imagem técnica ocupa o lugar do bloco de desenhos para os artistas que partem do “fazer a olho”, conforme afirma Karl Ruhrberg:

A fotografia – ou série de fotografias – é um instrumento tão importante quanto é o bloco de esboços para outros pintores. Conseqüentemente, a sua obra criativa começa logo na escolha do motivo, na seleção de fotografias que em geral eles mesmos tiraram, por vezes com uma máquina fotográfica manipulada. (2005, p. 335).

A escolha pela imagem fotográfica como recurso para constituição dos estudos decorre do fato de que este meio não se limita à finalidade de reproduzir o modelo, mas produz uma aparência específica. No meu processo, os objetos são dispostos em um modelo, e o espaço que eles ocupam recebe uma iluminação específica, a câmera passeia “entre” as personagens, aproximando-se destas disponibilizando um ângulo de observação diferenciado da experiência cotidiana com estes modelos. As fotografias resultam do flunar da câmera fotográfica entre os objetos.

As variações de ângulo e as pequenas alterações na posição dos objetos/personagens são registradas, gerando uma série de imagens. O resultado final, após a seleção, é uma aparência espontânea, casual, que indica um acontecimento, aponta para um fato, como se a imagem fosse registro de um acontecimento maior, do qual não temos total acesso, mas que podemos, mesmo que hipoteticamente, recriar. Aqui, de algum modo, pode ser retomada a ideia de “instante pregnante” de Gotthold-Rphraim Lessing (*apud* AUMONT, 1993). As fotografias escolhidas são impressas em dois suportes, transparência e papel. As transparências são usadas no retroprojetor, enquanto as imagens impressas sobre papel servem como guia para continuação do trabalho após o desligamento da projeção.

2.3 Reflexos da mediação técnica na linguagem pictórica

O uso de tecnologias no processo pictórico não é uma novidade da arte contemporânea. Desde o Renascimento (1420-1530) os artistas investigam mecanismos ópticos de projeção – a câmara escura e a câmara clara – como recurso auxiliar na composição e no desenho. Philippe Dubois (2009), especialista em fotografia, cinema e vídeo, comenta a respeito da função que os aparatos óticos desempenhavam na prática dos artistas:

[...] esses dispositivos tinham essa função: permitir desenhar ou pintar por *transposição direta* do referente para a tela-suporte. Em sua caixa, o pintor só tinha de copiar, reproduzir ou fazer decalque da imagem que nela se projetava “naturalmente”. E compreende-se porque essas máquinas tinham de ser portáteis: como a presença física do referente a ser pintado era necessária (DUBOIS, 2009, p. 129).

Desse período, a câmara escura é um mecanismo óptico, composto por uma caixa dotada de um orifício com lentes, capaz de produzir projeções de luz em seu interior. O aparato funciona através do feixe luminoso que passa pelo orifício da caixa e projeta em seu interior uma imagem, invertida e plana, do que está disposto à sua frente, constituindo-se de um recurso rudimentar de codificação do visível no bidimensional. Da mesma época, a câmara clara segue outro princípio, funciona a partir da articulação de uma lente e de um espelho, que são fixados na ponta de uma haste, e que, a partir da observação em um ponto fixo, gera uma imagem projetada sobre o suporte.

O que aproxima a câmara clara da câmara escura é a indissociável lógica a partir do índice - o modelo a ser representado tem que estar diante do mecanismo - além de serem dispositivos ópticos que tem a função de prótese para o olho. Conforme adequação estabelecida por Dubois (2009) para o conceito de índice desenvolvido por Pierce:

A condição de índice da imagem fotográfica implica, caso quisermos sintetizar neste ponto as aquisições de Pierce, que a relação que os signos indiciais mantém com seu objeto referencial seja sempre marcada por um princípio quádruplo, de *conexão física*, de *singularidade*, de *designação* e de *atestação* (DUBOIS, 2009, p. 51).

Estes mecanismos intermediavam a visão do artista, fornecendo um quadro, um enquadramento com eixos e relações de composição que não se encontram na arte produzida antes do uso destes recursos. A grande inovação que ocorre com o daguerreotipo, aprimorada posteriormente na fotografia, é a possibilidade de fixar estas imagens impalpáveis automaticamente no suporte, sem a necessidade da intervenção direta do artista. O teórico Walter Benjamin observa que: “Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho” (1969, p. 167).

A fotografia provocou uma revolução efetiva nos pressupostos de representação aplicados aos diversos meios bidimensionais. Inicialmente, devido à rapidez e fidelidade com que captura o modelo o advento da fotografia atinge os pintores de ofício, artistas que observaram a demanda de retratos migrarem para os fotógrafos. Por outro lado, a imagem fotográfica revelou uma série de “equivocos” visuais reproduzidos pelos pintores ao longo da tradição da arte ocidental, apresentando novas possibilidades de representação no bidimensional.

As gravuras e pinturas de esportes com cavalos, recorrentes no século XIX, podem ser tomadas para evidenciar o efeito revelador da fotografia. Neste sentido, na pintura *Corrida de cavalos em Epson* (1821) (Figura 25), de Théodore Géricault (1791-1824), o artista representa um hipódromo, no qual, ao observar mais atentamente, percebemos que os animais estão em um movimento impossível, com as quatro pernas esticadas, em posição de vôo. Sobre esta representação Gombrich (1999, p. 28) diz que ela não revela “o que realmente se vê”, antes disso, é uma convenção.

Neste mesmo sentido, interessado na fixação do movimento, Eadweard Muybridge (1830-1904) decompôs o galope de um cavalo em uma sequência de fotografias (Figura 26). O sistema utilizado por Muybridge consistia de placas sensíveis ligadas a um obturador “alinhas ao longo de uma raia de corrida de cavalos, com uma tela branca estendida atrás. Ao passarem, os cavalos rompiam os fios que acionavam aos mecanismos sincronizados” (PEIXOTO, 1996, p. 136). O movimento do cavalo em galope também foi tema para o pintor Edgar Degas. No desenho *Jóquei* (1889/1917) (Figura 27) Degas representa as passadas das pernas do animal de um modo totalmente diferente ao utilizado por Géricault.

Ao analisar a pintura de Géricault, as fotografias de Muybridge, e o desenho *Jóquei* de Degas não podemos negar a influência da fotografia na maneira como Degas representou o movimento. Estas imagens constituem um documento visual irrefutável das mudanças provocadas na percepção visual após o surgimento da fotografia, pois, as imagens técnicas revelaram, para os pintores, novas soluções para a representação no bidimensional.

Outra possibilidade de observação da impregnação de soluções fotográficas na representação pictórica pode ser verificada nas obras dos pintores da vanguarda futurista. A análise das cronofotografias (Figura 28), de Etienne-Jules Marey (1830-1904), aponta para uma relação com a maneira dos futuristas representarem o movimento. Conforme observado por Peixoto (1996), diferente das sequências de Muybridge, as cronofotografias de Marey trazem as várias posições do movimento fundidas no mesmo suporte, com figuras que se dissolvem umas nas outras, criando uma trajetória estilizada.

Os primeiros trabalhos de Marcel Duchamp (1887-1968) foram pinturas ligadas ao Futurismo pela dinâmica das formas. A pintura *Nu descendo uma escada*, (segunda versão, 1912) (Figura 29), pertence a esta fase. Nesta, percebemos uma figura humana que desce uma escada. Janson (2001), teórico da arte, afirma que a ação da personagem é decomposta e representada “sobrepondo fases sucessivas de movimento umas nas outras, como na exposição múltipla da fotografia” (2001, p. 968).



Figura 25 – Théodore Géricault, *Corrida de Cavalos em Epson* [detalhe], 1821, óleo sobre tela, 92 x 122,5 cm, Musée du Louvre

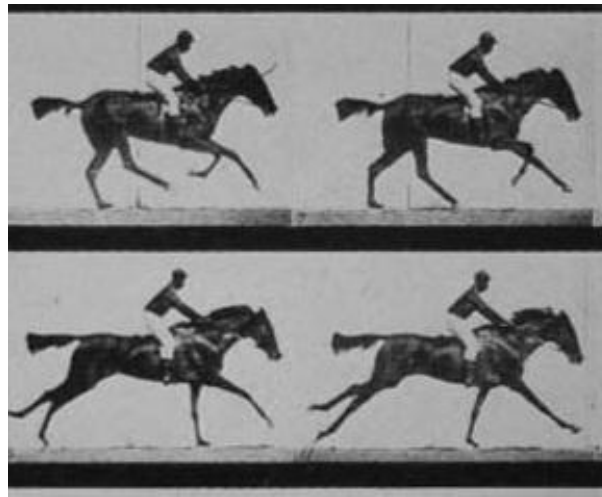


Figura 26 – Eadweard Muybridge, *Movimento de um cavalo a galope* [detalhe], 1872, sequência fotográfica, Kingston-upon-Thames Museum



Figura 27 – Edgar Degas, *Jóquei* [detalhe], 1889/1917, desenho

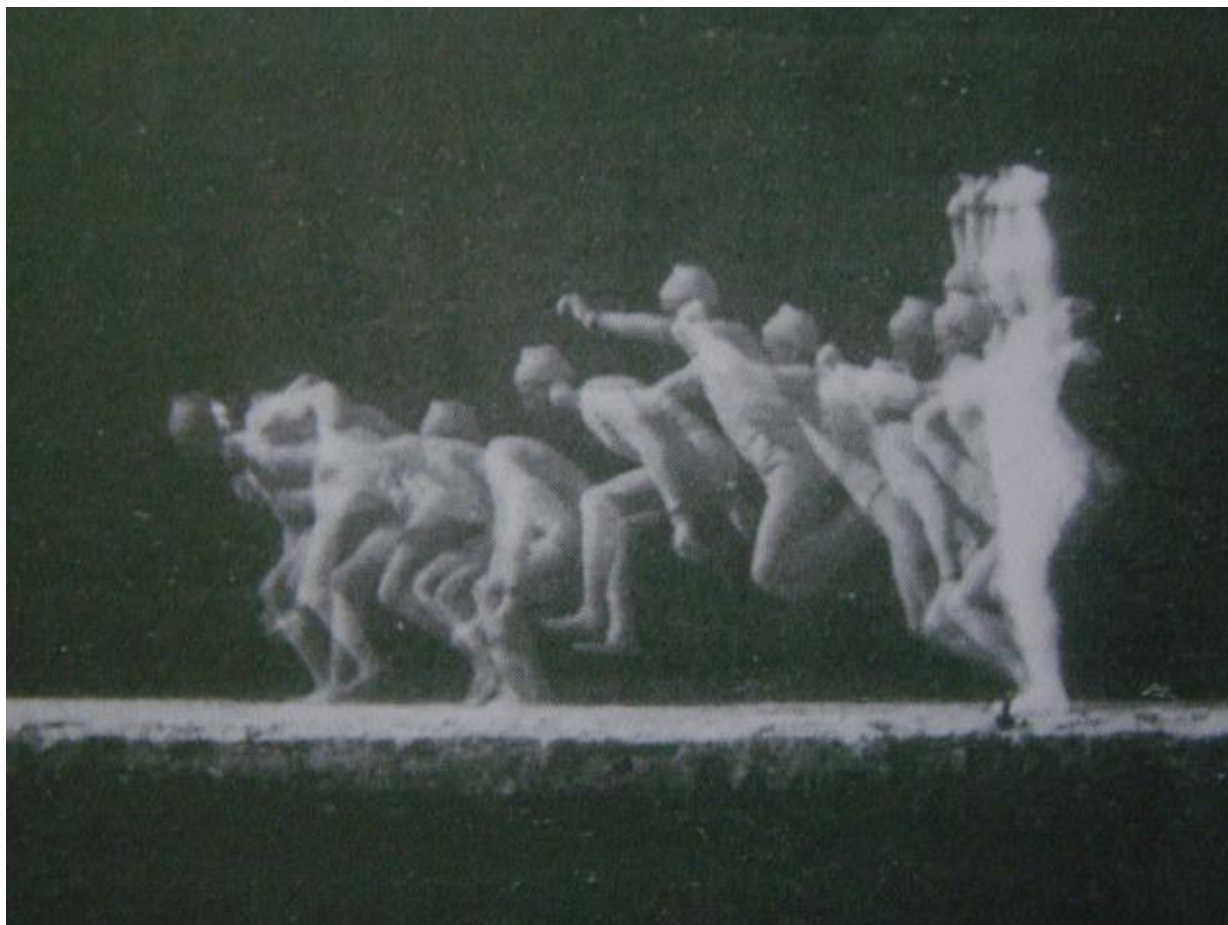


Figura 28 – Etienne-Jules Marey, *Cronofotografia* [detalhe], 1882, fotografia



Figura 29 – Marcel Duchamp, *Nu descendo uma escada - segunda versão*, 1912, óleo sobre tela, 146 x 89 cm, coleção de Louise e Walter Arensberg

Dentre outros exemplos possíveis, os artistas destacados evidenciam o caráter mestiço que pode ser identificado nas pinturas, imagens que aderem a qualidades dos meios técnicos de mediação como recurso visual. Deste modo, verifica-se que efetivamente o uso de recursos técnicos, como a fotografia, alteraram as possibilidades de representação no bidimensional, apresentando aos artistas novas soluções e problemas possíveis de serem investigados plasticamente na pintura.

2.4 Mestiçagens

No processo pictórico que desenvolvo, as fotografias servem como estudo preliminar para os trabalhos. A partir da ampliação destas imagens técnicas, reproduzidas manualmente sobre a tela através da projeção, se estabelece uma tensão entre os meios empregados, com a tecnicidade da imagem técnica e a materialidade pictórica. As práticas de cruzamento instituídas nessa investigação seguem a definição de conduta mestiça definida por Icleia Borsa Cattani (2007). A autora define que:

Os cruzamentos que suscitam relações com o conceito de mestiçagem são os que acolhem sentidos múltiplos, permanecendo em tensão na obra a partir de um princípio de agregação que não visa fundi-los numa totalidade única, mas mantê-los em constante pulsação. (2007, p. 11)

A transposição da fotografia para a pintura, em óleo sobre tela, faz parte da gama de procedimentos escolhidos para negar a banalidade e conferir outro status para a imagem. A superficialidade da fotografia é transmutada para o pictórico, deslocando-a da saturação cotidiana, estabelecendo um confronto com a aparência e as possibilidades de reprodução providos das imagens técnicas.

Considerada por muitos como um meio “desacreditado”, como aponta Eleanor Heartney (2002), a pintura é destacada pelo crítico e curador Teixeira Coelho no texto de apresentação da exposição *Se Não Neste Tempo – Pintura Alemã Contemporânea: 1989-2010*²³, ele diz: “A pintura continua viva e firme. Depois de ter sua morte anunciada e celebrada inúmeras vezes, a pintura segue em seu caminho de excelência. A mais espiritual e imaterial das artes visuais, como disse Hegel, é ao mesmo tempo, a que mais resiste à impermanência de uma época tomada pelo virtual e, não raro, pelo descartável” (COELHO, 2010, s. p.).

A retomada da pintura é citada também no prefácio do livro *Art Now - Vol II*, no qual a organizadora Uta Grosenick comenta que: “os artistas redescobriram a pintura, em especial a pintura figurativa” (2005, p. 6). A afirmação ganha pertinência por constar em uma publicação notória sobre arte internacional, volume que almeja a reunião, em uma espécie de guia, dos artistas e das obras mais influentes da atualidade. Mas tal constatação, antes de ser uma tendência fundada pela crítica, é uma verificação do panorama instituído pela produção visual dos artistas.

Inegavelmente, a tendência de produzir pinturas na contemporaneidade caracteriza-se como uma postura contraditória diante da arte digital, movimento cuja principal consequência foi a desmaterialização do objeto artístico. Na minha prática tal conflito se evidencia na materialidade da pintura a óleo, meio visual que se mantém singularizado pela condição específica de observação, e sua impossibilidade – até certo ponto – de reprodução técnica. Nesse processo, a projeção é o recurso adotado para transpor a fotografia para a tela, através da pintura. O projetor utilizado possui intencionalmente baixa potência luminosa, condição que interfere na aparência da imagem degradando sua visualidade. Em outras palavras, não se trata de um aparelho digital de alta definição, mas de um sistema rudimentar que permite facilmente reordenar, ampliar e recortar a imagem, mantendo estas etapas ao alcance das mãos e dos olhos do operador. (Figura 30)

²³ O projeto curatorial desta exposição foi concebido por Teixeira Coelho e Tereza de Arruda especialmente para o Masp. Reuniu os mais importantes expoentes da arte alemã das últimas décadas, dentre os 26 artistas da mostra, a presença de Gerhard Richter deve ser evidenciada devido à problemática de seus trabalhos.

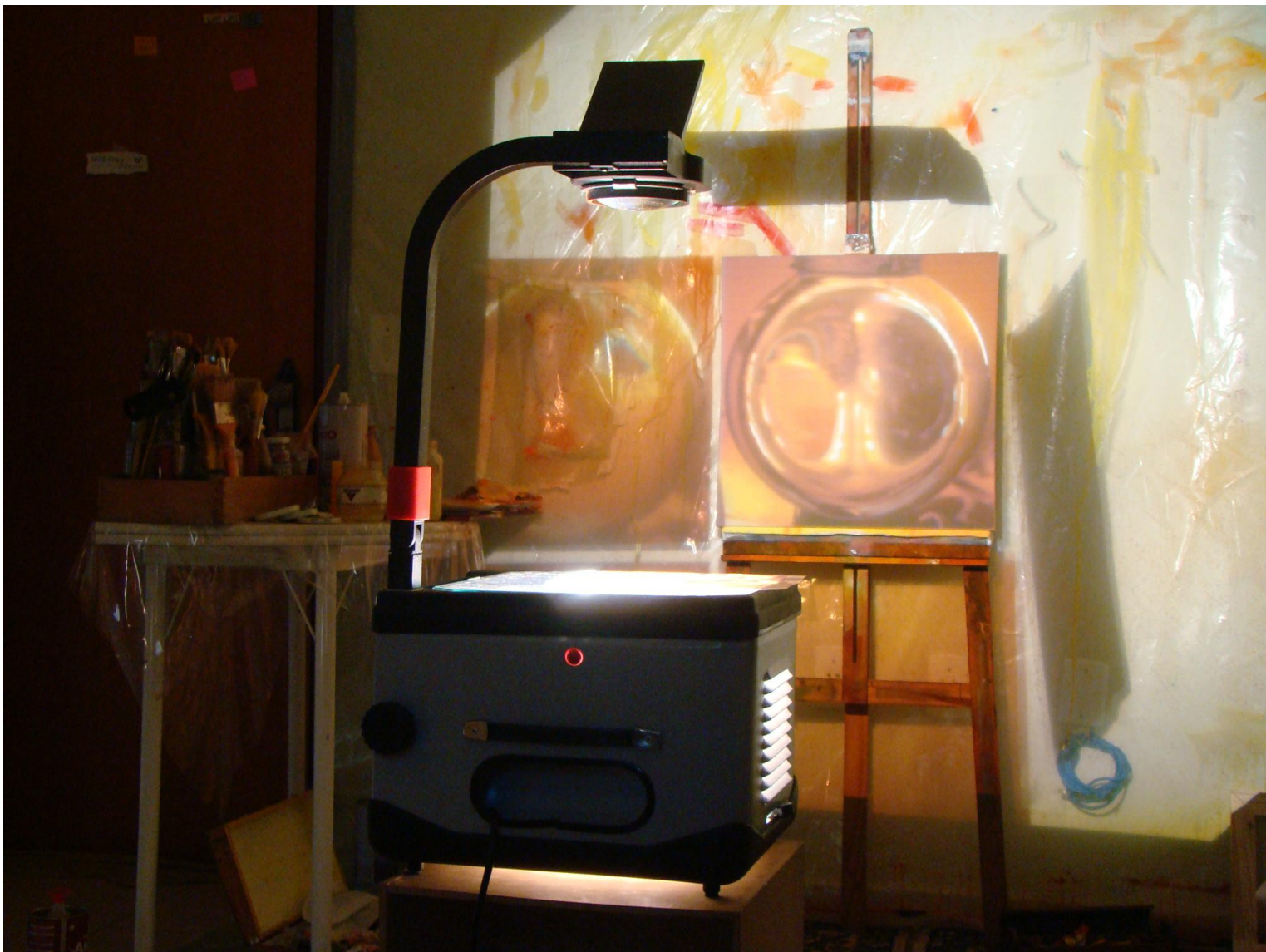


Figura 30 – *Abstrato óptico* [processo/projeção], 2012, óleo sobre tela, 50 x 50 cm

Na tela, o processo pictórico inicia com a imagem fotográfica projetada sobre o suporte. Conforme as diretrizes determinadas pela projeção, sem o uso de um desenho preliminar, a tinta é aplicada em suaves veladuras muito adelgadas com solvente. A opção pelo emprego de camadas menos encorpadas de pigmento pretende um aspecto opaco na pintura, sem o brilho característico da tinta a óleo. Produzindo manchas de cor sobre a tela são decalcados os contrastes mais acentuados de luz e sombra, áreas que estruturam a imagem (Figura 31). A visualidade dos trabalhos nesta etapa do processo, onde a imagem encontra-se transferida apenas em pigmento amarelo sobre a tela, reporta para a aparência fotográfica de modo mais evidente que nas pinturas acabadas (Figuras 32 e 33).

A partir das experiências em projetos curatoriais que evidenciavam as obras enquanto processo – nas exposições *27 horas – ininterruptas* (2011) e *arte#ocupaSM* (2012), ambas organizados pela Prof.^a Dr.^a Rebeca Stumm –, passei a valorizar e observar mais atentamente os pequenos acontecimentos diários da minha rotina de pintor. Neste sentido, percebi que o momento da projeção poderia resultar em uma experiência interessante de ser compartilhada com o espectador. Foi essa observação sutil que me fez chegar ao projeto da instalação *Pintura* (2012) (Figuras 34 e 35), trabalho que parte das questões conceituais da mestiçagem, onde os diferentes meios mantêm-se em pulsação na obra.

A concepção do trabalho *Pintura* (2012) pressupõe tencionar os dois meios de representação bidimensional que emprego usualmente no processo pictórico, ou seja, imagem técnica e pintura, em uma montagem que sobrepõe – literalmente – uma imagem projetada sobre uma tela pintada com tinta a óleo. Especificamente sobre as questões tecnológicas envolvidas na produção do projetor artesanal que compõe o trabalho *Pintura* (2012), que segue pressupostos da *low tech*, é discorrido no subtítulo 3.3 Experimentos com aparatos ópticos simplificados.



Figura 31 – *Trio de soldadinhos mutilados* [processo], 2012, óleo sobre tela, 110 x 150 cm



Figura 32 – *Vitrine* [processo], 2012, óleo sobre tela, 50 x 80 cm



Figura 33 – *Vitrine*, 2012, óleo sobre tela, 50 x 80 cm



Figuras 34 e 35 – *Pintura*, 2012, óleo sobre tela e projetor artesanal [lentes de lupa, transparência com impressão color laser, madeira, lâmpada alógena, instalação elétrica, tripé]

Entretanto, a proposta *Pintura* (2012) pode ser considerada como uma investida que tenciona os limites de minha produção, abrindo novas possibilidades. Deste modo retomo o pensamento sobre o processo pictórico estabelecido nas telas. O aspecto que foi perseguido é fruto da realização de diversos estudos preparatórios, cuja familiaridade com o material veio a determinar as estratégias processuais que objetivam uma pintura mais luminosa, evidenciando seu diálogo visual/processual com a imagem técnica. Os estudos pictóricos revelaram diversos aspectos dos materiais, como o esmaecido que decorre da sobreposição dos tons claros sobre os matizes escuros (Figuras 36 e 37), resultado que passou a ser evitado nos trabalhos posteriores.

Juntamente com estes estudos pictóricos algo veio à tona: cada pintura determina o seu limite de trabalho, etapa precisa que não deve ser ultrapassada a fim de manter o aspecto vibrante dos matizes. Também, o excesso de labor manual sobre a tela maquia a materialidade da pintura, negando suas qualidades plásticas. Deste modo, priorizei nos trabalhos as soluções plásticas que demandassem o melhor aproveitamento de qualidades específicas do material, tinta a óleo, explorando e evidenciando a construção da pintura em um processo de sobreposição de camadas, mas em alguns casos adensando estas camadas a fim de encorpar algumas áreas.

A aplicação das cores segue uma lógica pré-determinada: iniciando com tonalidades de amarelo claro, passando para os laranjas, depois os vermelhos, os verdes e os violetas, os azuis (Figura 38). A feitura demanda certos intervalos entre as aplicações da tinta, com o objetivo de que as camadas de cores se mantenham em evidencia, revelando no trabalho acabado traços/vestígios do fazer. A fim de elucidar as implicações visuais no processo pictórico, a figura 39 traz um estudo de cor que demonstra como a maneira específica de aplicar a tinta gera as nuances das áreas mais escuras, com maior concentração de pigmento, ao branco puro, onde se preserva a base do tecido preparado. A gradação é resulta da diluição da tinta em solvente, ou seja, o branco pigmento não é utilizado para obter tonalidades mais claras, do mesmo modo que o preto não é empregado para escurecer as matizes.

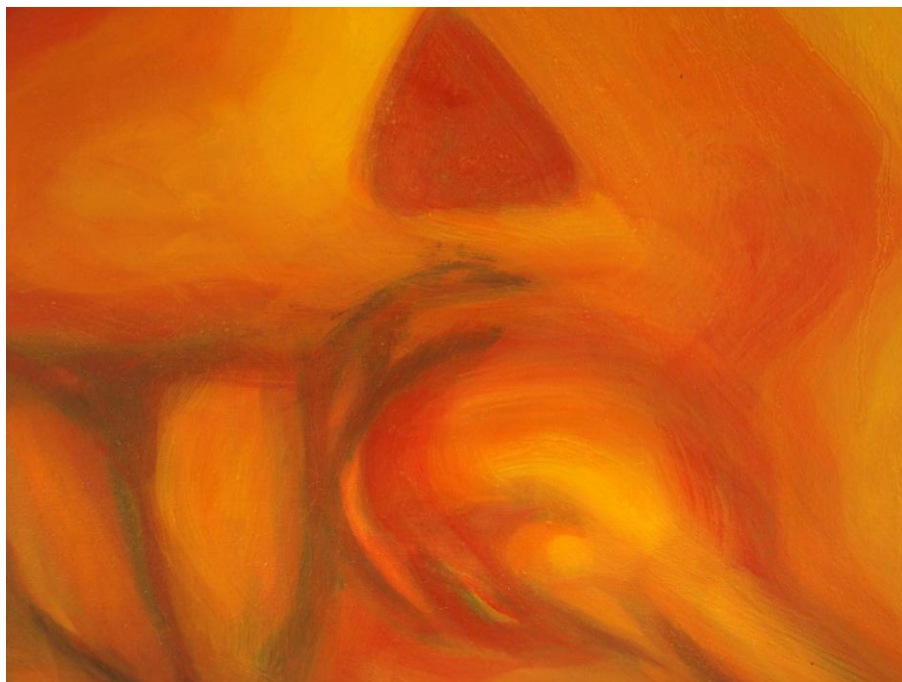


Figura 36 – Estudo [detalhe], 2011, óleo sobre tela, 50 x 80 cm

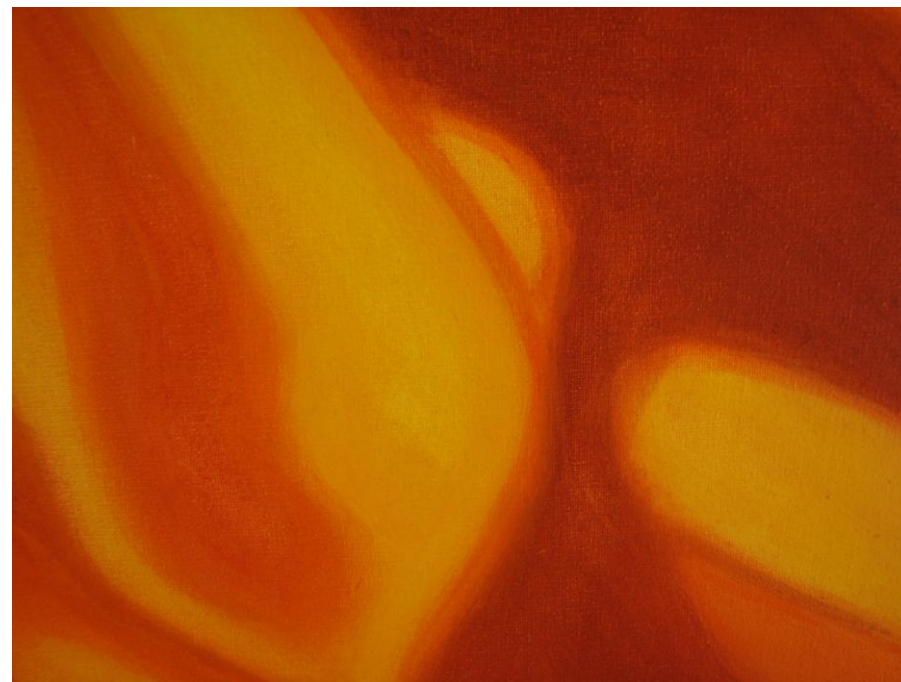


Figura 37 – Nu artístico - Zoom [detalhe], 2011, óleo sobre tela, 50 x 80 cm

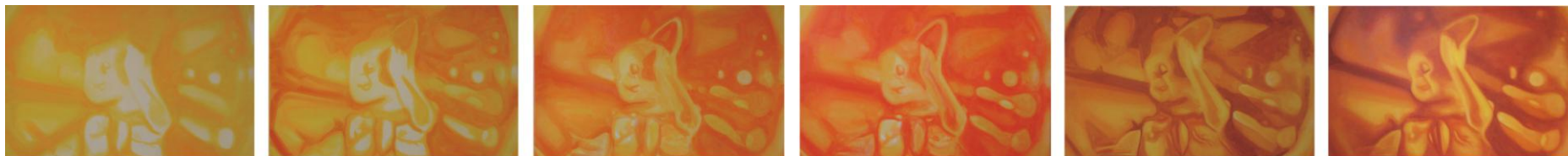


Figura 38 – Processo de construção da pintura [*Nu artístico - Zoom*], 2011

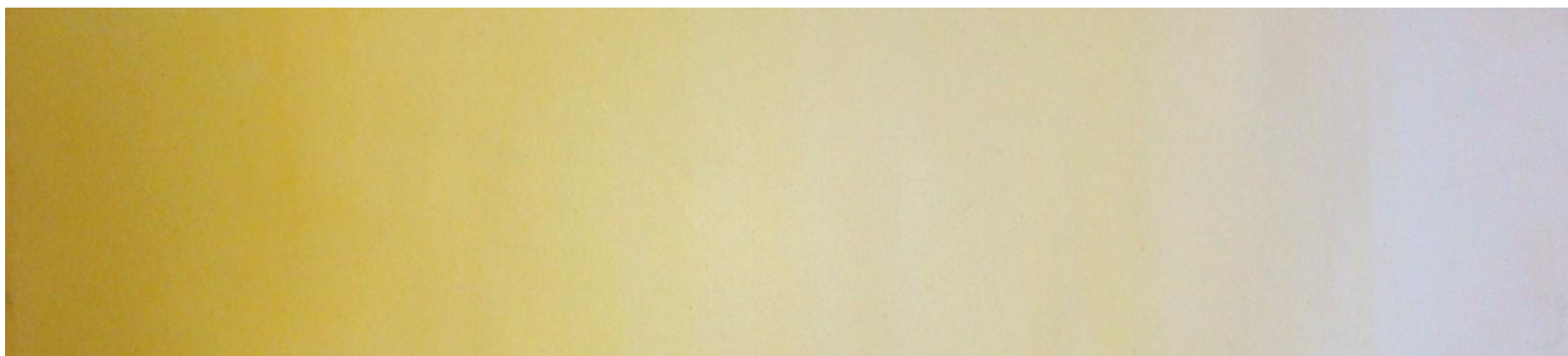


Figura 39 – Estudo de cor - amarelo de cádmio, 2012, óleo sobre tecido preparado

Na trajetória desta pesquisa, gradativamente, o caráter pictórico foi evidenciado, revelando mais as camadas de cor e a transparência das veladuras de tinta. Por outro lado, as soluções visuais emergem da conformação do olhar à aparência da fotografia, refletindo o aspecto luminoso das imagens projetadas e as saturações que ocorrem em impressões de baixa qualidade. Nesses trabalhos a borda passa a ser usada para evidenciar o tratamento pictórico, revelando nos escorridos a feitura da pintura por camadas, como pode ser observado na pintura *Globo* (2012) (Figura 40).

A estratégia de pintar por camadas de cor que cobrem, com menor ou maior intensidade, toda a superfície da tela é uma prática compartilhada por diversos artistas na contemporaneidade. A minha opção por esse procedimento deve-se ao objetivo de conferir uma unidade cromática ao trabalho, aproximando-se da lógica de construção da cor que ocorre no processo fotográfico (por camadas de cor que se sobrepõem). Além de que, por exemplo, em pintura a aparência de um vermelho aplicado sobre uma camada de amarelo é infinitamente mais vibrante de que o mesmo vermelho sobre um fundo branco.

A respeito do procedimento de construção da cor na pintura através de camadas, Aumont afirma que “pode-se sempre imaginar um pintor que se aplica em pintar, sucessivamente, três camadas monocromáticas, em cores primárias, sobre toda a superfície: é complicado, mas teoricamente possível” (2004, p. 186). O artista visual Ricardo Perufo Mello²⁴ parece concretizar, na série de pinturas *Imersão noturna* (2005-2007) (Figura 41), o apontamento de Aumont. Mello reproduz em pintura o conceito fílmico de construção da cor. A respeito do seu processo de trabalho Mello declara: “Pinto em cor-pigmento o que se vê como cor-luz na imagem projetada pelo *slide*, pixel a pixel, da maneira mais fiel possível” (2008, p. 61).

²⁴ Ricardo Perufo Mello (1980-) nasceu em Santiago/RS. Doutorando pelo PPG em Artes Visuais da UFRGS, é Mestre em Artes Visuais com ênfase em Poéticas Visuais.



Figura 40 – *Globo* [detalhe], 2012, óleo sobre tela, 80 x 80 cm



Figura 41 – Ricardo Perufe Mello, *Imersão noturna #47 (360 horas)*, 2005, acrílica sobre chapa de metal galvanizado, 194 x 94 cm

Em suas pinturas Mello repete sistematicamente o mesmo tratamento em toda a superfície da tela, fatura que resulta de toques sutis com pincel fino sobre a tela. As camadas finas de tinta diluída, como lâminas de cor semitransparentes, são sobrepostas na tela de modo que não se subtraíam, mas se somem. O fazer manual engendrado por Mello simula o mecanismo de uma impressora colorida, por linhas e de uma borda a outra do plano.

Apesar de compartilhar do mesmo procedimento pictórico empregado por Mello, aplicação da tinta em camadas a partir de projeção, as pinturas que integram minha investigação poética resultam de processos menos arbitrários. Neste sentido, o uso que faço das imagens técnicas pode se aproximar ao modo como atua a pintora Cristina Canale²⁵. Em sua produção, Canale:

Usa cenas corriqueiras, fotografias domésticas e as trata com cores que retiram a sua naturalidade. [...] As imagens são pintadas em manchas de cor que se mostram entre a figura, o padrão decorativo e a tinta escorrida. Não existe, assim, hierarquia entre o que é macha e o que é figura. (MESQUITA, 2011, p. 277)

As qualidades da pintura são exaltadas em alguns dos trabalhos que realizei, como pode ser observado em *Estação Destempo* (2012) (Figuras 42, 43, 44 e 45), proposta de site-specific produzida durante o evento arte#ocupaSM (2012). O trabalho consistia na representação de uma estação ferroviária miniatura através de uma foto. A escala do trabalho, como comentando anteriormente, relaciona-se à dimensão humana. Realizado com um número restrito de cores, alguns tons de amarelo, laranjas, vermelhos e violetas, aplicadas de modo a evidenciar as qualidades do material, com escorridos, manchas, enfim, assumindo os desvios da pintura na imagem. Trata-se de trabalhar em uma zona da pintura onde o artista perde o controle do material.

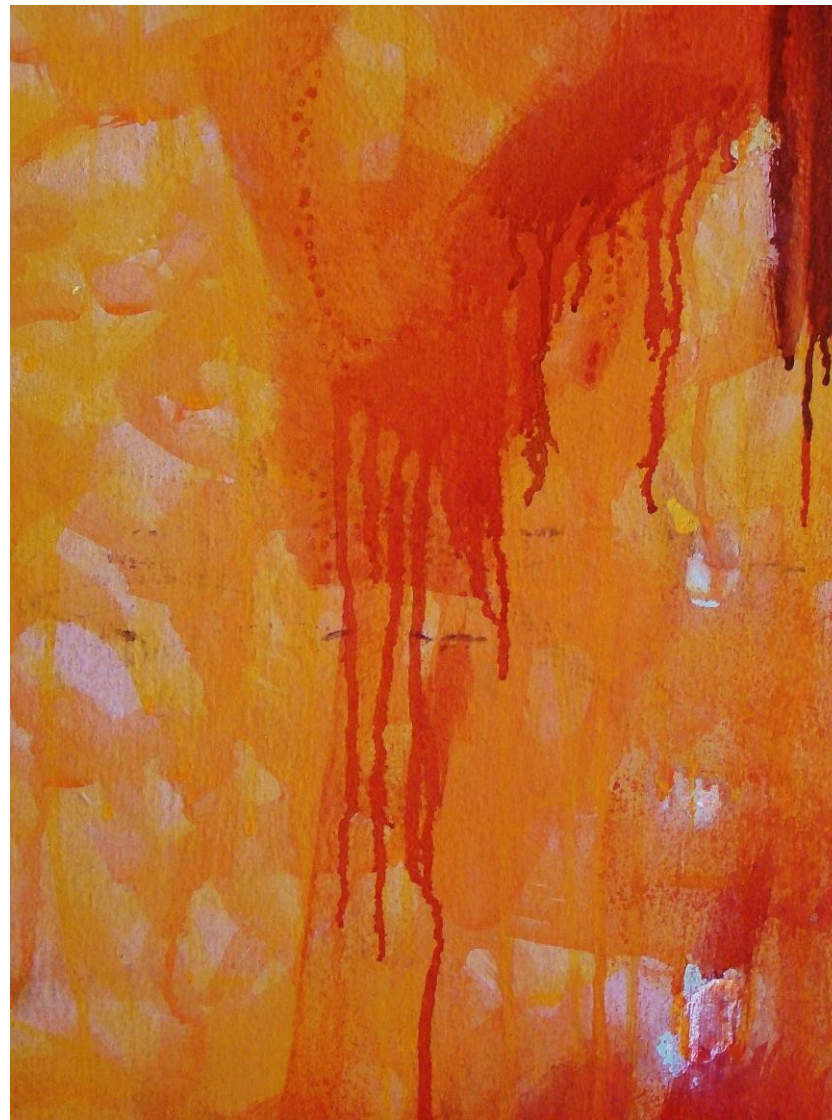
²⁵ Cristina Canale (1961-) nasceu no Rio de Janeiro/RJ. Vive e trabalha em Berlim.



Figura 42 – *Estação Destempo*, 2012, acrílica sobre parede, 300 x 600 cm
Foto: Tamiris Vaz



Figura 43 – *Estação Destempo* [processo], 2012
Foto: Rebeca Stumm



Figuras 44 e 45 – *Estação Destempo* [detalhe], 2012
Foto: Tamiris Vaz

O processo pictórico engendrado ocorre em sentido unívoco, ou seja, ao contrário dos programas de edição de imagens, onde um comando simples retorna ao estágio anterior, a pintura não permite retrocesso. Nos meios de produção digital, como o *Photoshop*, popular software de edição, é possível manipular facilmente a aparência das imagens. Alterações que, ao contrário da pintura, podem ser facilmente revertidas acionando simultaneamente as teclas “Ctrl” + “z”, sem perdas ou ganhos na imagem ou no arquivo.

No caso da pintura elaborada por processo manual, a prática revela que a materialidade dos pigmentos e solventes impede o retorno ao estágio anterior sem que ocorram perdas, ou acréscimos. A superfície do suporte preparado é uma matéria sensível, fixa até mesmo o gesto mais sutil. Toda informação adicionada na tela, através das pinceladas, contamina aquela área de maneira irreversível. O branco da tela, depois de ofuscado pela veladura de tinta, jamais retoma a sua pureza industrial.

3 RUÍDOS ÓPTICOS

3.1 O ruído como indício da técnica

O processo de mediação do visível pela técnica pode ser pensado, caso seja considerado como um circuito de comunicação, como um meio cuja passagem subverte a informação, agregando ruído à mensagem. Pois, por exemplo, por maior que seja a capacidade da fotografia de gerar uma mimese do visível, tal imagem técnica sempre será uma interpretação ruidosa do real. Nesta pesquisa, a investigação sobre o conceito de ruído baseia-se no pensamento do filósofo Michel Serres (1982). Sem a pretensão de destrinchar toda a complexidade da obra desse autor, reconhecido pelo esforço em traçar interpenetrações entre diferentes áreas do conhecimento, essa aproximação conceitual pressupõe um recorte específico, que permite o emprego do termo ruído dentro das pretensões do meu discurso poético.

Serres considera o ruído como parte indissociável da comunicação, por outro lado afirma que é o não comunicado, pertencente à esfera do caos. Na obra literária *The Parasite* (1982), Serres desenvolve o conceito de ruído a partir da ideia de um parasita, palavra que em francês significa, entre outras coisas, ruído. Concebe a figura do parasita como o ruído em um canal de comunicação. A mensagem, nos termos de Serres, não pode ser concebida sem desvios, uma vez que: “não conhecemos sistema que funcione perfeitamente, ou seja, sem perdas, fugas, desgastes, erros, acidentes, opacidades – um sistema cujo retorno é de um por um” (SERRES *apud* LECHTE, 2002, p. 101).

Com estas intenções que aplico os instrumentos de mediação da imagem em meu processo poético, a fim de produzir, no ruído agregado, uma informação diferenciada, que apenas seja possível através do caráter mediado disponibilizado pela imagem técnica. Os ruídos gerados através do uso de aparatos ópticos na seção fotográfica, a qual gera os estudos para a pintura, ampliam as possibilidades interpretativas da imagem, pois a torna mais subjetiva, como pode ser observado nos estudos (Figura 46) realizados para a tela Trio de *soldadinhos* mutilados (2011) (Figura 47).



Figura 46 – *Trio de soldadinhos mutilados* [estudos], 2011, fotografias usando uma peça de retroprojeter como lente



Figura 47 – *Trio de soldadinhos mutilados*, 2011, óleo sobre tela, 110 x 150 cm

Sobre as interferências ópticas que podem ser trabalhadas enquanto poética, o artista Paulinho Moska²⁶ explora na série *Zombido: Figurais da Canção Popular* (2013) as possibilidades da fotografia através da mediação de um tijolo de vidro. Sobre o seu processo de trabalho, Moska diz que:

Quando me posiciono atrás de um tijolo de vidro para fotografar [...] procuro uma certa desumanização nos retratos. Busco (mas nem sempre tenho a sensação de conseguir) capturar um instante onde o comportamento se transforme em pulsão. E uma imagem pulsional é uma imagem propriamente violenta. A deformação e os traços às vezes desfigurados parecem libertar uma qualidade diferente de afeto e atingir talvez um campo transcendental [...]. (MOSKA, 2013, s.p.)

No momento em que elaboro os estudos fotográficos não domino os efeitos que serão produzidos devido à informalidade dos recursos que são empregados. Pois, apesar das escolhas dos objetos e da luz ser elementar, é o acúmulo dos ruídos visuais da óptica que determina a aparência final destes estudos. Corrompendo o reconhecimento das figuras, estas imagens transmitem menos, no sentido de uma mensagem direta, exigindo mais do espectador. A opacidade presente nestas imagens instiga a busca por maneiras de penetrar na trama de sentidos evocados.

O trabalho *Abstração Óptica* (2012) (Figuras 48 e 49) é resultado de uma série de três imagens nas quais identifico que, devido ao acúmulo do ruído óptico, o modelo foi deturpado ao extremo, impossibilitando seu reconhecimento, mas ele permanece lá, enquanto vestígio da sua presença. A deformação, neste caso, decorre do uso de um globo de vidro cheio de água que adquire a função de lente durante a produção das fotografias/estudos.

²⁶ Paulinho Moska (1967-) nasceu no Rio de Janeiro/RJ.

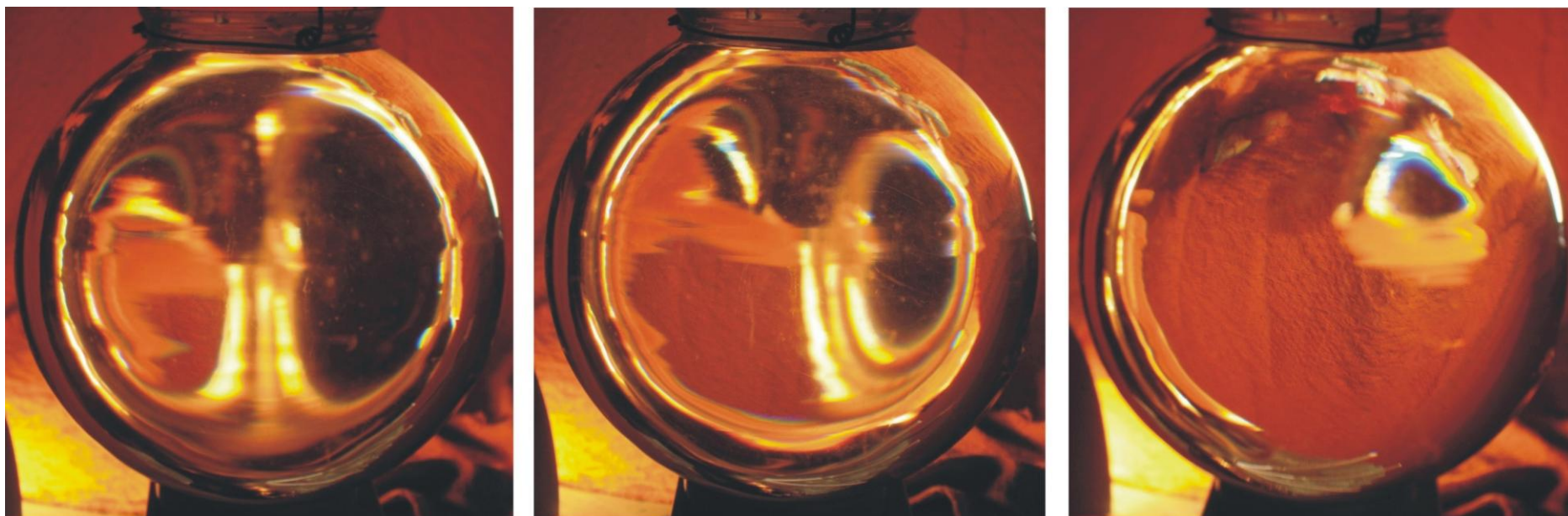


Figura 48 – *Abstração óptica* [estudos], 2011, fotografias usando globo de vidro como lente



Figura 49 – *Abstração óptica*, 2012, óleo sobre tela, 50 x 50 cm

A óptica é fundamental nesta investigação poética, pois a motivação se encontra nos recursos empregados como ferramenta para mediar o mundo visível, tornando-o bidimensional, ou seja, meios que direcionam o olhar em sentidos bifurcados. A opacidade, que vem a ser gerada pelo emprego de recursos ópticos no processo de captura da imagem, tem a função de velar o referente em prol de uma abordagem menos taxativa da figuração. A abertura de sentidos, decorrente das distorções ópticas, agrega ao referente um ruído processual, emprego que alarga as possíveis interpretações da imagem. Como reflexo da capacidade de mimese intrínseca à imagem fotográfica, percebemos que mesmo a representação mais precisa é dotada de minúcias interpretativas que estão além da superfície.

3.2 Uma verificação na obra de Jan Vermeer

Como explanado anteriormente, os processos técnicos de mediação deturpam a mensagem, adicionando outras informações ao modelo. Nas obras do pintor holandês Jan Vermeer²⁷ (1632-1675), podem ser identificados contundentes vestígios do emprego de aparatos técnicos ópticos no processo pictórico, relevantes indícios visuais que permitem remontar as estratégias de mediação técnica empregadas na elaboração da instigante aparência dessas pinturas.

A respeito dos recursos empregados no processo pictórico, David Hockney afirma que Vermeer “não só tinha conhecimento de instrumentos ópticos como também os utilizava de algum modo em sua pintura” (2001, p. 58). O procedimento empregado por Vermeer consistia da reprodução manual da imagem gerada no interior da câmara escura. Ao transpor as imagens da câmara para a tela, Vermeer reproduz juntamente com o modelo, que estava diante do mecanismo óptico, os ruídos do meio técnico empregado, assumindo e registrando nas pinturas as interferências visuais provenientes da mediação. Neste sentido Hockney afirma que:

²⁷ Jan Vermeer (1632-1675) nasceu na cidade de Delft, sua produção visual se torna notória pelo uso de aparatos ópticos no processo de representação.

“Vermeer parece encantado com os efeitos ópticos da lente e tentou recriá-los na tela. Objetos e pessoas em primeiro plano são por vezes muito grandes; outras coisas são pintadas em foco suave, ou totalmente fora de foco”. (HOCKNEY, 2001, p. 58)

As projeções utilizadas por Vermeer, ao contrário da fotografia, não são fixas, sua imaterialidade e instabilidade exigem que o artista decalque, com seu toque humano – portanto tangível de desvios – a imagem no suporte. Como observado por Hockney: “a ótica não faz marcas - ela produz apenas uma imagem, uma aparência, um meio de medida” (2001, p. 131). Na tela *A rendeira* (1669-70) (Figuras 50 e 51) Vermeer representa um típico tema de gênero, curiosamente repleto de efeitos ópticos. Assim como na maioria dos trabalhos de Vermeer são evidentes indícios visuais que reportam para a imagem gerada na câmara escura.

Observa-se que as mãos da personagem estão representadas em foco pleno, destacadas em relação ao restante da pintura, devido a nitidez dos contornos e ao jogo preciso de luz e sombra que modelam os volumes. No plano à frente das mãos, os tecidos e os fios foram pintados fora de foco, sugerindo uma diferença de profundidade. A ordem espacial, definida pela variação do foco, institui em primeiro plano a mesa com tecidos, em segundo plano o rosto da mulher e suas mãos, e em terceiro plano a parede de fundo. Estes resíduos processuais, evidenciados nos “halos” e desfocados, são reproduzidos manualmente pelo artista, informações adicionais que alteram parcialmente o modelo, mas não extinguem totalmente os nexos com o visível.

Na visualidade das pinturas de Vermeer o ruído óptico permite reconstituir a gênese técnica das obras, é o indício irrefutável do uso da tecnologia na tradição pictórica ocidental, correspondendo às primeiras possibilidades de codificação do visível no bidimensional através da mediação técnica. As obras de Vermeer revelam tanto as implicações estéticas e conceituais do emprego da mediação de aparatos técnicos na representação quanto servem como marco histórico para a presente investigação.



Figura 50 – Jan Vermeer, *A rendeira*, 1669-1670, óleo sobre tela, 24,5 x 21 cm, Musée du Louvre



Figura 51 – Jan Vermeer, *A rendeira* [detalhe], 1669-1670

3.3 Experimentos com aparatos ópticos simplificados

As motivações poéticas que localizo na tecnologia podem ser relacionadas ao conceito de *low tech*, termo que se define na oposição à expressão *high tech*, constitui-se de uma tendência dedicada à investigação de tecnologias do passado. Fundamental salientar que o conceito de tecnologia está subordinado ao período histórico, pois, decorrente dos constantes avanços e inovações, um procedimento considerado inovador em uma época se torna retrógrado pouco tempo depois, e este ritmo de descarte está cada vez mais acelerado. Neste sentido, o uso de aparatos ópticos pelos pintores da tradição visual ocidental, como Vermeer em sua época, certamente foi considerado uma estratégia tecnológica inovadora; procedimento técnico ultrapassado diante da alta tecnologia disponibilizada na contemporaneidade.

Na produção das pinturas que realizo os recursos ópticos simplificados, como lupas e globos de água, são empregados como lentes na elaboração dos estudos fotográficos, imagens decorrentes de circunstâncias específicas de mediação óptica que são transpostas para a linguagem pictórica. Tais aparatos ópticos, anexados informalmente à câmera, subvertem o controle dos comandos do mecanismo fotográfico, proporcionando uma experiência de produção mais subjetiva – ou seja, menos determinada pelas regras da câmera.

Neste sentido é possível estabelecer uma aproximação com as considerações de Vilém Flusser (2008) a respeito do funcionário – termo que o autor emprega para o indivíduo que se vale dos aparatos técnicos sem transcender o dispositivo – no intuito de elucidar minhas pretensões de transpor o funcionamento da câmera; Flusser diz que: “O seu desafio é o de fazer imagens que sejam pouco prováveis do ponto de vista do programa do aparelho. O seu desafio é o de agir contra o programa dos aparelhos no “interior” do próprio programa” (2008, p. 28). Com a pretensão de gerar imagens que escapavam ao controle da câmera realizei fotos utilizando um globo de vidro – cheio de água – como lente entre a câmera fotográfica e o modelo. Como por

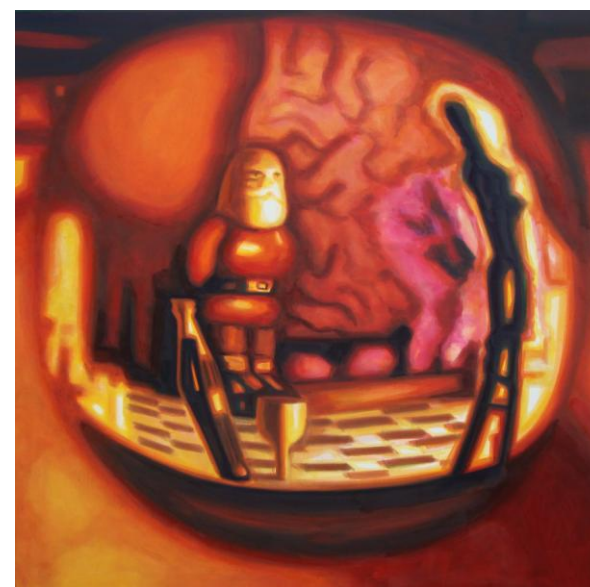
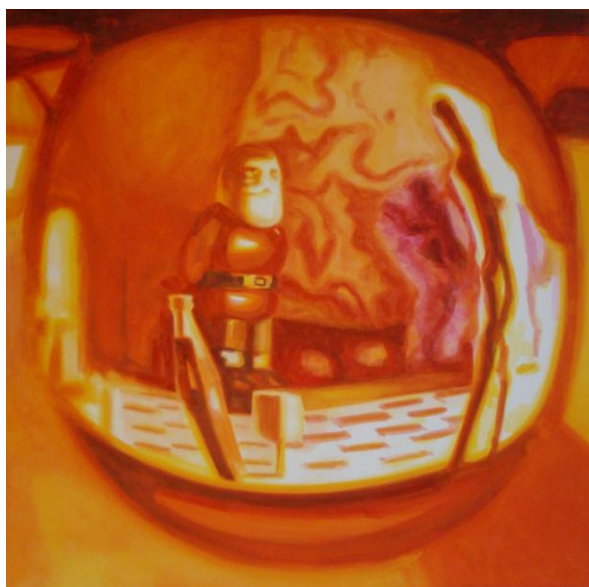
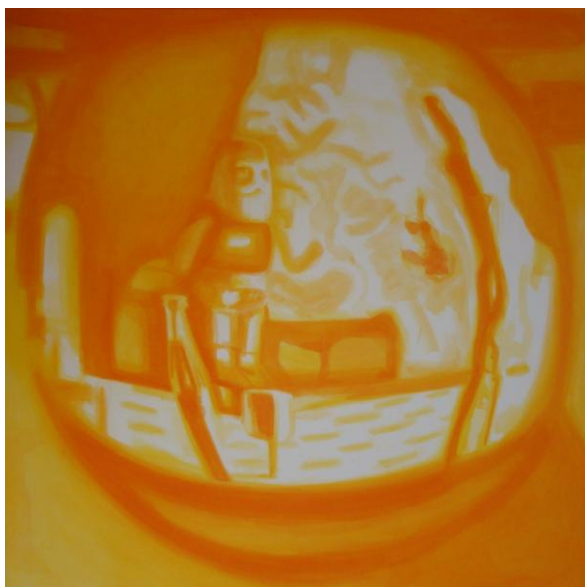
exemplo, nos trabalhos *Globo* (2012) (Figuras 52, 53 e 54) e *Grande panorama portátil* (2011) (Figura 55), que reproduzem e evidenciam as deformações visuais geradas pela mediação informação do globo de vidro.

Sobre as anamorfoses que produzo com baixa tecnologia, o primordial não se encontra na impossibilidade de fazer imagens similares por meio de recursos da alta tecnologia, pois, até certo ponto, os efeitos obtidos podem ser atingidos com lentes especiais ou simulados em programas de edição de imagens; mas o que os diferencia é a subversão dos sistemas pré-determinados da câmera - uma tentativa de desestabilizar a linearidade técnica da captação da imagem fotográfica, investindo na aproximação do homem com a máquina.

A escala mais facilmente manipulável dos mecanismos simplificados – no meu caso os aparatos ópticos – permite uma articulação poética mais experimental. Esse emprego, tateando possibilidades, é menos arbitrário se comparado ao uso de recursos *high tech*, cujo resultado final é desde o princípio determinado pelo aparato. Nesse sentido, compartilho de motivações similares às que João Carlos Machado (2009) revela a respeito de seu processo de trabalho:

Entre as vantagens do *Low Tech* sobre o *High Tech*, do meu ponto de vista poético, está a escala mais facilmente manipulável de seus materiais e componentes e a possibilidade de deixar à mostra os mecanismos que produzem os efeitos sonoros e visuais emitidos pelos aparelhos. Ele tem o potencial de deixar visível o que é não visível no digital. (2009, p. 612-613)

Na minha trajetória poética o interesse pela *low tech* evidenciou-se nos trabalhos realizados. Neste sentido, os aparatos ópticos, empregados como lentes no processo fotográfico – estudos transpostos para pintura – serviram de motivação para outros trabalhos, propostas que extrapolam as convenções da pintura. Estas tecnologias foram aplicadas no desenvolvimento de aparatos que geram imagens com qualidades e princípios ópticos.



Figuras 52 e 53 – *Globo* [processo], 2012

Figura 54 – *Globo*, 2012, óleo sobre tela, 80 x 80 cm



Figura 55 – *Grande panorama portátil*, 2011, óleo sobre tela, 40 x 90 cm [tríptico]

O interesse pelo emprego deste tipo de tecnologias ultrapassadas pode ser verificado na concepção e realização dos trabalhos da série *Caixa* (2008-) (Figuras 56 e 57). Montados com lentes de lupa e espelhos oferecem um olhar mediado, deturpando a percepção dos objetos que estão dispostos no interior da caixa. Negando qualquer estetização externa, as caixas permanecem na cor natural do material da qual são fabricadas, MDF, sem elementos que desviem a atenção do espectador.

No processo de desenvolvimento do projetor que integra o trabalho *Pintura* (2012) (Figuras 58, 59 e 60) utilizei lentes similares as que costumeiramente emprego frente à câmera, ou as usadas na construção dos trabalhos da série *Caixa*. A proposta consiste de um projetor caseiro construído com sobras de madeira, lentes de lupa, transparência com impressão color laser, uma lâmpada alógena de jardim e materiais de instalação elétrica, cuja imagem gerada é decalcada sobre uma tela, permanecendo sobrepostas pintura e projeção. O estágio conferido à essa pintura é similar ao primeiro momento do processo pictórico que realizo, quando o desenho é transferido para a tela apenas em pigmento amarelo. Deste modo, as duas imagens que emprego no meu processo são exibidas simultaneamente, uma técnica – ópticas, de luz, projetada – e a outra pictórica – constituída de pigmento –, evidenciando o princípio conceitual da mestiçagem (CATTANI, 2009).

Neste sentido, pensando nos aparatos *low tech* empregados na minha poética, percebo que o uso da óptica pode ser compreendido como uma investida para repensar a presença e o impacto da tecnologia na percepção do sujeito contemporâneo, indivíduo que, como comentado anteriormente, habituou-se a experienciar a realidade através da mediação técnica. Estes instrumentos rudimentares, por outro lado, contrariam a presença massiva da tecnologia de ponta nos processos artísticos atuais, apontando para possibilidades de investigação que se opõe a invisibilidade dos processos digitais e ao maquinocentrismo (MACHADO, 2009).



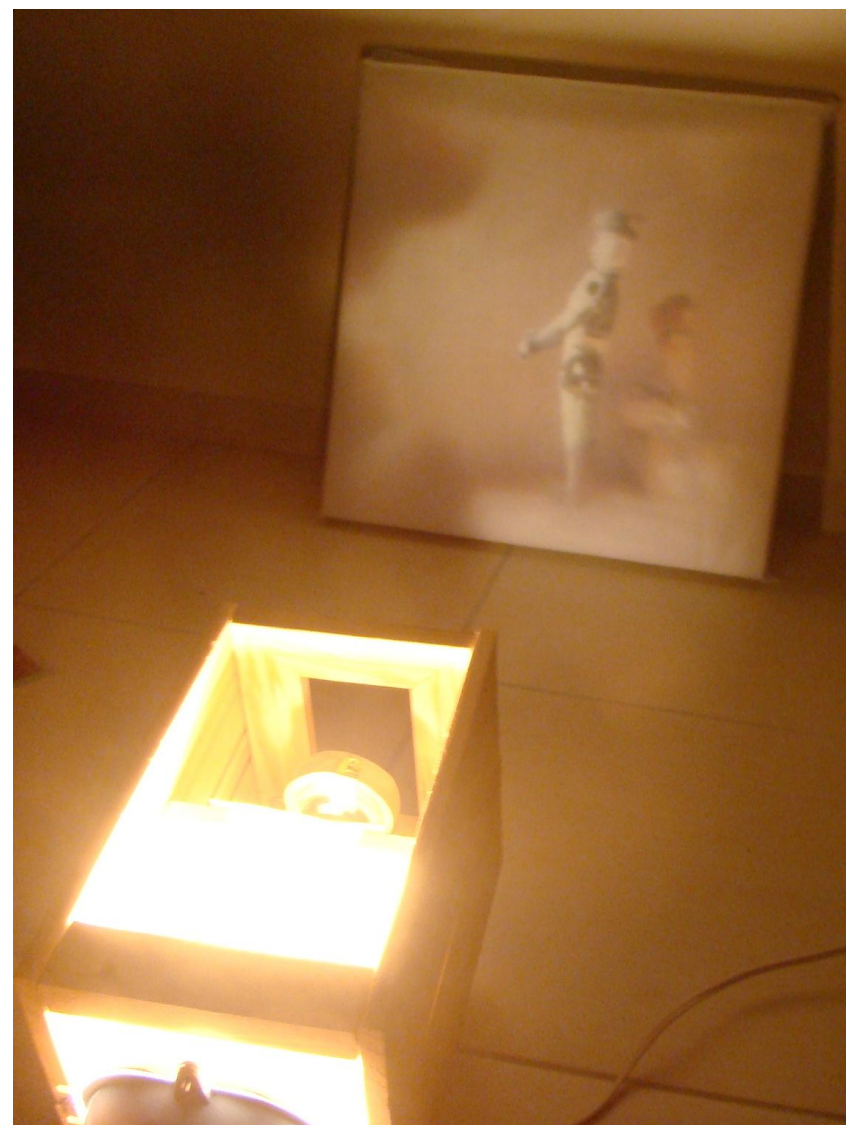
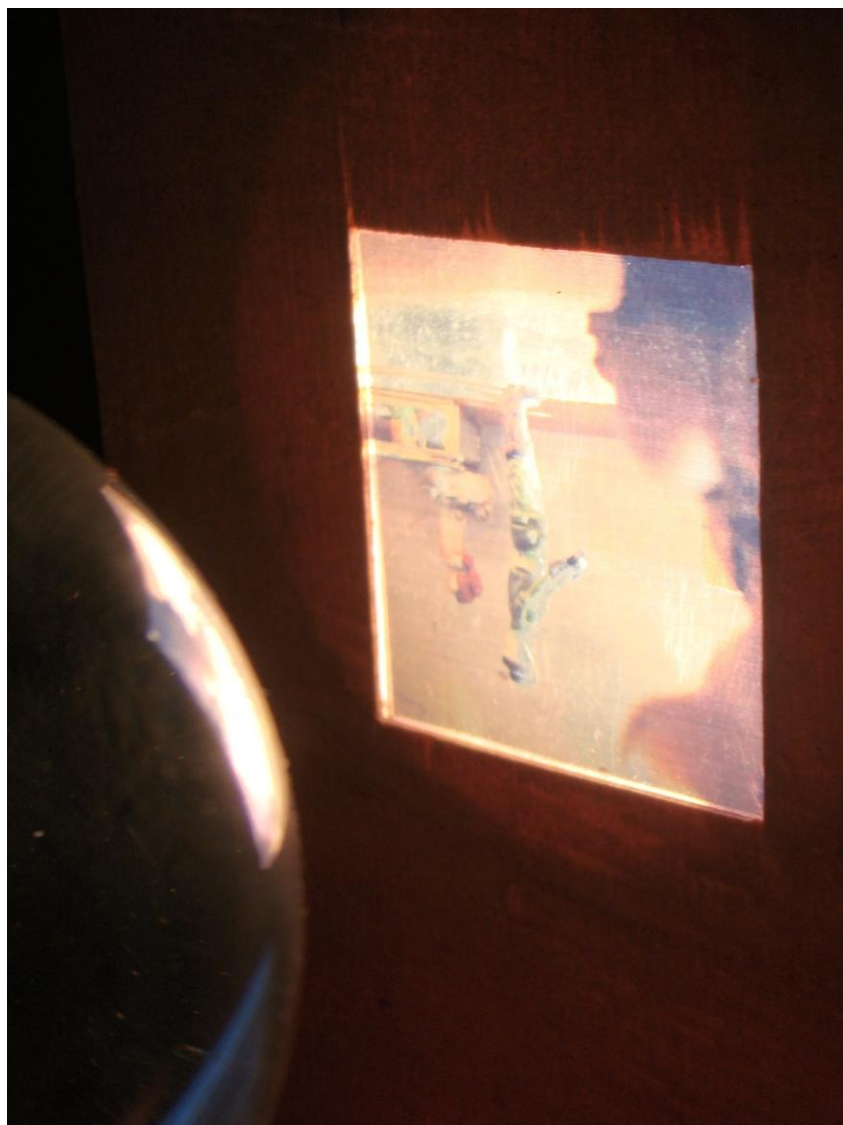
Figura 56 – *Mecanismo óptico*, da série *Caixa* [vista exterior], 2010, MDF, lentes de lupa, espelho, lâmpada 7 w, objetos, tecido, vidro e cola, 15 x 40 x 15 cm



Figura 57 – *Mecanismo óptico*, da série *Caixa* [vista interior], 2010



Figura 58 – Processo de construção de um projetor artesanal, 2012, lentes de lupa, transparência com impressão color laser, madeira, lâmpada alógena, instalação elétrica



Figuras 59 e 60 – Processo de construção de um projetor artesanal, 2012, lentes de lupa, transparência com impressão color laser, madeira, lâmpada alógena, instalação elétrica

Considerações finais

O desenvolvimento dessa pesquisa buscou problematizar as estratégias poéticas adotadas na produção visual, partindo do ponto de vista artista instaurador, na qual foram evidenciadas as implicações morfológicas, sintáticas e semânticas dos procedimentos empregados na concepção e concretização dos trabalhos. Entretanto, para além do objetivo de se chegar a um resultado, a pesquisa e a dissertação se impuseram, principalmente, como um processo de continuidade e de aprofundamento do discurso poético pessoal.

Neste sentido, torna-se pertinente ressaltar o notório amadurecimento das questões investigadas, cujo foco migrou das problemáticas relacionadas ao gênero natureza-morta para o ruído óptico decorrente da mediação técnica no processo de representação. Em consonância, o resultado final dos trabalhos passou a evidenciar, para além da pintura, outros aspectos relevantes em minha poética, como as possibilidades de instituir projeções de imagens por meio de aparatos ópticos simplificados. Assim, o conjunto de trabalhos reunido nessa pesquisa demonstra, além do resultado do processo na instauração das obras, propostas que apontaram para caminhos distintos que partiram da mesma gênese conceitual.

As investigações no campo da *low tech* revelaram que a óptica pode ser compreendida como um elemento primordial dos processos de mediação técnica, sendo esta, responsável por grande parte das interferências verificadas na aparência das imagens de origem tecnológica. Esta genealogia torna-se possível devido aos vestígios visuais que decorrem do emprego da tecnologia na prática artística, experiências que remontam à tradição da arte holandesa do século XVI, onde Jan Vermeer, condicionado à percepção gerada pela mediação do visível através de lentes, empreende uma abordagem diferenciada para a representação bidimensional.

Entretanto, na contemporaneidade, a massiva presença das imagens técnicas no cotidiano transformou esses códigos visuais ópticos em soluções usuais – como as variações de foco entre os planos da imagem. Neste contexto, se por um lado as inovações técnicas facilitaram a captura e reprodução do visível, por outro, sua agilidade e massificação produziram um esvaziamento de sentido para o meio, fazendo com que sejam consideradas imagens descartáveis. Deste modo, nas artes, a pintura tem se mostrado como uma alternativa capaz de interromper este fluxo de descarte, como ocorre no conjunto de telas que foi apresentado ao longo desse trabalho.

Os embates que surgem por esta presença das imagens técnicas repercutem na prática artística de modo abrangente, através das experiências de percepção disponibilizadas ao sujeito contemporâneo por meio da aparência ruidosa da imagem técnica, tal referência é traduzida para a linguagem pictórica. Neste sentido, ao tratar da natureza-morta, agrego aos saberes da tradição ocidental sobre este gênero às especificidades estéticas da mediação técnica – situação que considero ser um traço da contemporaneidade. Entretanto, a materialidade da pintura, devido às qualidades plásticas opostas às da imagem técnica, confere outro status para essas imagens, retirando-as da banalidade a qual sua origem processual condena.

Contrapondo-se ao uso inicial da mediação técnica em meu processo, que serviu como estudo para o trabalho pictórico, os trabalhos que foram realizados por meio do emprego direto de mecanismos *low tech*, demonstram outras perspectivas de confronto com a mestiçagem. São propostas que escapam da concepção tradicional da pintura, porém valem-se dela para fundamentar o seu discurso visual.

Deste modo a poética em questão não abrangeu apenas as pinturas, produzidas manualmente em óleo sobre tela, mas, ao investigar desdobramentos específicos, a partir do processo instaurado, denunciou diversas possibilidades de mestiçagens entre a pintura e a mediação técnica. Estas aproximações entre pintura e *low tech*, assunto que desperta grande interesse pessoal,

correspondem a um campo fértil para a continuidade da pesquisa poética, inserindo-se nas discussões contemporâneas a respeito da co-presença de meios pelo viés da mestiçagem.

REFERÊNCIAS

ABREU, Nuno Cesar. **O olhar pornô**: a representação do obsceno no cinema e no vídeo. Campinas: Mercado de Letras, 1996.

ACOSTA, Daniel. **Kosmodrom** [encarte]. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2009.

ANDRADE, Farnese de. A grande alegria. *In*: **Farnese objetos**. COSAC, Charles [org.]. São Paulo: Cosac Naify, 2005. pp. 179-189.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**: Uma história concisa. Tradução Alexandre Krug e Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ART NOW Vol. 2. GROSENICK, Uta [org.]. Colónia: Taschen, 2005.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. **A Imagem**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Campinas: Papirus, 1993.

BALL-TESHUVA, Jacob. **Mark Rothko**: Pintura como drama. Tradução: Francisco Paiva Boléo. Colónia: Taschen, 2010.

BANDEIRA, Manuel. Gesso. *In*: **Itinerário de Pasárgada**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. pp. 45-46.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos Objetos**. Tradução: Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, Alan Fontes. **Rumos da Pintura na era da Imagem Técnica**. (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

- CANTON, Katia. Natureza-Morta. In: MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA/SESI. **Natureza-morta: Still Life**. São Paulo, 2004. pp. 11-12
- CATTANI, Icleia Borsa. Poiéticas e Poéticas da Mestiçagem. *In: Mestiçagens na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. pp. 11-17.
- CHIARELLI, Tadeu. Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea. *In: BASBAUM, Ricardo [org.]. Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Marcad'Água, 2001. pp. 257-270.
- COELHO, Teixeira. Se Não Neste Tempo – Pintura Alemã Contemporânea: 1989-2010. **Museu de Arte de São Paulo**. 2010. Disponível em: http://www.masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=73&periodo_menu=cartaz. Acesso em: 04 jan. 2011.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2009.
- ECO, Umberto. **História da feiúra**. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: Elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.
- GOMBRICH, Ernst H.. **A História da Arte**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- HEARTNEY, Eleanor. **Pós-Modernismo**. Tradução: Ana Luiza Dantas Borges. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto**: Redescobrimo as técnicas perdidas dos grandes mestres. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- HONNEF, Klaus. Imagens num mundo de imagens. *In: Arte Contemporânea*. Colônia: Taschen, 1990. pp. 73-85.
- HURPIA, Pedro Augusto Machado. **Cumplicidades**: Questões da pintura e da representação. (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

JANSON, H. W.. **História geral da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LECHTE, John. **Cinquenta pensadores contemporâneos essenciais**: do estruturalismo à pós-modernidade. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

MACHADO, Arlindo. **As imagens técnicas**: Da fotografia à síntese numérica. *In*: REVISTA IMAGENS. Nº3. Campinas: Unicamp, dez. 1994. pp. 8-14.

MACHADO, João Carlos. O *Low Tech* frente ao maquinocentrismo e a invisibilidade dos processos digitais. *In*: **Anais do 18º Encontro Nacional da ANPAP**, Salvador: EDUFBA, 2009. pp. 609-622.

MARCONDES, Luiz Fernando. **Dicionário de Termos Artísticos**. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1998.

MEIRELES, Taigo. **Pintura e Imagens Técnicas**: um olhar contaminado e controvertido. (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.

MELLO, Ricardo Peruffo. **Interferências entre transposições**: uma poética pictórica de acumulação e adensamento de imagens videográficas. (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MESQUITA, Tiago. A pintura de imagem. *In*: DIEGUES, Isabel; COELHO, Frederico [org.]. **Pintura Brasileira século XXI**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011. pp. 270-279.

MOLES, Abraham. **O Kitsch**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

MOSKA, Paulinho. **Zoombido**: Figurais da Canção Popular. Galeria Artur Fidalgo. 2013. Disponível em: <<http://arturfidalgo.com.br/textos.html>>. Acesso em: 01 fev. 2013.

OLIVEIRA, Sandra Ramalho e. **Imagem também se lê**. São Paulo: Rosari, 2009.

PASSERON, René. **A poiética em questão**. *In*: Porto Arte, V.1, Nº21. Porto Alegre, jul.2004. pp. 09-15.

_____. **Da Estética à Poiética**. *In*: Porto Arte, V.8, Nº15. Porto Alegre, nov.1997. Trad. Sônia Taborda. pp. 103-116.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: SENAC, 1996.

RICHTER, Gerhard. Notas, 1964-1965. *In*: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. [org.]. **Escritos de artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. pp. 113-119.

RUHRBERG, Karl. **Arte do Século XX: Pintura**. Tradução: Ida Boavida. Colônia: Taschen, 2005.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia: perda e permanência**. Tradução Iraci D. Poleti e Regina Salgado. São Paulo: Senac, 2010.

_____. **Vera Chaves Barcellos: obras incompletas**. Porto Alegre: Zouk, 2009.

SERRES, Michel. **The Parasite**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1982.

SYLVESTER, David. **Sobre Arte Moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

VEIGA, Manoel; CALZAVARA, Ana; GELPI, Bartolomeo; ALVES, Alexandre; BÔSCOLO, Ulysses. **A pintura como diversidade: depoimento**. [julho/dezembro, 2009]. Goiânia: Revista Visualidades. Entrevista concedida a Priscila Rossinetti Rufinoni.